

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.

Segreteria di redazione: Giovanni Chiarini, Hartmut Retzlaff

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

XXVI, 2-3

1983

I N D I C E

ARTICOLI E SAGGI

Reinhold Grimm, <i>Comic Reversal: A Tendency in the Development of Modern Aesthetics</i>	pag. 195
Renato Saviane, <i>Poesia della prosa. Il 'Wandrer's Sturmlied' di Goethe</i>	» 211
Guido Morpurgo-Tagliabue, <i>Nietzsche contra Wagner</i>	» 233
Cesare Cases, <i>Italien als unbürgerlicher Raum bei Ricarda Huch</i>	» 291
Ralf R. Nicolai, <i>Zur 'Natur' der Verhaftung in Kafkas 'Prozeß': das erste Kapitel</i>	» 323
Maria Giovanna Amirante Pappalardo, « <i>Ein bewegliches und ewiges Geschenk</i> »: la dimensione del tempo e della possibilità nel romanzo di Robert Walser 'Geschwister Tanner'	» 367
Teresa Gervasi, <i>Bilinguismo, interferenza e traduzione: linee di un progetto di ricerca</i>	» 411

RECENSIONI

Franz Stanzel, <i>Theorie des Erzählens</i> , Göttingen 1979, (Federica Lodoli Stacul)	» 441
Laura Bazzicalupo, <i>Il sismografo e il funambolo. Modelli di conoscenza e idea del politico in Thomas Mann e Robert Musil</i> , Napoli 1982 (Patrizia Rateni)	» 445
Albert Paris Gütersloh, <i>Briefe an Milena (1932-1970)</i> , St. Pölten 1980 (Gabriella D'Onghia)	» 452
Albert Paris Gütersloh, <i>La favola dell'amicizia. Romanzo socratico</i> , Casale Monferrato 1983 (Gabriella D'Onghia)	» 452
Ulrich Engel, <i>Syntax der deutschen Gegenwartssprache</i> , Berlin 1982 ² (Maria Teresa Bianco)	» 456
RIASSUNTI	» 459
COLLABORATORI	» 467
CAMBI	» 469
LIBRI RICEVUTI	» 473
INDICE DELL'ANNATA	» 477
COMUNICAZIONE	» 479

ANNALI

AION

STUDI TEDESCHI

STUDI TEDESCHI

ISSN: 0392-4358

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

STUDI TEDESCHI

NOIA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

XXVI, 2-3

ARTICOLI E SAGGI

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1983

ANNAI

XXVI, 2-3

STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1983

COMIC REVERSAL
A TENDENCY IN THE DEVELOPMENT
OF MODERN AESTHETICS

Reviews: G. G. G.

ARTICOLI E SAGGI

My title sounds dreadfully Aristotelian and formalistic, doesn't it? Comic reversal. As if I had found the lost part of Aristotle's *Poetic*, or at least dared claim, like Elder Olson¹, to be able to reconstruct it from what is left... However, I assure you that I shan't talk about reversal in any technical sense of the term — dramatic *anagnorisis*, that is — nor shall I tackle the Sisyphian task of devising the true form and essence of comedy or the comic as such, which has proved to be so utterly elusive². In fact, I am not going to unfold, much less advance or advocate, any particular theory of the comic, or of comedy, at all. What I intend to offer instead is a brief glance at the history and reception of the theory of the comic and of comedy during the 19th and 20th centuries. The historicity of aesthetics is at stake, and thus a piece of what is now being called

¹ Elder Olson, *The Theory of Comedy*, Bloomington-London 1968.

² Compare, for instance, Walter Hinck's *Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie, in Die deutsche Komödie Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ed. Hinck, Düsseldorf 1971, pp. 11 ff. as well as the preface to the volume by various hands, *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, ed. E. Grimm and K.L. Bergahn, Darmstadt 1975, pp. vii ff; also, see R.M. Mitchell, *Comedy and Tragedy: A Bibliography of Critical Studies*, Troy, N.Y., 1972.

COMIC REVERSAL:
A TENDENCY IN THE DEVELOPMENT
OF MODERN AESTHETICS

by
REINHOLD GRIMM
Madison, Wis.

My title sounds dreadfully Aristotelian and formalistic, doesn't it? Comic reversal! As if I had found the lost part of Aristotle's *Poetic*, or at least dared claim, like Elder Olson¹, to be able to reconstruct it from what is left ... However, I assure you that I shan't talk about reversal in any technical sense of the term — dramatic περιπέτεια, that is — nor shall I tackle the Sisyphean task of devising the true form and essence of comedy or the comic as such, which has proved to be so utterly elusive². In fact, I am not going to unfold, much less advance or advocate, any particular theory of the comic, or of comedy, at all. What I intend to offer instead is a brief glance at the history and reception of the theory of the comic and of comedy during the 19th and 20th centuries. The historicity of aesthetics is at stake, and thus a piece of what is now being called

¹ Elder Olson, *The Theory of Comedy*, Bloomington-London 1968.

² Compare, for instance, Walter Hinck's *Einführung in die Theorie des Komischen und der Komödie*, in *Die deutsche Komödie: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, ed. Hinck, Düsseldorf 1977, pp. 11 ff., as well as the preface to the volume by various hands, *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, ed. R. Grimm and K.L. Berghahn, Darmstadt 1975, pp. vii ff.; also, see E.H. Mikhail, *Comedy and Tragedy: A Bibliography of Critical Studies*, Troy, N.Y., 1972.

Rezeptionsgeschichte in German criticism. This development, spanning, roughly, a hundred and fifty years, does indeed reveal, if viewed from great enough a distance, a tendency toward reversal that is itself not devoid of irony. «The comic», it has been said by a Hegelian, «consists of a self-sublating moment which, at one and the same time, leads up to its goal and deviates from it» («Das Komische ist eine sich selbst aufhebende Bewegung, die zugleich nach dem Ziele hin und davon abführt») ³. Of course, this comic sublation, or movement which is its own reversal, is meant to operate on a timeless and purely artistic level; yet one cannot but conclude that it applies to history — the history of a modern theory of comedy and the comic — as well.

Let me explain. It was around 1830 and, needless to say, with Hegel that such a theory originated. Hegel and his disciples as well as renegades, both on the right and on the left, propounded that modern theory (or rather, those theories, for there is a whole series of them, moving along two major lines of development) the repercussions of which have persisted over more than a dozen decades, indeed can be felt as much today as ever. And although the mainspring of their incessant theorizing and philosophizing has to be recognized as decidedly German, the entire phenomenon, in its far-reaching impact and consequences, is by no means confined to Germany or even Europe. Nor is it restricted to the realm of art and aesthetics, either. Comic reversal is an international and highly political phenomenon based on, and requiring, aesthetic and literary theory and a comparative approach though, simultaneously, transcending them.

The «most important post-Hegelian aesthetician,» as he has been hailed and condemned by no less a worthy than Georg Lukács ⁴, was the author whom I just quoted,

³ Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen: Zum Gebrauch für Vorlesungen*. 2nd edition by R. Vischer, München 1922 f., § 174.

⁴ Cf. Willi Oelmüller, *Friedrich Theodor Vischer und das Problem der nachhegelschen Ästhetik*, Stuttgart 1959, pp. 24 ff.

Friedrich Theodor Vischer (1807-1887). As early as 1837, the same year when Hegel's posthumous lectures on aesthetics were edited, while the young Marx, that other post-Hegelian, was still studying the master, Vischer published his programmatic treatise, *Über das Erhabene und Komische* («On the Sublime and the Comic») ⁵. It was, however, merely the modest prelude to his most ambitious and influential work, his *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* («Aesthetics or The Science of the Beautiful») which came out in several volumes between 1846 and 1857 ⁶, and which again Marx, albeit the mature Marx, read and even excerpted ⁷. Significantly, the very pith of Vischer's *Aesthetics* is made up by a Hegelian theory of the comic and comedy.

This theory itself constitutes a hierarchic and, in effect, all-embracing tripartite, hence dialectical, system of whatever moods and modes and concrete manifestations of the comic appear to be possible. As already indicated, I shall not, nor can I, discuss this or any such theory in detail. Suffice it to say that Vischer distinguishes between what is «objectively comical» (das objektiv Komische, comprising farce and burlesque), what is «subjectively comical» (das subjektiv Komische, comprising wit and irony), and what is «absolutely comical» (das absolut Komische, plainly identical with humor). All three possibilities, and there are no more and no less than these three, are conceived by Vischer as a gradation ascending, again most Hegelianly, from complete naivety and unconsciousness to complete consciousness and sovereignty. That which the first and third stages or attitudes have in common — note the spiral movement — is the salient fact that they accept the way things go, indeed give them free play: the former for want

⁵ Friedrich Theodor Vischer, *Über das Erhabene und Komische: Ein Beitrag zur Philosophie des Schönen*, Stuttgart 1837.

⁶ Id., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen: Zum Gebrauch für Vorlesungen*, Reutlingen-Leipzig-Stuttgart 1846 ff.

⁷ Cf. Oelmüller.

of deeper insight, the latter out of a superior insight. The spirit of the objectively comical is just simple-minded and good-natured in its passive acceptance, says Vischer, whereas the spirit of the absolutely comical, aware of the imperfections of the world and the frail condition of ours they engender, has become so mellow and wise, so generous and forgiving as to acknowledge actively, as it were, all human weaknesses and foibles as « lovable » (*liebenswert*). Indeed Vischer's humorist has realized that he is himself a « fool » (*Tor*) of sorts, and smilingly nods approval. While it is true that he, too, is torn by the contradictions of existence, and more painfully than anybody else, yet he cannot help admitting that they must be seen and suffered as an integral part of the world and of human life, grounded as he holds they are on the very fundamentals of being. As a result, he renounces any and all hope of ever solving them, let alone that « universal contradiction » (*Weltwiderspruch*) he experiences so intensely; what little we can do, he teaches, is but to combine our « laughter at the world » (*Weltverlachung*) with our « laughter at ourselves » (*Selbstverlachung*), and thereby to arrive at some tolerable blend of reconciliation. « Invariably », Vischer states in no uncertain terms, « the humorist practices metaphysics » (« Der Humorist treibt immer Metaphysik »). And « with full right » (« mit Fug und Recht ») to boot! Vischer adds explicitly that the humorist is justified when, in so doing, he not only condones but actually affirms « that which comes to pass eternally in the sum total of the world » (« was sich im Weltganzen ewig vollzieht »)⁸.

There ought to be no doubt, I think, as to the specifics of Vischer's concept of the comic and of comedy. First of all, he outright wallows in his beloved humor, which he elevates to the pinnacle, both of his theory of the comic and of his entire aesthetic and philosophical pyramid. His

⁸ Compare Vischer, *Ästhetik*, §§ 188 ff., 207, 209, 211 et passim.; also, *ibid.*, §§ 204 and 212.

is — I choose my words advisedly — a veritable apotheosis of humor. Second, this enormous elevation which is tantamount to a drastic reversal is in fact achieved by belittling, reducing, subduing everything else we are used to connecting and associating with comedy: that is to say, it is accomplished at the expense not just of the comical elements proper, but likewise, even more so, of anything satirical. Satire is resolutely banished from the realm of the beautiful in Vischer's system; it is not regarded as genuine art (*Dichtkunst*), merely as something rhetorical, moralistic, or — how disgusting — political. A comedy imbued with satire must needs be impure, according to Vischer, and will at best, no matter how well-wrought and effective it may be, amount to an aesthetic hybrid. Third, the *condition humaine* and its frailty and contradictoriness, indeed the world in its entirety and its infinite imperfections, all are taken for granted, and met, not with scorn, anger, or revolt, but with benign and serene indulgence. A wistful smile, perhaps a smile through tears: such is the Vischerian humorist's ultimate, almost divine, reaction.

These features are still more pronounced in the various theories of Vischer's followers, scores of which sprang up during the second half of the 19th century and well into the 20th. I can safely content myself with listing some of their authors' names: Karl Groos, Theodor Lipps (probably the most widely read of those authors, with his *Komik und Humor* of 1898), Johannes Volkelt, Hermann Cohen, Harald Höffding⁹. As is obvious, the vast majority of them belongs to the German tradition; in fact, even the Dane, Höffding, not only partakes of it but virtually outdoes it. Unabashed, at the height of World War I, he decreed: « Humor ... is a cosmic feeling of life [*kosmisches Lebensgefühl*], a fundamental disposition [*Grundstimmung*] that is way above [*erhaben über*] the antinomy of optimism and pessimism »¹⁰.

⁹ Cf. especially Theodor Lipps, *Komik und Humor*, Hamburg-Leipzig 1898; Johannes Volkelt, *System der Ästhetik*, München 1905.

¹⁰ Harald Höffding, *Humor als Lebensgefühl*, Leipzig-Berlin 1918, p. 97.

And, sporadically at least, this extravagant theoretical rapture has continued unabated even beyond World War II; for as late as 1966, Heinrich Lützel, a German whose booklet came out in Switzerland, proclaimed that each and every thing and occurrence, including all evil, is to be embraced in the spirit of humor as absolutely necessary and ordained by the Lord¹¹. The theory of the comic, here as in other instances, tends to culminate in nothing short of an *Ersatz* religion; in truth and in the end, God Himself is turned into an exemplary humorist. Surpassing Höffding as well as Lützel, and anticipating the latter's exuberance by a few years, an Argentinean did publish a sizable tract entitled precisely *Humorismo y Dios*, and arguing accordingly¹².

Philosophically speaking, quietism reigns supreme. Yet, as noted before, this kind of excessive theorizing (which reached its climax, despite appearances, around the turn of the century) is not the sole privilege of the Germans. As a matter of fact, there are even some outsiders amongst them, framing, as it were, the development triggered off by Vischer. Unfortunately, I have to resort to a mere listing again; but since those unorthodox exceptions — three altogether — not only allow of satire but sometimes overtly praise it, and not only question humor but sometimes bluntly and contemptuously reject it, I shall take the liberty to give the dates and titles of their respective contributions as well. In 1852, Hermann Hettner published *Das moderne Drama: Ästhetische Untersuchungen* (« Modern Drama: Aesthetic Investigations »)¹³; soon thereafter, Karl Hillebrand, living in exile and writing in French, discussed the conditions under which modern comedy would be likely to thrive (*Des conditions de la bonne co-*

¹¹ See Heinrich Lützel, *Über den Humor*, Zürich 1966, pp. 54 f.

¹² Juan Carlos Foix, *Humorismo y Dios*, Buenos Aires 1963.

¹³ For a reprint of Hettner's chapter on comedy, see *Komödie und Gesellschaft: Komödientheorien des 19. Jahrhunderts*. Hettner-Hillebrand-Meredith, ed. N. Altenhofer, Frankfurt 1973.

médie, 1863)¹⁴; finally, in 1936, Friedrich Georg Jünger, a writer credited with having been a member of the so-called « inner emigration » during the Third Reich, brought out his impressive — and, if you wish, subversive — essay, *Über das Komische* (« On the Comic »)¹⁵.

Equally noteworthy, however, is the observation that toward the end of the 19th century, close to that heyday of theorizing just mentioned, Germany's adulation of humor at the expense of comedy and satire began to spill over her borders, and to affect the best theoreticians, and not only theoreticians, of the comic in neighboring countries. More cautiously put, there exist parallels, indeed direct influences, in the pertinent works of no less a European triumvirate than George Meredith in England, Henri Bergson in France, and Luigi Pirandello in Italy. The very title of Pirandello's treatise of 1908, *L'umorismo*, places this concept upon a pedestal comparable to that erected by the Germans; also, amusingly enough, he set out expressly to refute, among other things, the pretension that humor is a « Nordic » (Otto Rommel)¹⁶ or Teutonic, *i.e.* essentially British and German, prerogative. « Ho voluto », Pirandello candidly confessed,

oppormi a quanti han voluto sostenere che esso [*humor*] sia un fenomeno esclusivamente moderno e quasi una prerogativa delle genti anglo-germaniche [...]¹⁷

The Italian's apology of older as well as Romance humor was not unfounded, given what he himself produced afterwards. But compare further what Meredith has to say, in

¹⁴ A German version is included in Altenhofer's volume.

¹⁵ Friedrich Georg Jünger, *Über das Komische*, Zürich 1948.

¹⁶ Cf. Otto Rommel, *Die wissenschaftlichen Bemühungen über die Analyse des Komischen*, in *Wesen und Formen des Komischen im Drama*, cit., p. 36. Humor is called the « spezifisch nordische Phänomen » by this Austrian scholar whose article, significantly enough, was first published in 1943.

¹⁷ Luigi Pirandello, *Saggi, poesie, scritti vari*, ed. M. Lo Vecchio-Musti, Milano 1960, pp. 104 f.

his familiar musings *On the Idea of Comedy and the Uses of the Comic Spirit* he presented as a lecture in 1877, and later on retitled, for publication in book form, *An Essay on Comedy*:

The laughter of satire is a blow in the back or the face. The laughter of comedy is impersonal and of unrivaled politeness, nearer a smile — often no more than a smile. It laughs through the mind, for the mind directs it; and it might be called the humor of the mind¹⁸.

Might not this, in turn, be called a pronouncement very much in the vein of Vischer? Basically, Meredith's constellation of humor, satire, and comedy — though, to be sure, not the concomitant evaluation — is the same as in the former's *Aesthetics*, which was completed two decades earlier.

A similarly ambiguous yet different result awaits us when we extend our fleeting comparison to Bergson. And, by the way, his famous probing into the meaning of laughter and the comic, *Le Rire: Essai sur la signification du comique* of 1900, was also preceded by a lecture. Only a few years after the Britisher's talk, in 1884, but already under the title *Le Rire*, the Frenchman raised his crucial point before a learned audience, reflecting on the causes and objects of laughter, or as he asked in his subtitle: *de quoi rit-on? pourquoi rit-on?* However, what sounds so blatantly Vischerian in his case is not so much the terminology; rather, it is the downright banishment from the artistic and aesthetic realm, not, mind you, of the marginal genre of satire, but, indeed, of comedy as such. In Bergson's opinion, comedy lies somehow « midway » between art and life — « pure » art and life, that is. Why? Because comedy is not, we are told,

¹⁸ Quoted from *Comedy: « An Essay on Comedy »* [by] George Meredith * « Laughter » [by] Henri Bergson. Introduction and Appendix: *The Meanings of Comedy* by W. Sypher, Garden City, N.Y., 1956, p. 47.

disinterested as genuine [literally: pure] art is. By organizing laughter, comedy accepts social life as a natural environment; it even obeys an impulse of social life. And in this respect it turns its back upon art, which is a breaking away from society and a return to pure [literally: simple] nature¹⁹.

Or — *hommage à la Romanité* — in the French original:

Elle n'est pas désintéressée comme l'art pure. En organisant le rire, elle accepte la vie sociale comme un milieu naturel; elle suit même une des impulsions de la vie sociale. Et sur ce point elle tourne le dos à l'art, qui est une rupture avec la société et un retour à la simple nature²⁰.

While I do not want to blur the many and marked differences between, on the one hand, Vischer or his followers and, on the other, Bergson as well as Meredith and Pirandello, I nevertheless maintain that their mutual affinities, viewed in our perspective, are striking. Meredith, admittedly, is somewhat more conservative than his colleagues, at least in that he does not drastically reverse the aesthetic system or tradition; Bergson and Pirandello certainly do, and to a remarkable degree.

But we are now approaching the last — for the time being, at any rate — of our shifts or reversals, and one of highly political, historical, sociological dimensions at that. It might well be named the comic reversal *par excellence* of the past one and a half centuries. Indeed it is (though my tongue is only half-way in my cheek) a magnificent theoretical joke, full of burlesque wit and farcical irony yet, paradoxically, quite serious. As is fitting for a truly great event, it takes place on an international level, and its impact both has had, and will have, world-wide repercussions and consequences. Still, like every such event, it is something clear and straightforward that can, luckily, be dealt with rather briefly.

¹⁹ Quoted from *Comedy*, pp. 170 f.

²⁰ Henri Bergson, *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, Paris 1900, p. 175.

Let me explain and condense once more. It will be remembered that I have invoked, from the outset, the mighty shadow of Karl Marx. Likewise, I have announced two major lines of development, not just one, which can be observed in the history and reception — the *Rezeptionsgeschichte* — of the theory of the comic and of comedy. Well, not long after Vischer had composed and published his youthful Hegelian treatise, *On the Sublime and the Comic*, thus laying the groundwork for what must be seen as a bourgeois system of aesthetics, the young Marx, eleven years his junior, busied himself with turning upside down the general philosophical teachings — on society and history, law and politics, etc. — of their joint master. Yet not merely these: that most thorough of heretics also paid some attention to Hegel's ideas pertaining to the aesthetic sphere. And although Marx can hardly be said ever to have treated art and literature systematically by any means, his scattered, almost apocryphal dicta did give rise to what has in the meantime grown into an elaborate system of socialist aesthetics.

In a way, this seemingly monolithic system reveals itself to be the exact counterpart and counterblast to the system of bourgeois aesthetics, diametrically opposed to it in every single respect. Based on the Marxian concept of the function of comedy, which is regarded as primarily critical and aggressive toward the failures of the world and society, it resolutely, indeed rigorously, inverts any and all specifics of the comic that we have extricated from Vischer's theory. (This dialectical relationship, incidentally, also explains why Lukács could in one breath hail and condemn his adverse predecessor. For the Hungarian is undoubtedly the most important post-Vischerian aesthete. Or would it be too malicious thus to return his own label?) Anyway, already the titles of the texts to be consulted provide, as has happened in previous cases, the clue to the workings of a socialist theory of comedy and point to the very core of the comic extricable from it. As to comprehensiveness, the exposition most convenient for our purposes stemmed, it goes without saying, from an East-German scholar. In

1959, Georgina Baum published a volume which was aptly, if somewhat deceptively, entitled *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik: Zur Kritik ihres apologetischen Charakters* («Humor and Satire in Bourgeois Aesthetics: A Critique of Its Apologetic Nature») ²¹. As to priority, though, none other than Lukács, in an essay written in the Soviet Union, had posed the central problem as early — or late — as 1932; and in 1955 and 1957, respectively, his compatriot, István Mészáros, as well as the Russian theorist, Yakov El'sberg, followed suit with full-fledged books, each forestalling Baum's by a few years ²². The gist of the matter in all these contributions is of course, as can easily be inferred, the «question of satire» — and that, *Zur Frage der Satire*, was actually the title Lukács had chosen for his seminal essay ²³. In his wake, El'sberg and Mészáros both centered their theories on the same subject, producing entire monographs on it; even Baum, her title notwithstanding, offered such a theory in a nutshell. The reason why, ever since the inception of the doctrine of Socialist Realism in 1934, and, in particular, during its heyday after 1945, the theoretical output of countries like Russia and Hungary has increasingly mingled with the German tradition, and actually predominated over it, ought to be self-evident.

What, then, we ask in conclusion, are the specifics of a Marxian or Marxist or socialist concept of the comic and of comedy, if indeed they have to be defined specifically. I think the example of Baum's criticism will suffice, filled as it is with a surfeit of critical instances and inversions. After all, are not the definitions propounded by her and her comrades all achieved by sheer contrast and contradiction? First, socialist theoreticians, too, wallow and revel — not, Heaven forbid, in humor, but in their beloved

²¹ Georgina Baum, *Humor und Satire in der bürgerlichen Ästhetik: Zur Kritik ihres apologetischen Charakters*, Berlin 1959.

²² István Mészáros, *Szatira és valóság*, Budapest 1955; Yakov El'sberg, *Voprosy teorii satiry*, Moskva 1957.

²³ Georg Lukács, *Zur Frage der Satire*, «Internationale Literatur», 2 (1932), fasc. 4/5, pp. 136 ff.

satire, which for its part they elevate to the peak of their aesthetic pyramid or system. Theirs is, no question about it, a veritable glorification of the satirical mood and genre. Second, this elevation is accomplished almost exclusively at the expense of anything humorous, which is constantly belittled, ridiculed, and dismissed as the outdated product of a typically bourgeois mind bent on camouflaging or, at best, ignoring all contradictions. Humor, according to this kind of theorizing, is much worse than a conciliatory attitude: it is — how rotten — something affirmative of the existing order, and therefore has to be expelled from the realm of the artistically honorable, driven away from the path of progress. Must not any work permeated by it be, of necessity, vile and profligate and, above all, reactionary? Will it not serve merely to cement and perpetuate the *status quo*? Third, the *condition humaine* is not at all taken for granted, but — and I am far from poking fun at that — is experienced as an outrageous perversion brought about by human beings, their history and institutions, and hence remediable through the combined efforts of humankind; things are surely not accepted the way they go, nor given free play, much less condoned. As a result, comedy, like any other manifestation of art and literature within this system, is conceived as an expression and means of commitment, indeed as a weapon, and society and the world at large are met, not with smiling benevolence and a near otherworldly forgiveness, but with impatience and « red anger » (Bertolt Brecht)²⁴, with revolt and, precisely, world revolution. A scornful, harsh, and bitter laughter, perhaps accompanied by a grinding of one's teeth: such is the socialist satirist's ultimate, absolutely secular, response. What rules over his philosophical universe is anything but quietism; in fact, it is the very opposite thereof.

You will guess that which follows, and I promise not to belabor it. If Vischer's humorist acknowledges, even proclaims, to be himself a fool, the socialist satirist does

²⁴ Bertolt Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin 1955, p. 59.

not even dream of seeing through his own folly. He does not and could not foresee, to put it more mildly and historically, the supreme irony that was in store for him. There is simply no room for it within his system. Yet the very fact that this system is, or seems to be, so tight and monolithic makes it prone to reversibility and, in the end, causes its breakdown. For what, at a certain point, will happen to the socialist satirist's aggressive theory of the comic and of comedy, so self-righteously set against its allegedly obsolete and despicable bourgeois counterpart — what, I repeat, will happen to it at a certain moment in world history: namely, once a socialist state and society have really been established? Then, all of a sudden, the perfect theory does not function any more; its crowning concept can no longer be upheld; and the entire aesthetic edifice, erected with such care and pride, crumbles and collapses. In sum, the great comic reversal takes place.

This is what has been going on, ever more pronouncedly, over the past two or three decades. Especially the GDR and the Soviet Union abound with illustrative material. Everything is nowadays being inverted, transposed, reversed. Satire is criticized, humor, commended; the former is degraded, the latter, gradually enhanced until, as a century ago, it has again won the field. And, instead of negation, affirmation is inevitably embraced by theoreticians and practitioners alike until, at long last, they react just as reactionary, so to speak, as their bourgeois forerunners. Implicitly or even explicitly, the socialist theory of the comic and of comedy harks back, not only to Hegel, but also to Vischer.

Take, for instance, the favorite East-German playwright, Peter Hacks. This self-appointed classic who marches, since 1972, toward a « post-revolutionary dramaturgy », as he himself phrased it²⁵, has, in a recent essay boldly entitled *Der Fortschritt in der Kunst* (« Progress in Art »), and

²⁵ See Peter Hacks, *Das Poetische: Ansätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie*, Frankfurt 1972.

published by one of his West-German admirers, ordered any and all art, as brusquely as could be, « to conform to Hegel, please » (« sich gefälligst nach Hegel zu richten »)²⁶. Or take Yury Borisovich Borev, who presumably is the most prominent and prolific contemporary Russian theorist of comedy and the comic, notably with his voluminous tome, *Komicheskoe* (« The Comic ») of 1957, since 1960 also available in (East-) German translation²⁷. In total agreement with Hacks and all Hacksians before and after him, Borev brought out, in 1970, a handy little brochure for the edification of his socialist fellow citizens, the very title of which is a darling bourgeois gem:

Komicheskoe ili o tom, kak smech kaznait nesovershenstvo mira, ochishchaet i obnovlyaet cheloveka i utverzhaet radost bytiya
 (« The Comic, Or How Laughter Executes [sublates, as it were] the Imperfections of the World, Purifies and Renews Man, and Affirms the Joy of Existence »)²⁸.

Almost word for word, this programmatic title conforms to Vischer's thought or that of any one of his many successors. More perfectly still, if we can substitute that famous dialectical term, « sublata », we are indeed back at where we started. The comic does perform, as Vischer so succinctly, if only unwittingly, predicted, a circular and circuitous self-sublating movement which, simultaneously, leads up to its goal and yet deviates from it.

Even Baum could be adduced one last time. For already toward the end of her devastating critique of all bourgeois theorizing on comedy and the comic, she is forced to exercise self-criticism, to enter into a hopeless and truly

²⁶ Id., *Der Fortschritt in der Kunst: Eine Untersuchung*, in Peter Schütze, *Peter Hacks: Ein Beitrag zur Ästhetik des Dramas - Antike und Mythenaneignung*, Kronberg 1976, p. 230.

²⁷ Yury [Borisovich] Borev, *Komicheskoe*, Moskva 1957; id., *Über das Komische*, Berlin 1960.

²⁸ Id., *Komicheskoe ili o tom, kak smech kaznait nesovershenstvo mira, ochishchaet i obnovlyaet cheloveka i utverzhaet radost bytiya*, Moskva 1970.

pitiable struggle with the constraints of her system. Her own historical and sociological approach has begun to backfire, and, accordingly, Baum hastens to append not only a critique of socialist satire, but also an apology of socialist humor. Satire has to be tempered, humor, *coûte que coûte*, nobilitated. Of course, the miraculous solution Baum comes up with is in no way unfamiliar: it is the shop-worn nominalism of Socialist Realism and orthodox Dialectical Materialism. A socialist comedy, we are instructed, cannot but distinguish itself from all previous such forms because it must and will arrive at « a qualitatively new concept of humor » (*ein qualitativ neuer Humorbegriff*)²⁹. The function of which, needless to say, is anything but new. It is exactly the same old function of bourgeois humor in a bourgeois comedy: the glorification, indeed the apotheosis, of the existing order, the *status quo*. Baum's book need not even be read against its pious grain in order to reveal itself as one on « Satire and Humor in Socialist Aesthetics », culminating, not with a critique, but « A Defense of Its [the Socialist Aesthetics'] Apologetic Nature ».

One question remains. Namely, what will be the next comic reversal? Or will there be no future theoretical joke of this kind, just plain practical ones? Clearly, as to aesthetics in general and the comic in particular, not only their historicity is at stake, but also, whether we like it or not, their timeless essence underlying all historical change. And in that respect, we may well prefer to resign ourselves to an insight of Elder Olson's, the neo-Aristotelian with whom I began: « No one of these views is really false; each is rather merely incomplete »³⁰.

²⁹ Cf. Baum, p. 176.

³⁰ Olson, p. 7. — The above is the revised version of a talk given at a convention of the Northeast Modern Language Association of America in Québec (Canada) and at Northwestern University (Evanston, Ill.), as well as at the Centro Culturale Tedesco (Goethe-Haus) in Trieste.

POESIA DELLA PROSA.
IL WANDRERS STURMLIED DI GOETHE

di
RENATO SAVIANE
Padova

« La poesia nobile è opera del genio », legge con una certa sorpresa, in un saggio di Klopstock del 1755¹, chi è abituato a pensare che il concetto di genio sia una scoperta della generazione successiva, quella, per intenderci, dello *Sturm und Drang*.

Klopstock era senza dubbio convinto della propria eccellenza; la sua grandezza, si può ben dire senza temere il paradossale, « è tutta nel suo sentirsi grande »², ma il suo modo d'intendere il fatto poetico è ben lontano dalla concezione totalizzante, di Herder (e qui in Italia poi del Croce), della pura intuizione o dell'espressione pura. Al centro della sua meditazione teorica si trova non per nulla il problema della tecnica.

Anzitutto Klopstock distingue nettamente la poesia dalla prosa e sostiene quindi, nel suo saggio più importante *Von der Sprache der Poesie* (1758), che « la poesia deve avere pensieri più vari, più belli e sublimi della prosa. Se vogliamo manifestare tali pensieri, dobbiamo scegliere parole che li esprimano compiutamente ». Contro il nostro sentire postromantico si afferma qui dunque che pensiero

¹ *Von der heiligen Poesie*, pubblicato come introduzione al primo volume del *Messias* nel 1755. Cfr. Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, München 1962, p. 1000.

² Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca dal Pietismo al Romanticismo (1700-1820)*, Torino 1964, p. 159.

ed espressione sono separati e che la preminenza va data al pensiero: « Quando si possiede il pensiero, allora si sceglie la parola che lo esplicita » (p. 1019).

Le principali conseguenze derivanti da questa impostazione sono anzitutto che la poesia può servirsi di un lessico limitato: categoricamente escluso è il linguaggio popolare (« il volgare linguaggio del popolo », p. 1025) mentre viene apprezzata quella letterarietà dell'italiano poetico, « estremamente duttile e in grado di adattarsi ad ogni piega di un pensiero poetico » (p. 1017), che è stata la croce dei nostri scrittori almeno dal Romanticismo in poi. Si rivalutano quindi le figure retoriche, in particolar modo l'iperbato considerato adatto ad esprimere la sublime nobiltà delle idee e il fuoco delle passioni, e si considera proficua l'imitazione dei classici e dell'Antico Testamento. Klopstock non è un freddo e scolastico classicista, il suo sforzo retorico è anzi volto a rendere adeguato il linguaggio al pensiero³, e poiché il suo pensiero si propone l'oggetto più sublime, Dio, il linguaggio tende a spezzare, pindaricamente, la regolarità formale, a ricreare, non ad imitare pedissequamente, l'esaltazione del salmista David⁴.

La poetica klopstockiana non è originale, né si trova isolata nel settecento; si può dire, con buona approssimazione, che è ricalcata sul trattato *Del sublime* che, come scrive il Mendelssohn, era allora nelle mani di tutti⁵. Per

³ Si veda il capitolo *Il linguaggio poetico*, pp. 161-176, della monografia di Aloisio Rendi, *Klopstock. Problemi del settecento tedesco*, Roma 1965.

⁴ L'imitazione, dice Klopstock, deve essere « originale » e il poeta moderno non deve chiedersi se ha scritto come David, quanto piuttosto: « Se David fosse stato un cristiano del Nuovo Testamento, avrebbe scritto così? » (p. 1010), in *Einleitung zu den geistlichen Liedern* (1758). È vero che fine della poesia è per Klopstock anzitutto la commozione e che per commuovere il lettore il poeta deve essere, secondo il dettato di Orazio, egli stesso commosso; ma quanto artificio in questa ricerca di commozione!

⁵ Moses Mendelssohn, *Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften* (1758), in M.M., *Ästhetische Schriften in*

lo Pseudolongino infatti le radici del sublime sono da un lato la grandezza d'animo, dall'altro l'abilità tecnica, la capacità di esprimere un contenuto sublime con un linguaggio sublime, cioè con un linguaggio caratterizzato dalla nobile dizione, dall'accurata scelta delle parole, dall'uso degli asindeti, iperbati, delle metafore. Fondamentale è il pensiero, perché « grandioso è il linguaggio di coloro i cui pensieri sono impetuosi e possenti »⁶. Raccomandato viene lo studio degli antichi e lo scrittore dovrebbe chiedersi: « Come si sarebbe espresso in questo caso Omero, quali parole nobili e sublimi avrebbero trovato Platone o Demostene? »⁷.

Le posizioni teoriche (e poetiche) di Klopstock, il santone della letteratura tedesca attorno alla metà del settecento, sono state insidiate da Lessing, ma violentemente attaccate da Herder nel suo capolavoro giovanile, i *Fragmente über die neuere deutsche Litteratur* (1766-67). Klopstock diventa la testa di turco per Herder che si fa portavoce delle istanze della generazione stürmeriana. Il *Messias*, il poema al quale Klopstock aveva dedicato tante cure, salutato al suo apparire come il capolavoro della letteratura tedesca moderna, viene stroncato non tanto perché si propone come fine « la bellezza morale »⁸ invece che quello di toccare gli istinti e far vibrare tutte le forze sensibili dell'uomo, quanto perché opera irrimediabilmente viziata dall'intellettualismo. Se infatti Klopstock aveva tracciato una linea divisoria sincronica tra poesia e prosa, Herder ne traccia una diacronica, sostiene cioè, come il Vico (che peraltro pare non conoscesse), che la poesia è espressione di tempi primitivi, la prosa di periodi intellettualmente evoluti, ma decaduti fantasticamente. « So-

Auswahl, ed. Otto F. Best, Darmstadt 1974, p. 231. La prima traduzione del trattato dello Pseudolongino in Germania è di Karl Heinrich Heineken nel 1738.

⁶ *Die Schrift über das Erhabene*, a cura di H.F. Müller, Heidelberg 1911, p. 11.

⁷ *Ivi*, p. 24.

⁸ Johann Gottfried Herder, *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, Berlin 1877, Reprint Olms, Hildesheim-New York s.d., vol. I.

lo quest'epoca giovanile è stata poetica, si cantava nella vita quotidiana...; il linguaggio era sensibile [sinnlich] e ricco di audaci metafore, dava voce alle passioni»; « Il linguaggio dell'epoca virile non è più poesia, ma prosa bella [...]. Quanto più esso si fa arte e artificio, tanto più si allontana dalla natura. Quanto più sobri e civili si fanno i costumi, quanto più debolmente le passioni agiscono nel mondo, tanto più il linguaggio perde in icasticità » (I, 153-54).

Le conseguenze di questa concezione sono tutte anti-klopstockiane: se la poesia viene identificata con la natura, viene riconosciuta come espressione immediata dello spirito popolare, è chiaro che essa va collocata in assoluta antitesi con l'imitazione⁹; il lessico poetico appare illimitato, è stata piuttosto l'età della prosa a stabilire « una nobiltà, una plebe e una borghesia tra le parole » (I, 157). Ma il punto decisivo è la negazione della separazione di pensiero e linguaggio e il rifiuto di occuparsi, come aveva fatto per secoli l'estetica, di tecnica poetica e di retorica. La decadenza della poesia, scrive Herder, deriva dal fatto « che la si è rapita a Madre Natura, condotta nel paese dell'arte e ritenuta una figlia dell'artificio ». « Di qui proviene quella ciarlataneria estetica che considera separatamente pensiero e parola, di qui la maledizione che ci impedisce di pensare come gli antichi perché si è voluto cogliere il pensiero senza l'espressione, e di parlare come gli antichi perché si è d'altra parte presa in considerazione l'espressione avulsa dal pensiero » (I, 396). Non come un vestito che fascia e cinge il corpo deve essere il rapporto di parola e pensiero; si deve escludere ogni accessorietà,

⁹ La religione ebraica era prodotta delle passioni, della natura, dei pregiudizi anche, del popolo ebraico. « La nostra religione invece non è figlia dell'immaginazione, ma sorella della ragione e della morale ». La poesia, i salmi degli Ebrei erano parte integrante della natura e della religione ebraiche. Per noi non sono carne della nostra carne. « E se li si volesse imitare? Sarebbe come se David p.e. scrivesse salmi cristiani » (I, 268): si dichiara impossibile ciò che per Klopstock era auspicabile.

ogni esterioresità come avviene nell'intreccio omogeneo di anima e di corpo in Platone; insomma, « se muto l'espressione, sparisce il pensiero, se ho colto il pensiero e lo voglio esprimere, ecco di nuovo la parola! Lo scrittore ha pensato parole ed esprime pensieri » (I, 403).

Klopstock, come si è visto sopra, voleva che il linguaggio fosse il più possibile aderente al pensiero e il suo sforzo retorico era rivolto alla ricerca della forma sublime capace di esprimere l'altezza sublime del contenuto. Herder spiega allora la differenza che intercorre tra antichi e moderni: « Loro parlavano *attraverso* immagini, noi al massimo *con* immagini [...]. Leggete Omero e leggete poi Klopstock; quegli dipinge nel mentre parla, dipinge una natura vivente e il mondo degli uomini, questi parla per dipingere, ci descrive, per sembrare originale, un mondo affatto diverso, il mondo dell'anima, dei pensieri, mentre Omero dà ai pensieri dei corpi e dice: parlate voi! » (I, 167). Gli antichi, o meglio forse, i primitivi¹⁰, sono, per Herder, legati alle passioni, ad interessi materiali, all'immediatezza della natura e si esprimono con immagini e metafore spontanee, naturali appunto, sono, detto con espressione schilleriana, *naiv*; nei moderni lo spirito si è separato dalla natura, le loro immagini sono d'accatto, il loro sublime manifesta lo sforzo sentimentale di ricuperare l'ingenuità perduta.

La forma poetica in cui meglio si esprime lo spirito antico è, per Herder, il ditirambo che rifiuta ogni regola, spezza ogni vincolo formale, come Sansone spezza le corde che lo costringono, e non segue « altro piano se non quello intimamente tracciato dall'immaginazione, visto all'esterno parzialmente dagli occhi e rivendicato dal ritmo della danza » (I, 312). Gli stessi Greci, quando raggiunsero un

¹⁰ Si ricordi quanto Herder scrive nell'*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (1773): « Lei deve dunque sapere che quanto più selvaggio, cioè quanto più vitale e indipendente è un popolo [...] tanto più selvaggi, vale a dire tanto più vitali, liberi, sensibili, liricamente attivi devono essere, se ne ha, i suoi canti ».

grado superiore di civilizzazione e la loro religione si elevò al di sopra della natura, abbandonarono gli arbitri diti-rambici. È quindi impossibile che il ditirambo trovi terreno fertile nell'epoca della prosa: «Dov'è qui tra noi una religione che veneri Bacco e consideri sacri e divini i canti a lui dedicati? Il Dioniso greco getterebbe via i grappoli d'uva dei nostri campi e rifiuterebbe i nostri ditirambi » (I, 315).

Klopstock aveva cantato:

Wie Hebe kühn, und jugendlich ungestüm,
Wie mit dem goldnen Köcher Latonens Sohn,
Unsterblich, sing' ich meine Freunde,
Feierend in mächtigen Dithyramben.

Willst du zu Strophen werden, o Lied, oder
Ununterwürfig Pindars Gesängen gleich,
Gleich Zeus erhabnen trunknen Sohne,
Frei aus der schaffenden Seele taumeln?¹¹

A parte l'impropria accumulazione di Dei e il fatto curioso che l'ebbrezza esaltante si lasci rinchiudere in regolari strofe alcaiche, a Herder doveva sicuramente disturbare l'aporia che si apre tra il dichiarato intendimento ditirambico e l'oggetto sentimentale del canto. A ragione quindi, almeno dal suo punto di vista, Herder poteva dire: «L'ebbrezza dei sensi [das trunkne Sinnliche] che li esaltava, sarebbe forse uno scandalo per la nostra società raffinata e beneducata; il loro delirante entusiasmo ci apparirebbe certamente oscuro, confuso e spesso assurdo » (I, 315). «Das trunkne Sinnliche» forma per Herder la componente fondamentale e insostituibile della poesia. Senza di essa, priva dell'immediato di natura, la poesia si trasforma in prosa.

¹¹ *An meine Freunde* (1747). «Come Ebe audace e ardente di giovinezza, immortale come il figlio di Latona dalla faretra d'oro, canto i miei amici in solenni e possenti ditirambi. Vuoi piegarti, o mio canto, in strofe regolari, o senza vincoli al pari delle odi pindariche, simile all'ebbro e sublime figlio di Zeus, prorompere libero dallo spirito creatore?»

Alla letteratura moderna non rimane dunque altra alternativa che quella di essere «Prosa del sano buon senso e poesia filosofica»? (I, 217). Talvolta Herder sembra lasciar spazio alla possibilità che il genio-natura si manifesti anche in epoca moderna, come Vico d'altronde, il quale ammetteva che qualcuno potesse poetare anche in epoche di riflessione, se ritorna fanciullo e «rimette la mente in ceppi»¹². Ma l'impostazione generale dell'estetica herderiana porta inevitabilmente alla conclusione (prehegeliana) che l'arte è destinata a risolversi nella filosofia, almeno finché non risorgeranno le condizioni storiche, politiche, climatiche ecc., favorevoli alla sua rinascita¹³.

Non è un caso che Herder, oltre agli attacchi inclementi contro Klopstock, non risparmiasse critiche e rimbrotti ai prodotti poetici che Goethe presentava alla sua censura¹⁴. «Lo sguardo ha troppa parte in voi»¹⁵, rimproverava Herder e qui Goethe piegava il capo, ma la critica continuava con l'accusa d'imitazione: «Shakespeare vi ha completamente guastato», e culminava in quella d'eccesso di intellettualismo: «C'è troppo pensiero». Se guardiamo bene, si tratta delle stesse accuse che Herder aveva rivolto a Klopstock e che confermano, persino nei confronti del genio nascente, la convinzione dell'irrimediabile prosaicità della poesia moderna.

Osserviamo più da vicino, e dal punto di vista di Goethe, la lettera del luglio 1772, importante per noi anche perché scritta probabilmente nello stesso lasso di tempo

¹² Cfr. Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Laterza, Bari 1965, pp. 245.

¹³ Condivido, a questo proposito, la tesi di Carlo Benedikter, *Winckelmann, i 'Literaturbriefe' e i primi 'Fragmente' di Herder*, Padova 1983.

¹⁴ Goethe sentiva certamente il bisogno del martello herderiano per eliminare le scorie della sua esuberanza produttiva. Ma non poteva sopportare a lungo l'astio del critico che minacciava di travolgere la sua vena poetica. Di qui il raffreddamento dei rapporti dal 1772 al 1777.

¹⁵ Lettera di Goethe a Herder, circa 10 luglio 1772. Il grande artista si serve, secondo Herder, non della vista, senso «filosofico», ma del senso più concreto e «naturale», il tatto.

del *Wandrer's Sturmlied*. La lettera è molto tesa e contraddittoria, non riesce a nascondere la stizza per l'aggressività di Herder, anche se mitigata dall'ammirazione per il più anziano e consapevole compagno di strada. Goethe accetta le critiche alla prima redazione del *Götz*, ma è sufficientemente orgoglioso da voler progettare autonomamente la propria vita: « Non voglio certo oziare, mi riprometto di proseguire per la mia strada e compiere quanto sta nelle mie forze; se ci incontreremo di nuovo, allora si vedrà che fare ». Condivide i sospetti herderiani per la ragione (« Misero l'uomo per il quale la testa è tutto »), ma nella famosa metafora dell'auriga, che tiene in scacco la fucosità ribelle dei cavalli, dà voce ad una fortissima volontà chiarificatrice. Sembra aprire per la prima volta gli occhi sull'intellettualismo della propria produzione poetica e questo può voler dire che se Goethe da un lato abbraccia la tesi dell'inscindibilità di pensiero ed espressione (egli scrive però: « Pensiero e sentimento creano l'espressione », cosicché non si capisce se si tratta d'un errore di trascrizione¹⁶ oppure del riaffiorare di un substrato « klopstockiano » con la conseguente preminenza del pensiero sull'espressione), dall'altro si rende conto che la sua poesia, diversamente da quella greca o da quella di Shakespeare, aderenti alla natura, è poesia consapevole, tende semmai sentimentalmente alla natura senza raggiungerla.

Esiste quindi nel giovane Goethe una dicotomia fondamentale: la volontà di identificazione con l'*Erdgeist*, con lo Spirito della Terra, proprio perché volontà e programma, non trova piena attuazione, nemmeno nella prassi poetica che non riesce a farsi compiutamente *naiv* e a diventare manifestazione immediata e spontanea dello spirito popolare. Nei versi finali del *Wandrer's Sturmlied* si esprime non soltanto la relativizzazione mefistofelica, cioè l'ironia che inevitabilmente si accompagna agli slanci fau-

¹⁶ Herder aveva scritto infatti: « che pensiero e parola, sentimento ed espressione si rapportano l'un l'altro come l'anima di Platone con il corpo » (I, 397).

stiani (mi pare sia da escludere l'interpretazione positiva, che vede nella capanna « l'individualità matura e creatrice del poeta »¹⁷), ma si sottolinea anche la distanza che intercorre tra il mondo ingenuo di Pindaro, in cui natura e spirito erano conciliati apriori, e il mondo del poeta moderno che invoca e riconosce il Dio antico e vivente (« der alte Gott » che Goethe difende dall'ortodossia lavateriana¹⁸), ma con il quale solo a tratti riesce a mantenersi in osmosi.

Le parole « Viandante in pericolo », con le quali Goethe invia il suo inno a Jacobi¹⁹, oltre che rivelare una crisi esistenziale, intendono richiamare le incertezze, i dubbi sulla scelta poetica: la teoria di Herder era scettica sulla possibilità di sviluppo di una grande poesia moderna, lasciava spazio solo ad una poesia filosofica, intesa con connotazioni spregiative. La mia opinione è che Goethe raccoglie la sfida e si propone, non solo nel *Wandrer's Sturmlied*, ma in esso soprattutto, di dimostrare la legittimità e l'altissima qualità della poesia filosofica, della poesia nell'epoca della prosa²⁰. Ciò comporta da un lato persino un richiamo a Klopstock, alla sua distinzione di pensiero ed espressione, alla scelta del pensiero più sublime — anche nell'inno di Goethe l'oggetto è Dio, « l'essere più sublime »²¹ — al

¹⁷ Cfr. Rolf Christian Zimmermann, *Wandrer's Sturmlied* in R.C.Z., *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, 2. Band *Interpretation und Dokumentation*, München 1979, pp. 77-118 (qui p. 115). Cfr. anche Heinrich Henel, *Der Wanderer in der Not: Goethes 'Wandrer's Sturmlied' und 'Harzreise im Winter'*, in « DVjS » 1973, pp. 69-94 (qui pp. 76-77) e Arthur Henkel, 'Wandrer's Sturmlied'. *Versuch, das dunkle Gedicht des jungen Goethe zu verstehen*, Frankfurt/M. 1962, p. 46.

¹⁸ Cfr. la lettera di Goethe a Lavater del 29 luglio 1782.

¹⁹ Cfr. la lettera del 31 agosto 1774.

²⁰ Per « poesia della prosa » non si intende la *Scienza Nuova* o la *Fenomenologia dello Spirito* come dice il Croce, per il quale il grande filosofo « serba la forza intuitiva onde i suoi giudizi escono fuori espressi insieme con la passionalità che li avvolge » (*Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1958, p. 75) — quanto piuttosto la poesia filosofica di Schiller, al quale invece Croce nega forza intuitiva.

²¹ Cfr. Moses Mendelssohn, *op. cit.*, p. 210.

tormento della parola²² che deve corrispondere al pensiero o al sentimento; dall'altro lato un preludio a sviluppi ulteriori come la difesa della poesia sentimentale operata da Schiller e la conciliazione di arte e filosofia postulata da Friedrich Schlegel e poi da Hegel²³. È chiaro quindi che qui non si vuole seguire la tradizione irrazionalistica della critica tedesca (bisogna in ogni caso distinguere poesia irrazionale da poesia sull'irrazionale) ironicamente innescata dalla definizione di « Halbunsinn », semiassurdità, dello stesso Goethe, ma riprendere piuttosto la proposta di Leo Spitzer: « *Wandrer's Sturmlied* ist Gedankendichtung », e cercare di mostrare, ciò che il celebre romanista non ha potuto fare nel suo breve articolo, in che cosa consista il pensiero²⁴.

Come si è detto sopra, il *Wandrer's Sturmlied* è, in coerenza con la tradizione ditirambica ma anche con quella klopstockiana, un inno dedicato a Dio (agli Dei). Ricorda da vicino l'inno di Klopstock *Die Frühlingsfeier* (I ed. *Das Landleben* 1759) nel ritmo e nell'intonazione sublime, nelle retoriche implorazioni, persino nelle cadute di tensione che, d'altronde, come dice lo Pseudolongino²⁵, fanno parte

²² Cfr. Pseudolongino; di Omero dice: « Costringendo, con la violenza, delle preposizioni, che generalmente non sono composte, a connubi contro natura, tormentava, per corrispondere all'incombente pericolo mortale, la parola » (*Op. cit.*, p. 19).

²³ Il tema può essere qui appena sfiorato col dire che per Hegel « morte dell'arte » significa anzitutto morte dell'arte romantica. Goethe e Schiller vengono considerati già dei postromantici, ragione per cui essi ottengono un trattamento privilegiato. Le poesie filosofiche di Schiller e « la tragedia filosofica assoluta », il *Faust* di Goethe, aprono per Hegel la via del futuro. Come l'arte rinascimentale, fattasi interprete della religione, aveva raggiunto altezze sconosciute all'arte classica, così, si può dedurre, la poesia moderna potrebbe rifiorire a contatto con la filosofia dell'idealismo.

²⁴ Cfr. Leo Spitzer, *Nochmals: Zur Interpretation von 'Wandrer's Sturmlied'*, in « *The Germanic Review* » 1945, pp. 161-165 (qui p. 165). Anche Spitzer separa forma e contenuto, ma in modo che non si accorda con quanto si è detto sopra sul sublime: « La forma è impetuosa, il pensiero è tranquillo e pregnante » (p. 165).

²⁵ *Op. cit.*, p. 36.

della tecnica del sublime perché rendono partecipe l'ascoltatore del pericolo della dispersione e lo sollecitano alla reazione e al riscatto.

La differenza da Klopstock non è di tipo retorico, non è data dalla presenza di ellissi e di iperbati, dall'affacciarsi di oscurità dovute ad un uso estroso della sintassi, dal ricorso al verso libero e alla strofa irregolare²⁶. Le arditezze formali possono essere piegate ad un contenuto tradizionale o a un contenuto rivoluzionario, ad una nuova visione teologico-filosofica. Direi che l'inno di Goethe si presenta come un manifesto: alla ditirambica difesa delle posizioni illuministico-cristiane esso contrappone un'altrettanto ditirambica e appassionata esaltazione del principio monistico che costituirà il centro vivificatore dello *Sturm und Drang*. All'interno della mitologia classica Klopstock si era ricavato una nicchia cristiana; Goethe si serve della stessa mitologia per avanzare la sua proposta anticristiana. E bisogna distinguere ancora: Jupiter-Zeus, il Dio sommo, può essere la metafora del principio dualistico che Goethe respinge (*Prometheus*) o l'incarnazione del principio monistico come nel *Ganymed* e nello *Sturmlied*. In quest'ultimo Jupiter è Giove Pluvio che presiede alle forze della natura, che si identifica anzi (*deus sive natura*)²⁷ con la vita infinita della

²⁶ Cfr. di Giuliano Baioni *l'Introduzione a Wolfgang Goethe, Inni*, Torino 1967, soprattutto p. 19.

²⁷ La questione dello spinozismo nel giovane Goethe è molto dibattuta e non può essere qui affrontata. Penso comunque, come Martin Bollacher (*Der junge Goethe und Spinoza. Studien zur Geschichte des Spinozismus in der Epoche des Sturms und Drangs*, Tübingen 1969) che il monismo goethiano abbia origine spinoziana anche se non è escluso un apporto della tradizione ermetica che poteva essere reinterpretata panteisticamente. Lo stesso Rolf Christian Zimmermann però, che nell'importante volume *Das Weltbild des jungen Goethe. Studien zur hermetischen Tradition des deutschen 18. Jahrhunderts*, 1. Bd. *Elemente und Fundamente* ha fortemente rivalutato la tradizione ermetica e naturfilosofica, deve riconoscere che « Goethe si è convertito sì alla filosofia ermetica, ma non al cristianesimo, che da questa stessa filosofia doveva venir rafforzato » (p. 210). E altrove dice: « Poiché per il giovane Goethe il divino non proviene più esclusivamente dall'alto, ma è presente come

natura, non è lo Zeus antiprometeico che al di sopra delle nubi e delle tempeste attende, nella sua atarassia, i doni degli uomini schiavi.

Si è detto che le varie divinità che compaiono nel *Wandrerers Sturmlied* sono collocate in una scala gerarchica, che ricalcano addirittura la sequenza dei *furores* (i quattro entusiasmi divini) dell'*Occulta Philosophia* di Agrippa von Nettesheim²⁸, si è ripetuto più volte che Apollo e Dioniso si conciliano in Giove²⁹; più che sulla sequenza e sulla conciliazione io preferisco mettere l'accento sull'antitesi di Giove e Apollo, sull'opposizione di principio monistico e principio dualistico. Non credo che Goethe pensasse ad una accumulazione di Dei per un gioco mitologico, come nel citato *Auf meine Freunde* di Klopstock, né ad un semplice annullamento degli opposti.

Seguendo un'indicazione di Goethe nella *Ausgabe letzter Hand*, si può dividere l'inno in tre blocchi: le prime sei strofe dedicate alla sfera apollinea, le successive tre alla dialettica Apollo-Dioniso, le ultime alla sfera « gioviale » (cui incomprensibilmente Leo Spitzer nega l'esistenza³⁰).

energia e come spirito in tutte le creature, si verifica una svolta che, nei confronti dell'ermetismo, è tanto coerente quanto rivoluzionaria. Ne deriva l'immoralismo della vita » (p. 222). Più che di immoralismo invero si dovrebbe parlare di amoralismo o meglio di vitalismo; comunque, può darsi che Goethe abbia rifunzionalizzato elementi ermetici, non credo possibile che li abbia accolti in buona fede dopo il 1771.

²⁸ I quattro *furores* sono nell'ordine: le Muse, Dioniso, Apollo e Venere che, secondo Rolf Christian Zimmermann (*op. cit.*, p. 94) rispecchiano esattamente lo stesso ordine (con la sostituzione di Venere con Giove) dell'inno goethiano.

²⁹ « Il dionisiaco e l'apollineo sono soltanto due poli della sostanziale unità del divino » (Gerhard Kaiser, *Das Genie und seine Götter. Ein Beitrag zu 'Wandrerers Sturmlied' von Goethe*, in « Euphorion » 1964, p. 52); « Alla fine si giunge alla conciliazione delle due divinità » (Ferdinand van Ingen, *Dionysos und Apoll. Zu 'Wandrerers Sturmlied' des jungen Goethe*, in « Neophilologus » 1968, p. 278).

³⁰ « Nell'inno sembra aprirsi una frattura, in quanto la sfera di Apollo e Jupiter non paiono sufficientemente distinte [...]; d'altra parte il capo della gerarchia divina, Jupiter, avrebbe richiesto una parallela 'poesia gioviale' che in verità non c'è » (*op. cit.*, p. 164).

Non può essere un caso che la continuità, non solo stilistica, con Klopstock si manifesti proprio nelle strofe « apollinee », vale a dire in quella sfera che Goethe si proponeva di presentare come superata dall'esperienza del divino nella natura. Si legga l'inizio dell'ode klopstockiana *Der Lehrling der Griechen* (1747):

Wen des Genius Blick, als er geboren ward,
Mit einweihendem Lächeln sah,
Wen, als Knaben, ihr einst Smintheus Anacreons
Fabelhafte Gespielinnen,
Dichtrische Tauben umflogt, und sein mäonisch Ohr
Vor dem Lärme der Scholien
Sanft zugirrtet, und ihm, daß er das Altertum
Ihrer faltigen Stirn nicht sah,
Eure Fittige lieht, und ihn umschattetet,
Den ruft, stolz auf den Lorbeerkrantz,
Welcher vom Fluche des Volks welkt, der Eroberer
In das eiserne Feld umsonst.³¹

I parallelismi con l'inno di Goethe sono numerosi e trasparenti: l'attacco oraziano (« Quem tu Melpomene... »), l'invocazione al genio che non è da intendersi come genio personale ma la divinità che protegge i poeti, la citazione delle apollinee compagne, le colombe (le Muse) dalle ali che difendono e avvolgono (« umfliegen », « umschatten »; in Goethe: « umschweben », « umhüllen »); Anacreonte è partecipe della sfera apollinea (Smintec è attributo di Apollo) come pure in Goethe, il quale gli accosta il fratello in spirito, Teocrito, che canta sulla spiaggia di Sibari o ai piedi della montagna assolata, in zone illuminate quindi dal Dio Apollo.

³¹ « Colui che, al momento della nascita, lo sguardo del genio ha consacrato con un sorriso, colui che fanciullo voi, un tempo fantastiche compagne di Anacreonte Sminteo, avete circondato, poetiche colombe, coi vostri voli, e il cui orecchio meonio protesse dal chiasso degli scolii il dolce vostro tubare, colui al quale, perché non vedesse la vecchiezza della loro fronte rugosa, avete prestato l'ali e dato pace nell'ombra, invano chiama, d'alloro fiero, che appassisce sotto la maledizione del popolo, sul campo di battaglia il conquistatore ».

Qui finiscono le assonanze e inizia il distacco dalle posizioni klopstockiane, dalle quali Goethe sembra essere volutamente partito per confutarle, per tracciare più chiaramente la linea divisoria nei confronti del vecchio maestro. Il poeta di Klopstock vive al riparo da pericoli, circondato da tubanti colombe, gli fa orrore il campo di battaglia. Ma anche Goethe invoca — si può obiettare — in mezzo alla tempesta che lo angustia, l'aiuto delle divinità solari: al posto di Apollo Sminteo appare Apollo Pizio con il suo seguito di Muse e di Cariti, divinità della separazione (dietro ad esse fa capolino il Dio biblico) della luce dalle tenebre, della terra dalle acque, della terra dal cielo³²:

Umschwebt mich ihr Musen!
Ihr Charitinnen!
Das ist Wasser das ist Erde
Und der Sohn des Wassers und der Erde
Über den ich wandle Göttergleich.³³

Non è forse un delizioso quadretto rococò che rappresenta uno sfarfallare di putti che sollevano al di sopra della terra sconvolta il poeta trasfigurato? Si badi, con ciò non voglio dire che Goethe indulga al gusto rococò e neppure che il momento apollineo sia puramente negativo, anche se, nella contrapposizione a Pindaro, i gesti dei poeti « rococò », Anacreonte e Teocrito, appaiono stanchi e convenzionali. La funzione di Apollo è necessaria, sebbene non assoluta, come appare in Klopstock; è dialetticamente necessaria perché la vita (la poesia) non è possibile nel caos primordiale, nel fango che inghiotte ogni diversificazione. Apollo deve uccidere il pitone, le Muse devono separare il fango nella purezza delle sue componenti, ma il dualismo che ne deriva è la fase iniziale, non il punto d'arrivo.

³² Riprendo qui la spiegazione ermetica di Rolf Christian Zimmermann: « Con il cuore dell'acqua e il midollo della terra viene apostrofata l'essenza filosofica della polarità di forze che provengono dall'alto e dal basso » (op. cit., p. 112). Cfr. la citazione da Jakob Böhme: « Il cielo è il cuore dell'acqua » (Ivi).

³³ « Circondatemi con il vostro volo, o Muse, o Cariti! Questa è acqua, questa è terra e il figlio dell'acqua e della terra al di sopra del quale io vo simile a un Dio ».

Seguiamo un momento il tema della felicità che percorre il *Wandriers Sturmlied* per comprendere meglio come l'inno è strutturato. Nella prima parte il poeta si sente difeso e riscaldato, con piedi fioriti (« Blumenfüße ») si libra al di sopra del fango, dalle Muse si attende d'essere portato nel magico cerchio della salvezza (cfr. le espressioni: « umkränzende Seeligkeit », « rings ums Leben ») come il contadino si aspetta di ricevere il conforto del vino e « umwärmend Feuer », il fuoco che lo circonda con il suo calore; ma poi si parla di uomini oziosi, felici d'essere solo mortali (« sterblich Glückliche ») che possono essere identificati anzitutto con Anacreonte felice tra i fiori (« blumenglücklich »), incoronato (« umkränzt ») di rose, e con Teocrito balbettante nell'estasi d'una estenuante dolcezza (« bienensingend », « honiglallend »), e con tutti coloro che si rinchiodano nel caldo e protetto cerchio apollineo.

Il principio della felicità va indubbiamente incontro ad una crescente svalutazione e viene seccamente contrapposto al principio del rischio, all'esposizione, alla tempesta, ai pericoli dell'agone e delle battaglie, cioè ad una soddisfazione e ad una gioia più alte che nascono non dalla consonanza, ma dal contrasto sopportato e vinto. Anche in *An Schwager Kronos* il riposo, le gioie domestiche sono solo un momento, una parentesi che interrompe, non ferma la corsa, l'affanno. Allora, ci troviamo ancora nell'ambito del sublime, di quell'estetica « agonale » che impedisce il godimento e stimola invece la contraddizione, giustifica la fatica e l'etica dell'impegno? La rivoluzionaria novità di Goethe, vale a dire la sostituzione da lui operata del sublime (principio paterno) con il bello (principio materno) è, secondo Giuliano Baioni, ascrivibile al suo desiderio di collocarsi in mezzo alla natura e goderla « come l'abbraccio di un'amante »³⁴. Credo che il momento del piacere sia importantissimo, ma non esclusivo. L'abbandono del dualismo e l'identificazione con la natura porta, come dice Prometeo:

³⁴ Giuliano Baioni, *Naturlyrik*, in *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*, ed. Horst Albert Glaser, 4, *Zwischen Absolutismus und Aufklärung*, Reinbeck 1980, p. 245.

zu leiden, weinen
genießen und zu freuen sich³⁵

dove la sofferenza precede addirittura il godimento. Seguire l'*Erdgeist* conduce Faust e Werther alle più alte vette dell'ebbrezza ma anche a gustare il calice della disperazione e della morte. Il sublime klopstockiano piega l'uomo in un atteggiamento di sottomissione davanti a Dio. Il sublime di Goethe, chè di sublime credo si debba ancora parlare al cospetto del cozzo di forze, porta non al riconoscimento dell'incommensurabile grandezza e potenza del Dio trascendente o alla dimostrazione dell'immortalità dell'anima (Klopstock), né a quella dell'autonomia dello spirito dalla natura (Kant), ma alla rivalutazione della natura che viene a coincidere (spinozisticamente) con lo spirito³⁶.

Le strofe centrali del *Wandrer's Sturmlied* sono quelle che maggiormente hanno messo a prova la volontà chiarificatrice dei critici. Si può forse sostenere che esse rappresentano un momento « sublimamente » dispersivo prima che il poeta trovi finalmente l'oggetto vero del suo canto; ma si è anche sostenuto che, poiché l'inno procede per impulsi associativi e analogici, è inutile cercare una salda architettura e un pensiero coerente. Così la critica si è affannata a spiegare singoli particolari, a dare per esempio un nome al piccolo focoso contadino, a stabilire a chi possa essere attribuito l'aggettivo « neidgetroffen » colpito dall'invidia, o a ricostruire, attraverso gli emblemi barocchi, il significato del cedro. Non è importante sapere quali riferimenti biografici abbia l'episodio del contadino³⁷ e non

³⁵ « a soffrire, piangere, godere e gioire ».

³⁶ Per lo Schiller delle *Briefe über die ästhetische Erziehung*, ma ci troviamo in altro contesto culturale dove le stesse definizioni ottengono connotazioni nuove, la conciliazione di natura e spirito (sintesi di *Stofftrieb* e *Formtrieb* nello *Spieltrieb*) sta all'origine del bello. Anche per il classicista Hegel la sintesi di sensibilità e idea fa nascere l'arte ideale, cioè l'arte bella.

³⁷ Arthur Henkel (*op. cit.*, pp. 31-38) si affanna a dimostrare che il contadino dell'inno incarna il contadino svizzero Jakob Gujer von Wermatswill, detto Kleinjogg, una specie di Socrate rustico.

occorre molta erudizione, condita da citazioni bibliche e barocche, per capire che il cedro è metafora di possanza e autonomia. Stranamente invece non si è sottolineato che, così come l'olmo è cifra anacreontica e il pioppo cifra teocritea, il cedro, che non ha bisogno del sole (non aspetta d'essere circondato — « umschwebt », « umhüllt » — dalle cure di Apollo) per verdeggiare, è cifra della poesia pindarica, è simbolo di quel Pindaro di cui è parola esplicitamente solo nell'ultima strofa, ma che in realtà, al pari di Giove Pluvio, fa sentire la sua presenza di genio ed eroe che affronta e non evita il pericolo, in tutto l'inno. Sul filo di questa osservazione mi paiono inaccettabili le sottili interpretazioni che attribuiscono il « neidgetroffen » non ad Apollo, ma al poeta³⁸, cioè il poeta sarebbe invidioso di Apollo, o leggono « Neid » nel significato di « Haß, Groll, Zorn, Feindschaft » e vedono quindi un Dio che allontana con disprezzo il suo sguardo dal poeta³⁹.

L'elemento fondamentale di queste strofe è dato, a mio modo di vedere, dalla contrapposizione di apollineo e dionisiaco e dalla vicendevole svalutazione dei due elementi. Il dionisiaco, introdotto con la figura, certamente di basso profilo, del contadino, può significare forse anche un calore interiore, un fuoco centrale che mancano però di autonomia, dal momento che devono esporsi, per non venir meno, ai raggi vivificatori di Apollo; in questo senso ha ragione Rolf Christian Zimmermann quando scrive: « Il dono di Dioniso, l'ebbrezza del vino, può essere 'Genio' solo al

Il geniale io lirico incontrerebbe quindi un genio campagnolo che lo sorregge con il suo esempio.

³⁸ *Ivi*, pp. 39-40. Cfr. anche Rolf Christian Zimmermann, il quale sostiene che « il Dio 'colpito dall'invidia' è oggetto di invidia altrui, cioè dell'invidia dell'artista ribelle » (*op. cit.*, p. 108).

³⁹ Cfr. Hermann J. Weigand, 'Wandrer's Sturmlied'. « Neidgetroffen », in « The Germanic Review » 1946, pp. 165-172. Il Weigand dice anche: « In verità non conosco un altro caso in cui Goethe abbia usato la parola *Neid* in senso così generico, nel significato di un affetto del tutto negativo, eppure il contesto parla tanto decisamente a favore di questa interpretazione, che me ne faccio convinto difensore » (p. 171).

debole e gracile secolo dei giocosi canti conviviali [...] non certo al cantore veramente ispirato! »⁴⁰.

L'apollineo, d'altra parte, che sembra volersi confermare come forza di ispirazione suprema, trova improvvisamente un limite: il cedro non ha bisogno del sole, Pindaro non ha bisogno di Apollo, ha in sé una vigoria che gli proviene dalle sue radici terrigne, dalla sua consonanza con le forze della natura in cui è immanente il divino. E allora ha torto lo Zimmermann là dove dice: « Diversamente dal 'cedro' dell'inno [...] l'artista ha, per il suo maturare, assoluto bisogno dell'aiuto dall'alto »⁴¹.

Non solo l'apollineo trova un limite nel cedro; nella grande strofa panteistica dedicata al Dio supremo, anzi al Dio unico della nuova mitologia, l'apollineo viene degradato ad un quieto ruscello che scorre separato dal fiume della vita, scorre pigramente per chi si è ritirato in un arcadico idillio lontano dalle passioni e dai conflitti.

Le ultime strofe dell'inno sembrano offrire elementi

⁴⁰ *Op. cit.*, p. 102. Della svalutazione del dionisiaco può stupirsi solo chi prende in considerazione esclusivamente la dipendenza di Goethe da Herder e non i rapporti estremamente contraddittori che legavano i due scrittori, nonché la volontà goethiana di autonomia. Gerhard Kaiser dà invece un segno positivo alle strofe dionisiache: « Il Genio, nella prima parte dell'inno espressione del centro dell'individuo e tramite verso il mondo apollineo dell'essere in sé, viene ora identificato con il Dio Dioniso. Il centro dell'io, il centro delle forze creative è il Dio, l'ebbrezza, l'essere fuori di sé », e più avanti si legge: « Herder compie la stessa sintesi di ebbrezza dovuta al vino ed ebbrezza dovuta alla presenza del Dio che abbiamo osservato in Goethe: ' Il loro canto era pieno dell'animalesco e terrigno linguaggio del vino e il vino s'innalzava a sua volta ad un misticosensibile linguaggio degli Dei: un canto sacro in doppia accezione ' » (*op. cit.*, pp. 46-47). Ho sostenuto sopra che il *Wandrer's Sturmlied* è una poesia filosofica; se questo è vero, è impossibile che Goethe voglia uscire da sé. Per Herder, ma non per Goethe, la poesia è manifestazione primitiva, immediata; né Goethe avrebbe mai potuto cantare « con bocca fremente, colpito dalla sua folgore, il Dio del vino » (Suphan, I, 311), perché era troppo consapevole della distanza tra ingenuo e sentimentale.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 104.

eterogenei, in verità in esse si manifesta il credo profondo del poeta, per esse è stato composto lo *Sturmlied*. Non sono dell'opinione che « il Dio dell'ebbrezza e il Dio del fuoco purificatore siano in fondo identici »⁴², che Giove quindi concili Dioniso e Apollo. In Giove si annulla, non si concilia l'opposizione delle due divinità.

Apollo, in quanto metafora del dualismo, si trova agli antipodi del monismo « gioviale », e in quanto nume del fiorito idillio non può presiedere anche al conflitto. Dioniso è il Dio dell'ebbrezza. « Trunkenheit, rasende Trunkenheit », ripete Herder più volte — ma il fuoco dato dal vino è surrettizio, incostante e può portare pericolosamente vicino al balbettio teocriteo (« Honiglallend »).

Non di ebbrezza si parla nell'inno di Goethe, ma di coraggio eroico, non di calore protettivo, ma di tempesta. Non Apollo, non Dioniso si propone di cantare Goethe ma, uscendo dalla tradizione settecentesca, Giove Pluvio, la « sturmatmende Gottheit », il Dio che non solo, come in Klopstock, si manifesta nella natura, ma che con la natura si identifica. « I suoi doni non sono aiuto nel pericolo, ma il pericolo stesso. Non con ali protettive egli dà riparo, ma 'afferrando', vale a dire colpendo nella tempesta e inondando di pioggia »⁴³.

L'identificazione di Dio con la natura, del poeta con la natura (« Dich, dich strömt mein Lied ») corrisponde ad una visione non più illuministica-idilliaca-florescente (ecco la funzione di contrasto delle strofe dedicate al giocoso Anacreonte e al gentile Teocrito), ma tragica della vita. La poesia goethiana si libera del sublime innocuo di Klopstock e si sostanzia di una conflittualità prerivoluzionaria.

Idilliaci non sono, per Goethe, soltanto i poeti « rocò », i moderni Anacreonte e Teocrito⁴⁴; idilliaca è anche

⁴² Ferdinand van Ingen, *op. cit.*, p. 279. Cfr. anche Gerhard Kaiser, *op. cit.*, p. 52.

⁴³ Heinrich Henel, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁴ È interessante notare che per Herder né Anacreonte né Teocrito hanno connotazioni negative. Per il primo cfr. Suphan, I, 332, per il secondo I, 340-42.

la concezione religiosa di Klopstock che ricalca abbastanza fedelmente la teologia dell'illuminismo tedesco. « Tutto ciò che vedo, tutto ciò che percepisco, il mio sentimento, la mia stessa esistenza, non sono altro che bontà [...]; in tutta la natura non vedo altro che effetti d'una saggezza, d'un amore infiniti, che sorpassano ogni mia capacità percettiva »; « Nel disegno complessivo della natura domina l'ordine più perfetto »; « Ciò che chiamiamo male è portato da noi, dal disordine delle nostre passioni »: bastano queste scarse citazioni da uno degli ultimi e più fortunati popolarizzatori del leibnizismo⁴⁵ per comprendere la *coinè* idilliaca, appena velata dal disappunto per l'instabilità apportata dal fattore uomo, contro la quale Goethe si muove. Nei suoi più famosi inni, *Die Frühlingsfeier* e *Die Allgegenwart Gottes*, Klopstock conferma puntualmente queste posizioni: la tempesta che si scatena con tuoni e saette, non minaccia l'uomo né la natura:

Ach schon rauscht, schon rauscht
Himmel und Erde vom gnädigen Regen!
Nun ist, wie dürstete sie! die Erd erquickt,
Und der Himmel der Fülle des Segens entladen!⁴⁶

Nel migliore dei mondi possibili non vi sono pericoli o conflitti, oppure essi sono facilmente componibili; l'unica tensione è data dallo slancio verso Dio, dal desiderio di superare la materialità:

Dieser Endlichkeit Los,
Diese Schwere der Erde,
Fühlt auch meine Seele,
Wenn sie zu Gott, zu Gott!

⁴⁵ Johann Friedrich Wilhelm Jerusalem, *Betrachtungen über die vornehmsten Wahrheiten der Religion*, I vol. 1768. Cito dalla 3ª ed., Braunschweig 1770, pp. 66; 153; 152. Per il tema religioso cfr. Aloisio Rendi, *Klopstock. Problemi del settecento tedesco*, cit.

⁴⁶ « Oh già scroscia il cielo e fruscia la terra di pioggia benigna! Ecco che la terra, grande era la sua sete! è ristorata e il cielo si è scaricato della pienezza della grazia! »

Zu dem Unendlichen!
Sich erheben will!⁴⁷

Pindaro e Goethe si espongono alla tempesta: non vi è nessun patto che li lega a Dio, perché il Dio non è trascendente e personale e quindi la loro esposizione è rischio; senza rischio, d'altra parte, non vi è vita pulsante, ma gioco floreale. Tale vita è materica, si svolge nella materialità che non è quella macchina « costituita da milioni di ingranaggi »⁴⁸ che temevano i teologi, ma è percorsa dall'afflato divino. Non nella tensione verso l'aldilà, nel sublime klopstockiano, si deve esaurire lo slancio dell'uomo; si deve affermare invece nelle passioni, nel contrasto, nella lotta, nel sublime agonistico.

È chiaro che l'identificazione con la natura non viene qui vissuta come p.e. nell'*Urfaust*. Faust vuole far proprio l'*Erdgeist* e vive l'avventura dei suoi istinti naturali. Nello *Sturmlied* non viene vissuta l'identificazione, ma piuttosto proclamata; l'inno è appunto, come si diceva all'inizio, un manifesto (manifesto *sui generis*, ad uso personale, non destinato infatti alla pubblicazione), come lo saranno altri inni di Goethe (*Prometheus*, *Harzreise im Winter*, *Grenzen der Menschheit*, *Das Göttliche*), il quale ha privilegiato questa forma poetica per esprimere icasticamente, ma, per gli altri, anche ermeticamente, sue posizioni di principio.

Là dove il monismo viene proclamato più che vissuto non si può trovare l'« ingenua » unione di contenuto e forma. L'unità intuitivo-espressiva, reclamata da Herder per la poesia popolare, non può qui manifestarsi. L'inno di Goethe non è tale da essere conservato, riprodotto in lettere d'oro, nei templi della città o della nazione, come diceva Herder degli inni di Pindaro⁴⁹, è espressione della individualità moderna segnata dall'autocoscienza, primo splendido esempio della moderna poesia filosofica.

⁴⁷ « Il destino di questa finitezza, il peso della terra anche la mia anima li percepisce quando verso Dio, verso Dio! verso l'Infinito! vuole innalzarsi! »

⁴⁸ Jerusalem, *op. cit.*, p. 8.

⁴⁹ Suphan, I, 443.

NIETZSCHE CONTRA WAGNER

di
GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE
Trieste

- 1) *Due protagonismi*; 2) *Il bersaglio di Nietzsche*; 3) *La trama della polemica*; 4) *La dimensione musicale*; 5) *Schopenhauer e Wagner*; 6) *Nietzsche e Wagner*; 7) *Nietzsche e Schopenhauer*; 8) *L'inattuale*; 9) *Dall'estetica all'etica*; 10) *Antico e presente*.

1. *Due protagonismi*

I rapporti di Nietzsche con Wagner furono per Nietzsche, più che un evento biografico, un racconto autobiografico. Se l'autobiografia è sempre un po' confessione e un po' mistificazione, verità e poesia, essa pone al lettore la sfida di districare i due elementi; e quando poi il lettore è un professionista, un critico, un vero cane da tartufi, non mancherà di sentirvi sempre qualche cosa di tartufesco.

Anche a prescindere dall'incipiente stato di esaltazione testimoniato da questi scritti, veri monologhi vaneggianti, è impossibile non riconoscerli insieme con un accento autentico di intima tragedia anche una tragicità costruita, una tragedia scritta che copre la tragedia vissuta. La chiave più giusta in cui leggerli ci sembra pertanto ancora quella più neutra, la chiave culturale¹. L'episodio va veduto

¹ v. Nietzsche stesso, sul « valore culturale » del wagnerismo, in F.N., *Ecce Homo, Opere*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Milano, vol. VI, tomo III, 1970, p. 318.

come un momento programmatico della missione Nietzsche nel senso in cui fa più storia che cronaca.

Nietzsche si riteneva, ed era effettivamente, un destino, cioè investito di una missione (« la verità parla in me »)², e la polemica contro Wagner — per molti aspetti ingenerosa dopo la morte di Wagner — appariva a lui un indispensabile volgarizzamento per il pubblico di quella sua verità-missione; ciò che può spiegarne anche certi semplicismi e certi abusi. Le sue pagine polemiche, malgrado il tono occasionale, *ad personam*, risentono più delle sue vedute generali che di obiezioni critiche specifiche. Queste ultime, tanto penetranti da suscitare consenso, si rivelano talvolta non tutte frutti della sua sensibilità ma suggerite da altri autori (magari cambiando segno); suo interamente è invece il modo di viverle, e soprattutto il loro sviluppo iperbolicamente deduttivo. Il narcisismo di questi scritti non deve stornarci dalla loro sostanza speculativa.

A non voler prescindere dal carattere personalistico impresso da Nietzsche alla sua polemica, che è pure un dato di fatto, la si può considerare sotto due aspetti: uno più futile, per non dire pietoso, del quale potremo in breve sbarazzarci, e uno più serio.

Quanto al primo, fu notato che in alcuni passi epistolari Nietzsche accennò in modo allusivo a una grave offesa che egli avrebbe sofferto da Wagner, « un'offesa mortale ». Ma era proprio un'offesa privata, personale? Egli scrive « come un'offesa mortale »³. Taluni interpreti hanno ritenuto di individuare quel torto in una insinuazione indiscreta di Wagner sulla vita sessuale di Nietzsche, possibile causa delle sue malattie. In realtà Wagner si era preoccupato fin dai primi anni della salute di Nietzsche, e in modo anche lealmente e amichevolmente brutale: « Il Suo ammalarsi — gli scriveva — ci ha già spaventato spesso, non perché ci facesse temere per le Sue condizioni fi-

² Ivi, *Perché io sono un destino*, p. 375.

³ Lettera a F. Overbeck, Rapallo, Febbraio 1883, subito dopo la morte di Wagner. Il corsivo è nostro.

siche ma per quelle psichiche »⁴. E quanto a sessualità, a Nietzsche che gli riferiva di sue abitudinarie passeggiate serali esclusivamente con altri due amici studiosi, il Magister obiettava: « A quanto pare a questi giovani mancano donne [...] »⁵. In realtà Nietzsche accennava solo a un dissenso insanabile « come un'offesa mortale », a « un abisso che separa le nostre aspirazioni »⁶; e aggiungeva: « È chiaro che dietro a ciò non si nascondono motivi meschini »⁷. Difficile pensare a un rancore meschino da parte di chi in quegli stessi anni scriveva: « niente può compensare per me il fatto di aver perduto negli ultimi anni la simpatia di Wagner »⁸, e più tardi, morto Wagner: « adesso non ho più un luogo né una persona che siano adatte a ristorarmi »⁹. E neppure facile pensare a una condotta e a un'intenzione miserevole da parte di chi, celebre Maestro, scriveva al giovane Nietzsche: « [...] Ella è, dopo mia moglie, l'unico acquisto della mia vita »¹⁰, e in seguito « mi turba il fatto di essere così totalmente escluso dal partecipare alla vita e alle traversie di Nietzsche »¹¹; e confessava a Elisabetta Nietzsche: « da quando Nietzsche si è allontanato da me, sono rimasto solo ».

Non dimentichiamo se mai — è uno spiacevole dovere ricordarlo — che a sua volta Nietzsche non si peritò a cinque anni dalla morte dell'antico amico e « amato Maestro » (come lo aveva sempre chiamato; Wagner chiamava Nietzsche « caro amico ») di alludere a una presunta discendenza naturale di Wagner da « un commediante che si chiamava Geyer » (nome ebraico)¹². Siamo nel 1888, anno

⁴ W. a Nietzsche, 10 Gennaio 1872.

⁵ W. a Nietzsche, 26 Dicembre 1874.

⁶ Lettera di N. a Malwida von Meysenbug, Naumburg, 14 Gennaio 1880.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Lettera a P. Gast, 20 agosto 1880.

⁹ Lettera a F. Overbeck, Sils - Maria, estate 1886.

¹⁰ Lettera di Wagner a Nietzsche, 25 giugno 1872.

¹¹ Lettera di Wagner a F. Overbeck, Bayreuth, 19 ottobre 1879.

¹² Quello che divenne poi, sposando la madre, suo patrigno, *Il caso Wagner* (1888), in F.N., *Opere*, VI, t. III, cit., p. 38. Allusione tanto più significativa, dato il pubblico antisemitismo di Wagner.

dell'ultima egocentrica esaltata lucidità di Nietzsche, e l'unica conclusione per noi attendibile è che si debbono considerare come laterali e trascurabili, prima ancora che desolanti, tutti gli aspetti personali della polemica.

Un altro aspetto invece non è trascurabile. Il conflitto fu lo scontro di due protagonismi. Due casi di un protagonismo diventato tipico a partire dal secondo Ottocento e qui esasperato: un 'protagonismo' integrale, insieme personale e programmatico, che potremmo definire l'incontro di due forme storiche più semplici: quella biografica, della vita preziosa e esemplare, tipo *Dichtung und Wahrheit* di Goethe, e quella invece dell'operare programmatico e missionario alla Schiller. Due progetti che si ponevano come reciproci già prima di incrociarsi, dato che l'autobiografismo di Goethe era stato già di per sé tutto un programma retrospettivo di artista, e il modello della vita estetica di Schiller una pedagogia dell'uomo in universale, ma in primo luogo la proiezione di una personale autopedagogia. Partendo da qui, il fare della propria esistenza il campione di una *Weltanschauung* diventò un episodio frequente nella Germania dell'ultimo Ottocento, e le vite 'progettuali' di Nietzsche e di Wagner ne costituiscono due validi esempi.

Nel caso nostro il doppio aspetto di questo tipo di atteggiamento risulta palese allorché ci accorgiamo che quel conflitto al quale Nietzsche dava il carattere biografico di una vicenda personale con l'amico Wagner era in realtà, in buona parte, un distacco ideologico dal pensiero di Schopenhauer. Nel quale incrocio assistiamo a una singolare dialettica. Giovane, egli era caduto in un doppio equivoco: aveva aderito al pensiero filosofico di Schopenhauer, però con una interpretazione deviante del suo pensiero musicale, un po' suggeritagli un po' ispiratagli da Wagner; aveva accettato la metafisica della musica di Schopenhauer, ma respingendone in senso stretto la musicologia (incompatibile con il *Gesamtkunstwerk*). Ora invece, col dileggiare l'ideologia più o meno schopenhaueriana di Wagner, esprimeva contemporaneamente giudizi che non si allontanavano dal gusto musicale di Schopen-

hauer. In questa *Umkipfung* — all'opposto di quanto accade d'ordinario, di celare antagonismi privati sotto la veste di conflitti ideali — egli si compiacque, ancor più che di esibire una vicenda privata (con l'acredine consentita da una morbosa perdita di autocensura), di volerne fare una leggenda.

2. Il bersaglio di Nietzsche

Prescindendo qui dall'aspetto psicologico, definibile, alla Otto Weininger, 'femminile', di questa sua ricerca di indipendenza confermate da una dipendenza (« forse nessuno ebbe in maniera più pericolosa a concretere con il wagnerismo, nessuno si è con maggior durezza difeso da esso »)¹³, o anche riconducibile in modo fin troppo facile a una freudiana forma edipica, penetrare nel protagonismo di Nietzsche significa oltrepassare il suo stesso aspetto contestativo e coglierne soprattutto l'aspetto programmatico, il quale non si esaurisce sul piano propriamente musicale. La polemica di Nietzsche non è musicologica, ma culturalistica. Anni or sono, un biografo apologeta di Wagner¹⁴ fece constatare che molte formulazioni di Nietzsche erano ripetizioni letterali di giudizi pubblicati da uno scrittore francese suo contemporaneo, non certo peregrino — Paul Bourget — nei confronti del decadentismo letterario francese; e non sembra casuale trovare anche da parte di Nietzsche lo stesso bersaglio: un accostamento del gusto di Wagner a quello dei « piccoli decadenti parigini », intellettuali « malati, snervati e artificiosi, che pongono il loro amor proprio nell'essere artificiosi »; con la conclusione che « il romanticismo france-

¹³ F. Nietzsche, *Ecce homo*, cit., § 5, p. 296.

¹⁴ Kurt von Westernhagen, in « Bayreuther Blätter », 1938, poi nel volume *Wagner*, Zürich 1956, tradotto di recente anche in Italia. Tale derivazione dal Bourget non era sfuggita già ad altri critici precedenti (v. nota Colli-Montinari in F.N., *op. cit.*, VI, tomo III, pp. 479-480). Nietzsche stesso fa il nome del Bourget nei suoi appunti.

se e R. Wagner si implicano reciprocamente nella maniera più stretta »¹⁵. Non aveva scritto Baudelaire con entusiasmo sul *Tannhäuser* (1861)?¹⁶

L'intelligenza di Nietzsche consisteva però in altro: la sua critica, a considerarla in tutta la sua portata, andava anche al di là del recente decadentismo, che ne era bersaglio immediato, ma risaliva anche prima del romanticismo tedesco e perveniva a colpire una cultura anteriore, che per altri versi Nietzsche ammirava, la cultura illuministica. Nel suo « accanirsi contro il mondo moderno » (e « Wagner riassume la modernità »), egli fa piazza pulita non solo del maestro già ammirato in gioventù, Schopenhauer, e del disprezzato Hegel (alla cui mentalità pure doveva qualche cosa), ma persino dello scettico Hume.

Il bersaglio di Nietzsche, nelle sue accuse anti-wagneriane e anti-moderne anche soltanto estetiche, è vario e disordinato: decadentismo, enfasi barocca, teatralità, morbosità suggestiva, « espressività esasperata », etc., tutti punti molto precisi ma periferici del bersaglio; né il lettore si accorge a prima vista che essi fanno come tanti cerchi concentrici, il cui centro ultimo è proprio il principio di quella cultura anglo-francese del primo Settecento da cui prese le mosse l'Illuminismo.

Il secolo XVIII aveva veduto la separazione dell'intelletto e dei sentimenti, e con ciò l'autonomia del sentimento. Così era nata la morale inglese del sentimento (Hutcheson, Hume, Smith) e la narrativa psicologica dei sentimenti (De Foe, Fielding, Richardson...) e persino l'economia legata ai sentimenti (Mandeville) e la pedagogia dei sentimenti (Rousseau), oltre che la linguistica e stilistica dei sentimenti (Vico, Rousseau...), etc. Nelle passioni l'uomo del secolo più intellettualistico e critico cercava la radice ultima, il nodo nevralgico di ogni attività, che è necessario eccitare, senza di che egli teme di cadere nell'inerzia e nella noia. Solo quelle lo salvano da questa:

¹⁵ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, in F.N., *op. cit.*, p. 402.

¹⁶ Cfr. F. Nietzsche, *Ecce Homo*, cit., § 5, p. 297; e lettera di N. a P. Gast, Nizza 25 Febbraio 1888.

« Nous sommes nés pour vivre pénétrés de sentiments »; « l'ennui est de tous les états celui qui nous semble le plus insupportable » (Crousaz, *Traité du Beau*, c. VII). Nel teatro lo spettatore cerca il piacere del piangere (Dubos); dote dell'arte è « exprimer les passions et les inspirer en les exprimant » (Fénélon, *Dialogue sur l'éloquence*); e dominanti sono il piacere delle lacrime (Richardson) e il piacere dello spavento (Walpole), il romanzo *larmoyant* e il romanzo nero. Ma questi erano proprio, riciclati, l'*eleos* e il *phobos* aristotelici: e principale proprio l'*eleos*, la pietà (già Aristotele risolveva quello in questa), la compassione, la simpatia, il sentimento che gli Inglesi ritenevano origine della morale¹⁷. Nota Nietzsche: « Wagner aveva la virtù dei decadenti, la compassione ». Nietzsche va a cogliere il decadentismo alle sue origini, molto lontano.

La compassione, il *Mitleid*, l'*eleos*, si rivela il centro del bersaglio di Nietzsche nella sua polemica contro Wagner, e così Wagner si rivela un'occasione, e tutte le altre accuse bersagli concentrici: la teatralità, la musica letteraria, l'« espressione a tutti i costi », la suggestività ipnotica e patetica, il *com-patire*. Nietzsche, il quale aveva già equivocato sul tragico greco — e non importa che fosse un equivoco geniale — privilegiando, del senso dell'antico dionisiaco, l'irrazionale, l'oscuro, il caos, la violenza primigenia (di cui nella tragedia greca rimane appena un'ombra; merito di Nietzsche aver colto quell'ombra), nella maturità si fa senza volerlo in sede estetica quasi anti-greco (e contemporaneamente in morale più greco). L'antico senso tragico era stato in primo luogo (e così era stato teorizzato) proprio sentimento del *com-patire*, pietà: pietà per Oreste, pietà per Edipo, pietà per Antigone, pietà per Filottete, pietà per Aiace, etc., e i cori ditirambici non avevano esaltato l'irrazionale ma celebrato la inesorabile giustizia in forma di destino: un destino sempre etico e logico.

¹⁷ B. de Mandeville, *Saggio sulla carità*, 1729 (trad. francese 1755); A. Smith, *Trattato dei sentimenti morali*, 1759.

A riflettervi, sotto questo particolare aspetto la tradizione teatrale che più intimamente si è allontanata dal classico è stata quella classicistica della tragedia francese — Corneille, Racine —, la quale sostituì il senso della pietà con quello dell'*admiration*. I suoi protagonisti, nell'intento del poeta e nella recezione del pubblico, non vogliono essere compatiti ma ammirati. Per paradosso, persino Macbeth, Amleto, Re Lear, Otello, Enrico VI, York, Wosley, e tante infelici regine shakespeariane, sono personaggi più vicini all'*eleos* greco, termine all'atroce *phobos*, degli eroi di Corneille e di Racine. L'ideale classicistico di questi ultimi era una forzatura estetica dell'ideale etico classico: ciò che è degno (*axion*), nobile (*agathón*), decoroso (*kalón*); un teatro moralistico, e proprio di morale greca, pagana, non cristiana. Il classicistico è più pagano del classico, e paradossalmente la definitiva aspirazione del Nietzsche « immoralista » è proprio diretta in questo senso, classicistico pagano, ora rinnovato: all'autoaffermazione dell'individuo contro quelle passioni che ne possono indebolire l'energia vitale, l'attivismo volontario; in sostanza un risalire rigoroso e autentico proprio al retroterra etico della *Poetica* aristotelica, che non voleva la rappresentazione dell'*eleos-phobos* se non come purgazione da quella debolezza che è l'*eleos-phobos*, e conforme strettamente all'*Etica*, secondo la quale virtù è per l'uomo la realizzazione della sua essenza, *energheia*, *poiesis* pratica. Partito in gioventù, sotto l'influenza schopenhaueriana, da una celebrazione del dionisiaco come istintuale ctonio, nella maturità Nietzsche perviene a modificare (non proprio a capovolgere) quella veduta, e a privilegiare il potenziamento energetico dell'individuo, accettando a questo scopo anche un ascetismo che non sia mortificazione ma disciplina¹⁸; un progetto che poteva ben iscriversi nella categoria dell'apollineo, del *kalón*. Il platonico amore del bello viene a coincidere così con l'amore di sé, con la *philautia*, con l'irriducibile egoismo: « bisogna amare soprattutto se

¹⁸ v. F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, in F.N., *Opere*, VI, t. II, 1968, parte III.

stessi », aveva già affermato Aristotele, « bisogna che chi è buono sia egoista »¹⁹.

La differenza tra la prima e l'ulteriore veduta di Nietzsche sta in questo. Nella prima prospettiva (della *Nascita della Tragedia* [1872]), l'arte era intesa sostanzialmente come una rimozione di pulsioni passionali caotiche, schopenhauerianamente distruttive, le quali facevano proprio la sostanza metafisica e la positività dell'arte; non per nulla trovavano la loro espressione specifica nella musica che ci dà la conoscenza più immediata dell'Essere, del *Wille*. Nella seconda veduta il fattore passionale conduce invece all'indebolimento e alla decadenza, e non va rimosso ma represso (l'uso di categorie freudiane può concedersi: Freud non mancò di ispirarsi al pensiero nietzscheano). Se questo pare generico e poco filologico, ricordiamo che Nietzsche, professore di filosofia, non aveva, per sua ventura, la mente di un filologo.

In sostanza Nietzsche è passato da una reinterpretazione personale dell'*estetica* greca a una reinterpretazione della *etica* greca, e i suoi due risultati non coincidono. La perplessità che suscitano le sue pagine anti-wagneriane, è proprio che esse rappresentano un abbandono della sua primitiva estetica schopenhaueriana, ma non ne precisano ancora (il nostro avvicinarlo al classicismo del XVII secolo era un paradosso) un'altra conforme alla sua nuova prospettiva etica non più pessimistica.

3. La trama della polemica

La polemica contro Wagner, che Nietzsche volle configurare come una polemica antimoderna, l'abbiamo veduta dunque coinvolgere nella sua 'inattualità' le origini settecentesche del gusto moderno ancor prima di quelle romantiche, e proprio per quel che allontanava l'arte settecentesca dal gusto e dallo spirito classicistici del secolo precedente, il secolo di Cartesio e di Spinoza; e contem-

¹⁹ Aristotele, *Eth. Nic. IX*, 1168b-1169a.

poraneamente la abbiamo veduta condurre a una visione più problematica del pensiero estetico greco.

Secondo l'estetica aristotelica le passioni dovevano essere sfogate sulla scena allo scopo di liberarne lo spettatore e lasciargli lo spirito libero per la vita etica; i moderni invece avevano ritenuto che quello sfogo patetico non liberava affatto l'uomo dalle passioni ma al contrario lo animava beneficamente, alimentava la sua vitalità, lo salvava dall'inedia; e per i moderni ancor più che per gli antichi il mondo delle passioni — almeno di quelle prevalenti nell'arte — significava soprattutto intenerimento, compatimento, pietà, e con esse altruismo, rinuncia. La catarsi dell'*eleos* era diventata così culto dell'*eleos*, e con ciò decadenza. In questa prospettiva non stupisce che la polemica anti-wagneriana, pur rivolgendosi all'opera di un artista, dia precedenza all'interesse etico su quello estetico.

Come è noto l'etica di Nietzsche anche se non riesce a precisarsi in una vera normativa, è peraltro progettuale, futuribile, e si concreta solo prendendo le distanze dal passato. Possiamo esporne il bilancio in questo modo.

A - Per gli autori dell'età moderna, dal XVIII sec. in poi, la volontà — che è aristotelicamente e spinozianamente affermazione di sé, *energheia*, « conatus sese conservandi », ipseità — si manifesta nelle passioni e si sublima nella più raffinata e esistenziale di queste, il diletto di sofferenza, o anche diletto del timore, l'emozione che allora veniva detta il « sublime ». La sofferenza è bene.

B - Schopenhauer era partito di qui: la volontà è passione, e ogni passione è sofferenza; ma perciò la volontà è male, e può redimersi solo nella negazione di sé, di ogni egoismo, nella compassione per l'altro (« ogni vero amore è pietà »²⁰). La volontà è sofferenza e la sofferenza può guarirsi solo nella rassegnazione e nella rinuncia.

C - Dall'insegnamento di Schopenhauer Nietzsche si

²⁰ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, IV, 67. Contro la morale della compassione, v. F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., Pref., n. 6.

salva con una rettifica che è un capovolgimento. Ogni sofferenza è volontà, ma non ogni volontà è sofferenza: esiste un fattore positivo originario, *conatus*, *nisus*, *cupiditas*, che è insieme attività e piacere, esistono virtù stenicche contro virtù astenicche, esaltanti contro deprimenti; possiamo pensare a una *energheia* aristotelica senza freni di *mesotes*, o a un ritorno spinoziano, la *laetitia* contro la *tristitia*; la *hilaritas* contro la *melancholia*, la *philautia* contro la *humilitas*.

In questa prospettiva la polemica contro Wagner assume un singolarissimo significato, tanto per quello che è quanto per quello che non è. E diciamo pure che il maggior peso sta in quello che non è.

Non è — se non per taluni aspetti secondari e laterali — una critica di Wagner: è una critica di Schopenhauer; l'arte di Wagner è veduta esclusivamente come un risultato desolante dell'applicazione del pensiero schopenhaueriano. Nietzsche non si impegna mai troppo contro Schopenhauer; oltre tutto, dovrebbe farlo in maniera analitica e metodica, ciò a cui la sua mente non è attrezzata. Il riferirsi a Wagner gli permette inoltre di attaccare in genere il « moderno », l'« attuale »; Schopenhauer non lo vuole confutare, lo vuole sostituire, ciò a cui concorrono le sue più impegnate opere speculative dal 1878 in poi. Il confronto polemico con Schopenhauer lo attua indirettamente attraverso la schermo polemico di Wagner: ma ciò non avviene in sede musicale, avviene in sede culturale.

4. La dimensione musicale

Chi ricerchi nelle pagine di Nietzsche dedicate a Wagner, tanto in quella encomiastiche della gioventù come in quelle confutatorie dell'età matura, qualche disamina d'ordine strettamente musicale, non può che rimanere deluso. Non a caso egli precisava, fin dal titolo dello scritto del 1888 *Il caso Wagner*, trattarsi di *ein Musikanten-Fall* (reso giustamente dai traduttori italiani come argomento non per 'musicisti' o 'musicologi' ma per amatori di musica),

e in una lettera di invio a un conoscente scriveva di avervi « messo in luce il problema psicologico Wagner »²¹. Infine anche la raccolta *Nietzsche contra Wagner* la presentava come analisi d'ordine psicologico, *Aktenstücke eines Psychologen*.

Nietzsche era un appassionato di musica, e in gioventù un compositore dilettante (a parte le sue carenze contrappuntistiche)²², eppure non lo si può dire un musicologo; le sue notazioni sono spesso di un semplicismo giornalistico e talvolta si sospetta che siano suggerite prima da altri commenti letti che dall'ascolto; e anche quando sono acute non sono mai di ordine tecnico musicale. In un'epoca in cui si era venuta sviluppando in Germania una complessa problematica del più vario genere sulla natura e il ruolo della musica, ad opera di Kant, di Wackenroder, di Herbart di Hegel, di Schopenhauer, di Hanslick, di Liszt, di Helmholtz, e in cui tale problematica dottrinarica si era già semplificata a livello di contesa pubblica tra estimatori di Wagner e estimatori di Brahms, egli (che pure ha dato un giudizio estetico penetrante su Brahms) sembra in parte ignorare o in parte voler trascurare quel patrimonio, e nemmeno l'occasione polemica lo induce a un esame più approfondito.

La musica è stata fin dall'inizio dell'età moderna (ma anche prima) un'arte in questione, e come tale oggetto di tante *querelle* (nel XVIII sec. lullisti e ramisti, ramisti e buffonisti, gluckisti e piccinisti, nel XIX, brahmsiani e wagneriani, etc.)²³. Dentro la cultura filosofica a cui Nietzsche poteva attingere si può dire che tutta la problematica musicale era già contenuta nelle poche pagine della *Critica del Giudizio*, pagine dedicate alla musica da un incompetente (la preparazione estetica di Kant era quasi esclusivamente letteraria). Per Kant l'arte non era 'puro

²¹ Lettera a P. Deussen, Sils-Maria 14 Sett. 1888.

²² Secondo il giudizio negativo, brutalmente esposto a Nietzsche da Hans von Bülow, Lettera 24 luglio 1872: giudizio che Liszt cercò di moderare (Lettera di Wagner a Nietzsche, Bayreuth, 24 ottobre 1872).

²³ Cfr. E. Fubini, *L'estetica musicale del Settecento*, Torino 1964.

bello' ma 'bello significante' (*pulchritudo adhaerens*), e qualche cosa di più: in quanto essa rientra nella dimensione del sublime, i significati che suggerisce non sono concetti come nel semplice bello aderente naturale, ma idee, « idee estetiche », le quali appartengono appunto alla dimensione dell'antico *hypsos* di Longino (« ci lascia nell'animo un'idea che deve essere addirittura al di sopra delle parole che l'esprimono »)²⁴ inespugnabili in una definizione ma ricche di tutte le determinazioni concettuali possibili (non c'è bisogno, come si vede, dell'odierna 'opera aperta' per aver una estrema apertura dell'immaginario). Ciò posto, la musica si presentava già per Kant anomala rispetto alle altre arti (letterarie e figurative). In queste le sensazioni producono immagini e pensieri (idee estetiche), i quali provocano sentimenti; nella musica le sensazioni acustiche, i cambiamenti di tonalità, producono immediatamente sentimenti, i quali suggeriscono idee, pensieri. Ma per se stessi i sentimenti provocati dalle modulazioni musicali non sono che effetti fisiologici: con le idee che essi suscitano « in fondo non si pensa niente », è solo un giuoco piacevole, non bello. Kant imperturbabile lo considera alla pari degli scherzi di società, un mero godimento, una animazione, *Belebung*, nel senso attivistico settecentesco: « una continua commozione ed eccitazione dell'animo, e quindi un piacevole godimento »²⁵. Solo chi sia fornito di una rara facoltà uditiva capace di percepire i rapporti tra le vibrazioni dei suoni, le minime variazioni tonali (il momento matematico della musica) potrà considerarla una vera arte; chi viceversa, come i più, ne avverte solo l'effetto di eccitazione sensibile e sentimentale, non può considerarla che come un'artificio piacevole; e il piacevole, sappiamo, egli non esitava con Epicuro a ridurlo a stato fisiologico, a un « senso di salute prodotto da un movimento dei visceri ». Non si può dire quindi se la musica sia veramente un'arte o no.

²⁴ Pseudo-Longino, *Del Sublime*, VII.

²⁵ Cfr. E. Kant, *Critica del Giudizio*, § 53; « secondo la cultura... la musica avrà l'ultimo posto tra le arti belle », *ibid.*

Da che cosa nasceva questo paradossale dilemma di Kant, che sembra un scatto di umore contro un'arte indiscreta (per i vicini, § 53: Kant non tollerava i rumori)? Non ha nulla di paradossale. L'alternativa l'aveva posta il suo secolo, e Kant ne prende atto: se ha ragione Rameau (la musica è armonia, un tessuto di frequenze pitagoriche)²⁶ la musica è un'arte bella; se ha ragione Rousseau (la musica è melodia, espressiva di affetti) essa è un'arte piacevole, e a rigore non è arte; e poiché la Germania del suo tempo inclinava per la tesi-Rousseau (Bach era fuori moda, considerato artificioso e pesante), Kant ne trae le conseguenze. Esse si accordano con il dualismo di sensibilità e intelletto, base del suo sistema. Vede benissimo che il giuoco estetico della musica può fondarsi anche sul fattore matematico, e quindi in tal caso — benché non ne faccia parola — sulla forma del tempo, che è lo schema del senso interno, razionalizzabile, ma rifiuta di connettere questa costituzione temporale con gli effetti emotivi della musica, che ritiene prodotti esclusivamente dal fattore sensibile della sonorità. In quanto quantitative e qualitative tali sensazioni sottostanno bensì agli schemi del tempo²⁷ — numero e grado — e ciò le predispone all'attività giudicante dell'intelletto, ma non ha nessun rapporto col sentimento: « La matematica, non ha la benché minima parte nell'attrattiva e nella commozione dell'anima prodotte dalla musica »²⁸. In altre parole, o questo schema temporale è inconscio, e non influisce sul piacere-dispiacere a cui si riducono i sentimenti, oppure è consaputo, e contribuisce come fattore intellettuale al giudizio del « bello », non però dell'« attraente », non della reazione sentimentale, che per Kant è fondamentalmente psicofisica.

Non è qui il caso di accertare se un tale purismo del bello artistico risulti argomentato da Kant in maniera in-

²⁶ J. Ph. Rameau, *Traité de l'harmonie réduite a son principe naturel*, 1722; *Démonstration du principe de l'harmonie servant de principe à tout l'art musical*, 1750.

²⁷ E. Kant, *Critica della Ragion Pura, Analitica dei principi*, I.

²⁸ E. Kant, *Critica del Giudizio, Analitica del sublime*, § 53.

confutabile. Va ricordato se mai che dallo stesso principio — la temporalità del flusso della coscienza (... « il tempo è l'essere dell'io ») — Hegel fondava viceversa la capacità della musica di esprimere le più diverse emozioni, e con queste il sentimento di sé, l'autocoscienza dell'io. Niente di nuovo, è un pensiero che abbiamo conosciuto già nel Settecento: soltanto i sentimenti danno all'uomo « l'idée de son existence opposée au sentiment du néant »²⁹. Questa esaltazione del sentimento e dell'arte come espressione sentimentale è passata dagli illuministi ai romantici e esasperata da questi. « La musica è la più romantica delle arti » proclamava il narratore fantastico E. T. A. Hoffmann in quegli anni.

Ciò che attraeva i romantici era il carattere aconcettuale della musica, di cui, a differenza di Kant, essi facevano un pregio. Per Schopenhauer la musica è l'espressione immediata del sentimento in quanto volontà, e questa è l'essenza noumenica del mondo. La natura corporea, viscerale, delle emozioni prodotte dalla musica, che aveva sconcertato Kant, non lo disturba, dato che il corpo stesso è l'obbiectivazione immediata della volontà. Ogni corpo, anche minerale, vegetale, ogni forza cosmica, inorganica o organica, in una parola il mondo, è volontà, e la musica è quel « linguaggio universale che esprime l'essenza intima, l'in-sé del mondo in quanto volontà ». Vi è quindi una corrispondenza biunivoca tra fenomeni del mondo e sottostanti processi del volere³⁰, e questa premessa metafisica non è senza conseguenze per l'estetica di Schopenhauer, la quale, come è noto, ha influito notevolmente sull'arte di Wagner (Schopenhauer invece sfogliò appena, con diffidenza, i libri teorici di Wagner speditigli dall'autore).

Tale dicotomia tra mondo come rappresentazione e mondo come volontà, tra mondo delle idee e mondo dei

²⁹ Ch. L. de Montesquieu, *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'esprit*, 1756, *Oeuvres*, Londra 1771, t. III, p. 588.

³⁰ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, II, §§ 18, 19, 20.

sentimenti, diventa la dicotomia tra tutte le arti rappresentative e la musica, arte espressiva; ma poiché il mondo come rappresentazione e il mondo come volontà sono per Schopenhauer due momenti della stessa realtà, paralleli e analoghi, ciò non manca di produrre qualche conseguenza. Se le forme musicali sono « oggettivazioni della volontà » come lo sono le idee (modi del reale in quanto rappresentazione, fenomeno), vi sarà « un parallelismo, — sostiene Schopenhauer — un'analogia tra la musica e le idee » (§. 52), il che lo porta a sviluppi pericolosi. Le forme musicali diventano equivalenti a modo loro (« non proprio una somiglianza »...) di immagini delle cose: nell'armonia « il basso profondo è quel che è a noi la natura inorganica », « gli intervalli della scala tonale sono paralleli alle determinate specie della natura »³¹; le figure melodiche « narrano la storia più segreta della volontà umana, ne dipingono ogni emozione, ogni tendenza, ogni moto, tutto ciò che si intende come sentimento ». Con il che Schopenhauer compromette quella radicale autonomia della musica da cui era partito, riconducendola al concetto di mimesi come rapporto segnico, non diversamente dalla letteratura: sul che egli non lascia dubbi, confermandola con due citazioni classiche da Platone e da Aristotele³².

Le forme acustiche diventano così mimesi del mondo-volontà come lo sono le idee del mondo fenomenico. Vi sarà quindi eterogeneità tra le immagini figurative o letterarie e le forme musicali, perché queste sono obiettivazioni e quelle obiettivazioni di obiettivazioni, ma non tra mondo musicale e mondo ideale, entrambi rappresentanti dello stesso rappresentato. Di qui una stretta corrispondenza tra temi musicali e concetti. Partendo di qui Wagner potrà chiamare *simboli* le sue frasi musicali: simboli di concetti.

³¹ *Il mondo come volontà e rappresentazione*, III, § 52, trad. it., Bari 1921, II, p. 116.

³² A. Schopenhauer, *op. cit.*, pp. 117-118.

5. Schopenhauer e Wagner

A questo proposito è opportuno che il lettore dell'opera celebre di Schopenhauer si armi di pazienza e ponga attenzione al principale passo del §. 52, nel quale egli esponeva il carattere *espressivo* di sentimenti di cui la musica è capace³³. Il passo sembra quasi ispirato al noto frammento di un nostro illuminista, Pietro Verri, del 1766³⁴. Il concetto è identico: i piaceri sono sottrazioni di dolore (per P. Verri la fuga dal dolore era « il principal motore di tutto l'uman genere »)³⁵, il dolore è attesa insoddisfatta; a sua volta però la mancanza di attese, di aspirazioni, « il ritardo del nuovo desiderio, è ora anche per Schopenhauer come già per Verri « languor, noia » (§. 52, p. 118). Si tratta sempre del principio tipico dell'estetica del Settecento francese (dietro stava l'*uneasiness* di J. Locke) ripreso e sviluppato genialmente nel campo musicale nella Milano illuministica dal Verri, e ora tanto diffuso nel primo Ottocento da venir ripetuto contemporaneamente da Schopenhauer come da Herbart³⁶.

³³ A. Schopenhauer, *op. cit.*, II, pp. 118-119.

³⁴ P. Verri, *Il Caffè*, tomo II, n. 8; v. P. Verri, *Opere varie*, vol. I, Firenze 1947, p. 163 seg. Cfr. anche: *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* (1773-74), VII.

³⁵ Cfr. A. Schopenhauer: « La felicità, la soddisfazione è di natura negativa, vale a dire è soltanto la fine di una sofferenza, mentre il dolore è l'elemento positivo ». *Parerga e paralipomena* (1850), *Metafisica del bello e estetica*, trad. it., Torino 1963, p. 1104.

³⁶ Si legga in P. Verri: « grande arte è sapere con tanta destrezza distribuire allo spettatore delle piccole sensazioni dolorose [il « peregrinar lontano dal tono fondamentale » di Schopenhauer] e fargliele rapidamente cessare, e tenerlo sempre animato [la kantiana *Belebung*] con una speranza di aggradevoli sensazioni, in modo tale che egli prosegua ad essere occupato, etc. ». E in Schopenhauer: « Come il rapido passaggio dal desiderio all'appagamento, e da questo a un nuovo desiderio, e felicità e benessere, così sono gioiose le melodie rapide, senza grandi deviazioni, e tristi invece se lente, deviate in penose dissonanze, etc. » (*loc. cit.*). E Herbart: « [...] le aspettative non si debbono né assolutamente soddisfare né deludere [...]; non si debbono soddisfare del tutto, ma in modo che possano tendersi di nuovo [...]. Così le sue dissonanze il musicista

Tra Schopenhauer e P. Verri corre però una differenza: il Verri era più corretto ed esatto, meno geniale ma più intelligente. La sua estetica (come sarà poi quella di Herbart) era un'estetica formale del sentimento, non una estetica sentimentale, come rischiava di essere quella di Schopenhauer. L'equivoco nel quale questi è caduto — e con lui tanti altri — è insito nel suo lessico, che ce lo denuncia. La esposizione che egli dà del giuoco e degli effetti musicali fa perno sempre su un termine: *espressione*, che ricorre cento volte nelle sue pagine; la sua è un'estetica dell'espressione. Il Verri non usa questo termine.

« Esprimere » significa rappresentare, riprodurre: per Schopenhauer la musica di danza « parla di una gioia comune », l'*adagio* « parla del dolore di una nobile aspirazione », etc. Si tratta di una terminologia metaforica che ci è familiare, ma deviante, e Schopenhauer se ne lascia deviare. Non così il Verri. Per lui come poi per lo Herbart, le note musicali non dicono, non rappresentano, non riflettono soddisfazioni e insoddisfazioni, gioie e dolori e altri più specifici sentimenti, ma li producono (ci dispongono ad essi). È vero, diremmo oggi, che parole e note sono entrambe segni arbitrari, ma le une suscitano un'immagine o un concetto, le altre producono una disposizione; possiamo chiamare mimesi le prime, non le seconde; le frasi musicali sono 'cronotipi', variazioni del tempo, forme del senso interno (lo stesso accordo è la *simultaneità* di più note) che agiscono sulla nostra soggettività psicofisica: di questi modelli del dinamismo della nostra vita soggettiva si può godere formalisticamente la struttura di modello, come emozionalmente l'efficacia dinamica, o infine l'analogia tra le due dimensioni. Schopenhauer insisteva su quest'ultimo aspetto, non sfuggendo così al rischio di trasformarlo in un rapporto speculare, mimetico.

non le risolve tutte, con chiuse perfette, sino alla fine » (F. Herbart, *Kurze Encyclopädie der Philosophie aus praktischen Gesichtspunkten*, Sez. I, c. IX, 79). Sulle dottrine estetiche del XVIII sec. dobbiamo rimandare, per questi e altri aspetti generalmente trascurati, alla nostra trattazione: *Il concetto di 'gusto' nell'Italia del Settecento*, in « Rivista critica di storia della filosofia », 1962, nn. 1, 2, 3, pp. 118.

Vi è quindi nella concezione di Schopenhauer filosofo un postulato estetico debole, anche se la sua inconsistenza rimaneva e rimane nascosta dalla antica tradizione: la musica come mimesi. L'avvalorava poi ingannevolmente agli occhi di Schopenhauer il collimare con il postulato della sua metafisica: la musica come mimesi diretta del noumenico *Wille*, e quindi dei sentimenti, delle passioni, o addirittura della intima tensione vitale delle cose. L'arte musicale in tal modo finiva con l'essere molto meno « staccata da tutte le altre arti » di quel che egli diceva.

Il fatto curioso è che Schopenhauer era dotato di un fine giudizio musicale: le sue osservazioni sulla musica nei *Parerga e paralipomena*, dove non entrano infiltrazioni metafisiche, a differenza del *Mondo come volontà e rappresentazione*, documentano un gusto rigoroso e squisito, e sono tutte da sottoscrivere. Accade invece che Richard Wagner attinse esclusivamente al primo testo, e lo interpretò in modo anche troppo fedele, traendone le estreme conseguenze; e il giovane Nietzsche lo seguì in questa adesione. In seguito la sua rivolta contro Wagner fu pertanto una rivolta contro lo Schopenhauer metafisico della musica, e di fatto una adesione allo Schopenhauer intenditore di gusto.

Schopenhauer diffidava della musica operistica, e di ogni associazione della musica con la parola, peggio poi con l'azione mimica e la decorazione scenica, accessori importuni: « Se si vuole troppo adattare la musica alle parole e modellarla sui fatti la si sforza a parlare un linguaggio che non è il suo »³⁷. La parola esprime sempre un sentimento circostanziato, la musica ne dà il carattere universale; per cui « l'opera lirica è diventata la rovina della musica »; al punto che « a rigore si potrebbe chiamare l'opera un'invenzione non musicale »³⁸. Musica autentica sono soltanto quella sinfonica e quella chiesastica dove « la voce è uno strumento come qualunque altro »³⁹.

³⁷ A. Schopenhauer, *Il mondo ...*, cit., § 52, p. 120.

³⁸ A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, cit., p. 1126.

³⁹ A. Schopenhauer, *op. cit.*, p. 1126.

Tuttavia quando Wagner leggeva in Schopenhauer che poesia e pittura rendono il mondo come rappresentazione e la musica come volontà, ma il mondo si manifesta in entrambi gli attributi, poteva sentirsi non a torto legittimato a perseguire la loro unione nel dramma quale *Gesamtkunstwerk*. Forse che la parola stessa in origine non era stata cantilena ritmica, canto (Vico, Rousseau, Herder) e il canto non è melodia, musica? Mentre Schopenhauer difendeva con intransigenza la natura eterogenea, prioritaria e autonoma della musica rispetto alla parola, Wagner non era lontano dall'affermare all'inverso la superiorità della parola significante, sola capace di dare una determinazione ai sentimenti espressi musicalmente⁴⁰: la musica è sterile senza la parola. Modello di questa unione, come è noto, era per Wagner la Nona sinfonia di Beethoven, concludente nell'inno alla gioia (in realtà la Nona non è più una sinfonia, ma nemmeno una forma nuova: direi che l'impressione che suscita è quella di un quartetto arricchito orchestralmente più una cantata). Quando poi leggeva in Schopenhauer che « il basso fondamentale è nell'armonia quello che il mondo è allo stato di natura inorganica »⁴¹, etc. poteva sentirsi incoraggiato a comporre *Leitmotive* che rendevano il caos primigenio in mi bemolle dell'*Oro del Reno* (non aveva scritto anche Schumann: « finirete per udire nascere l'erba nella *Creazione* di Haydn »?), o la volubilità del fuoco, o la materialità brutale dei giganti, o le cavalcate delle Valchirie, o la voce della foresta, etc. col rischio di rientrare in quella musica descrittiva che Schopenhauer voleva bandita. E allorché leggeva in Schopenhauer della superiorità metafisica dell'indeterminato musicale sulle determinazioni rappresentative delle idee, poteva trovarvi la legittimazione di quella melodia infinita, di quella progressione cromatica e di quella modulazione continua che trasformava precisi significati in scorrevoli suggestioni.

⁴⁰ R. Wagner, *Opera e dramma 1850-1851*, parte I, cap. VI.

⁴¹ A. Schopenhauer, *Il mondo ...*, cit., III, § 52, p. 116.

6. Nietzsche e Wagner

Nietzsche, amatore di musica, a ventidue anni aveva letto lo spartito della *Valchiria*, senza potersene fare un preciso concetto, in mancanza di una audizione orchestrale. Fu conquistato poi a venticinque anni dalla personalità del maturo e celebre Wagner, il quale concesse immediatamente al giovane professore incaricato di filologia greca all'università di Basilea, la sua intimità e la sua amicizia. Sappiamo che fra l'anziano e il giovane crebbe uno straordinario sodalizio: « Per alcuni anni abbiamo avuto in comune tutto, sia le cose grandi che le piccole; tra noi regnava una fiducia senza limiti »⁴². Ciò che li univa erano due cose: sul piano del carattere una uguale segreta dote che Nietzsche definì presto (riferendosi a Wagner) « sfrenatezza », « mancanza di misura »; sul piano mentale una comune fede nel pensiero di Schopenhauer (che il giovane Nietzsche aveva scoperto a diciassette anni, nel 1861). Su questa base Nietzsche con la sua competenza filologica confermarne la tesi di Wagner del *Gesamtkunstwerk* quale realizzazione moderna dell'antico teatro greco, dove concorrevano « mito, caratteri, pensiero, parola, canto, spettacolo » secondo l'elenco di Aristotele⁴³ (il quale però aveva intenzionalmente trascurato con un certo dispregio proprio gli ultimi fattori, meri « abbellimenti »⁴⁴). Nell'opera prima di Nietzsche, diventata presto celebre, *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* (1872), Wagner poteva trovare la conferma dei propri intenti: egli realizzava il vero dramma, diverso ma paragonabile al dramma antico, non una semplice continuazione della moderna « grande opera ».

In realtà entrambi si avvolgevano in un complice equivoco. Per Nietzsche la vera essenza della tragedia an-

⁴² Lettera di N. a G. Brandes, Torino 10 Aprile 1888.

⁴³ Aristotele, *Poetica*, 1449 b, 20-1450 b, 20.

⁴⁴ « Dico linguaggio abbellito quello che ha ritmo, armonia e canto » (Aristotele, *op. cit.*, 1449 b, 28); la scena « non ha niente a che fare con la nostra ricerca », (*ivi*, 1450 b, 17-18).

tica era stata il ditirambo, il canto dionisiaco, e il suo allontanarsi da questo era già stato un principio di corruzione. Al punto che fin dall'inizio dei loro incontri (1870) leggendo il manoscritto di una conferenza di Nietzsche sull'argomento (*Socrate e la tragedia*), abbozzo dell'opera del '72, Wagner e Cosima non avevano potuto non sentirsi colpiti dal paradosso consequenziale di Nietzsche, il quale faceva così iniziare la decadenza della tragedia già con Eschilo e con Sofocle; Wagner si compiacque del paradosso, approvando la tesi, Cosima, un po' meno⁴⁵. In fondo, facendo perno sul ditirambo dionisiaco, la convinzione intima di Nietzsche rimaneva proprio la scelta di Schopenhauer: privilegiare il canto; il teatro di Wagner invece era proprio la prosecuzione del dramma decadente di Euripide, con solo il tentativo di riscattarne il senso tragico mercè un accresciuto « abbellimento » musicale: il dialogo euripideo tradotto in *Sprechgesang*, e le riflessioni corali ditirambiche tradotte nel commento evocativo sinfonico dei *Leitmotive*. Nel suo entusiasmo Nietzsche voleva poi addirittura riconoscere al gusto scenografico di Wagner — che poco più di un anno dopo sarebbe stato motivo di dubbio e infine argomento di dileggio — la dote di una prosecuzione della « determinatezza coreografica » plasticomimica della tragedia greca⁴⁶.

Chi ci rimise fu Nietzsche — e non per il discredito che gli venne come filologo dalla sua interpretazione del mondo greco in chiave wagneriana, che era pure una scoperta, una liberazione dal gusto neoclassico persistente anche entro il romantico (ma in seguito alla censura del grecista Ulrich Wilamowitz⁴⁷ rimase senza studenti) — bensì per la serie di equivoci sempre più confusi nei quali con la sua « sfrenatezza » fu indotto a irretirsi, e ciò anche su un piano che non era più soltanto di dottrina ma di

⁴⁵ Lettera di Wagner a N., Tribschen, 4 febbraio 1870; Cosima a N., 5 febbraio 1870.

⁴⁶ Lettera a W., Basilea, novembre 1872.

⁴⁷ U. Wilamowitz, *Zukunftphilologie. Eine Erwiderung an F. Nietzsches Geburt der Tragödie*, Berlin 1872.

comportamento. Pensò di abbandonare l'università per dedicarsi all'impresa wagneriana di Bayreuth⁴⁸, il che è commovente, ma propose e compose anche un messaggio al pubblico, un appello ai tedeschi per sollecitare aiuti alla costruzione del teatro di Wagner, il cui testo in seguito egli volle cancellare dalla memoria. Era una scrittura enfatica e arrogante nella quale si faceva riferimento al « nome tedesco », all'« onore tedesco », alla « missione tedesca », alla « scuola tedesca », all'« arte tedesca », minacciando i connazionali di discredito europeo e di condanna della storia se non si fossero allineati all'impresa di Bayreuth. Lo scritto era tanto eccessivo che lo stesso Comitato promotore radunato a Bayreuth lo bocciò, affidando ad altri il compito di stenderne uno più sensato. Questo manifesto, il più *pompier* immaginabile, destinato a « fare indignare i malvagi e raccogliere e infuocare i buoni »⁴⁹, doveva venir sottoscritto da « una scelta schiera [...] di nobili, funzionari, politici, ecclesiastici, studiosi, uomini d'affari, artisti » (*ibid.*); e se in seguito Nietzsche avesse voluto disegnare una parodia del filisteismo culturale tedesco da lui tanto ironizzato, non avrebbe potuto scriverne un altro più filisteo; un Musil in anticipo avrebbe potuto inserirlo nelle pagine di un'« Azione parallela » dell'Impero di Guglielmo II.

Ma non tanto è strano, che l'abbia scritto — cosa spiegabile col generoso entusiasmo giovanile — quanto che l'abbia scritto negli ultimi mesi del 1873. Al principio del 1874 troviamo infatti alcuni appunti per la *IV Inattuale, Richard Wagner a Bayreuth* (terminata nel 1876), che lasciano stupefatti; in quelle pagine personali si trovano lucidamente anticipate in cruda forma aforistica le maggiori accuse che solo dieci o quindici anni dopo Nietzsche muoverà pubblicamente alla figura e all'arte di Wagner. Di

⁴⁸ « L'idea che forse avrei potuto restare lontano da Lei mi fa sempre rabbrivire » (lettera a W., Basilea, 20 maggio 1873); cfr. lettera da Basilea, 24 Gennaio 1872.

⁴⁹ Citazioni dal *Carteggio Nietzsche-Wagner*, trad. di M. Montinari, Torino 1959, pp. 147-150.

quelle osservazioni lucide e spietate non si riscontra traccia invece nella *IV Inattuale* per la quale furono scritte.

Nietzsche annotava già in quegli appunti la più feroce accusa a Wagner: la sua intima natura, di « un grande talento di attore, rimosso e erompente per altre vie », cioè attraverso la teatralità iperbolica delle sue opere, non senza il ricorso a « mezzi grossolani, [...] il sontuoso, l'inebriante, lo sbalorditivo, il grandioso, il terribile, il rumoroso, il convulso, il nevrotico; tutto serve »; cioè il suo « un modo di parlare popolare, inimmaginabile senza un notevole involgarimento anche delle cose più nobili »; che rinvia a effetti anche extraartistici, come allorché scrive un *Kaisermarsch*... Nel testo definitivo queste accuse non compaiono, o si trasformano in encomi: Wagner diventa il redentore dell'arte e della vita moderna (viene in mente quel che il Vasari scriveva in modo più conciso e moderato di Michelangelo); la grossolanità degli effetti diventa dote comunicativa; il gusto teatrale, virtù di « drammaturgia ditirambica » conciliatrice delle divergenti arti; la destinazione al gran pubblico, azione rivoluzionaria per migliorare attraverso il teatro l'umanità; etc.

Gli appunti del 1874 terminavano poi con una dichiarazione spietata, incredibile: « La musica [di Wagner] non vale molto, la poesia neppure, la recitazione spesso è soltanto retorica »: giudizi che verranno capovolti nel testo. Concludeva riconoscendo a Wagner soltanto « il senso dell'unità di ciò che è diverso; perciò lo ritengo un portatore di cultura »: non diceva di buona cultura. Questi appunti sono anteriori di due anni alla crisi di distacco, che avverrà nel 1876, assistendo alle prime rappresentazioni di Bayreuth, allorché deluso si ritirò in una località vicina a scrivere — notò sul taccuino — « tutta una serie di severe osservazioni psicologiche »⁵⁰. Ma potevano essere più severe di quelle del 1874?

Purtroppo su questo punto c'è anche dell'altro. Fra gli appunti inediti anteriori a quello citato, già nel 1871,

⁵⁰ v. *Cronologia* di G. Colli e M. Montinari, in F.N., *Opere*, cit., IV, tomo II, 1965, p. 479.

anno di piena confidenza con lo « stimatissimo Maestro », si trova un lungo frammento sul problema *musica e parola* che è una vera e propria confutazione in termini persino insultanti della tesi di Wagner sulla parola necessaria alla musica per superarne i limiti, e proprio sulla base dell'esempio portato da Wagner già nel 1851 (in *Opera e dramma*: il quarto tempo della *Nona* di Beethoven)⁵¹, e ripreso in un saggio più recente ricevuto da Nietzsche nel 1870 con devozione⁵². Negli appunti del '71 invece che cosa leggiamo? « Che cosa dobbiamo accogliere di quella nefasta superstizione estetica secondo la quale con quel quarto tempo Beethoven avrebbe ammesso che la musica assoluta ha dei limiti? [...] *La pretesa di comprendere le parole!* Sarebbe a dire? che le parole debbono essere capite? [...] »⁵³. In tal caso la musica discenderebbe da fine a mezzo, e funzionerebbe o come « segno di richiamo alla memoria » (accenno ai *Leitmotive* wagneriani), o come « musica di eccitazione, che agisce a livello fisiologico » (come i suoni del tamburo o del corno di caccia). Sono righe che avrebbe potuto scrivere Schopenhauer nei *Parerga e paralipomena*, opera presente a Nietzsche; ma se confermano un filo di continuità e di coerenza di gusto, mostrano una contraddizione tra giudizio e comportamento che può spiegarsi solo su un piano psicologico (e anche qui è difficile scacciare qualche dubbio sulla sincerità del giovane Nietzsche), per la suggestione e la soggezione che esercitava la personalità di Wagner e per un giovanile sentimento filiale. Una contraddizione, sappiamo, che durò a lungo. In realtà egli era entrato ormai in una doppia dimensione, si era identificato in Wagner e non scriveva tanto quello che pensava di Wagner ma quello che Wagner avrebbe potuto pensare di sé.

Sappiamo che la composizione della *IV Inattuale* dedicata a Bayreuth costò a Nietzsche più fatica e prese

⁵¹ R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., I, 6. V. anche *Beethoven*, 1870.

⁵² Lettera di Nietzsche a Wagner, 10 novembre 1870.

⁵³ v. U. Duse, *La musica nel pensiero di Nietzsche e di Wagner*, in AA.VV., *Musica e Filosofia*, Bologna 1973, p. 153.

enormemente più tempo di tutte le precedenti: segno del suo dissidio quando la scriveva; ma riesce difficile rendersi conto di come egli potesse accettare una simile ambivalenza dopo le sue esitazioni su Wagner già nel 1871, nel 1873, confermate nel 1875⁵⁴.

Restringendoci al punto di vista musicale si possono fare le seguenti considerazioni:

1) Neppure nel periodo di massima intimità con Wagner, il quale andava componendo in quegli anni (1869-75) il *Sigfrido* e il *Crepuscolo degli dei*, Nietzsche pone alcuna attenzione da competente all'aspetto musicale in senso stretto dell'arte di Wagner; e sì che quell'uso della tonalità e del fraseggio e quella singolare orchestrazione dovevano sollecitarlo. In qualche maniera, sia pure talora arbitraria, aveva mostrato più interesse al lato tecnico della musica l'incompetente Schopenhauer. Soltanto la corrispondenza con il musicologo Carl Fuchs sembra suggerirgli il desiderio di qualche esame tecnico più specifico, ma come un compito da lasciare ad altri: egli si limita a generici accenni sul «ravvivare» wagneriano, sull'«ambiguità ritmica», sulla struttura microcellulare della «melodia infinita», sulla «decadenza del senso melodico»; non va più in là⁵⁵. Insiste invece nel denominare i motivi musicali, o frasi musicali, «simboli», e a considerare la musica in senso emozionalistico.

2) Anni dopo comporrà infatti il *Caso Wagner* come un «pezzo di psicologia di un musicista»⁵⁶, e la scelta di questa prospettiva 'psicologica' spiega l'ambivalenza continua del suo giudizio su Wagner, anche là dove ci aspetteremmo una veduta univoca. Vi è sempre amore e odio, e la loro discriminazione è semplice: anche in sede musicale il primo viene dalla sua reazione soggettiva patetica,

⁵⁴ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, estate 1875, in F.N., *Opere*, cit., IV, I, 1967, n. 12 (28), p. 313. Vedi pure oltre, § 9.

⁵⁵ v. Lettere a C. Fuchs: Rosenlandbad, luglio 1877; Nizza, inverno 1884-85.

⁵⁶ Lettera a G. Brandes, Sils-Maria, 13 Settembre 1888.

il secondo dal suo progetto sociale etico (guardiamoci dall'accontentarci del Nietzsche più banale sotto apparenze profonde; «Nel proprio amico bisogna avere anche il proprio nemico; col tuo cuore devi essergli massimamente vicino proprio quando ti opponi a lui»; va da sé che all'amico bisogna aderire con indipendenza⁵⁷).

Ambivalenza? Abbiamo già citato passi nei quali egli identificava Wagner con il decadentismo francese. Ma quell'arte francese egli pure la ammira: «Ancor oggi è la Francia la sede della più raffinata cultura europea, nonché l'alta scuola del gusto»; «essa ha in suo possesso tutto quanto di elevato e di squisito è rimasto oggi nel mondo»⁵⁸; «artisti audaci e esaltanti come Delacroix, come Berlioz, [...] Baudelaire»⁵⁹; è questa l'unica arte oggi autentica, perché è autentica, attuale, solo un'arte della decadenza. Allo stesso modo egli continua a ammirare nel profondo la musica di Wagner; non ha cessato di esserne conquistato da quando giovanissimo ascoltò il *Tristano*: «Tutte le bizzarrie di Leonardo da Vinci perdono il loro fascino alla prima nota del *Tristano*»⁶⁰; «è l'opera capitale, e di un fascino tale che è senza pari non soltanto nella musica ma in tutte le arti»⁶¹; e nessuno ha pronunciato parole di ammirazione come quelle di Nietzsche sul preludio del *Parsifal*⁶², proprio nel periodo della sua più accesa polemica soprattutto contro il *Parsifal*. Wagner è il maestro del rendere gli stati d'animo più sospesi, le «quietamente inquietanti mezzanotti dell'anima», le minime sensazioni, i sentimenti inesprimibili⁶³. Ma è anche proprio l'artista che tradisce se stesso, nella propria delicata

⁵⁷ F. Nietzsche, *I discorsi di Zarathustra*, in F.N., *Opere*, cit., VI, I, 1968, p. 64.

⁵⁸ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, cit., p. 401.

⁵⁹ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, cit., p. 297.

⁶⁰ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, (1888), cit., p. 298.

⁶¹ Lettera a C. Fuchs, Torino, 27 dicembre 1888.

⁶² Lettera a P. Gast, Lipsia, 21 gennaio 1887.

⁶³ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, cit., p. 390; cfr. *Il caso Wagner*, cit., pp. 23-24.

ispirazione solitaria per un pervicace istinto e un'ambizione grossolana di teatrante, che trasforma « l'arte nell'istriónico »⁶⁴ e vuole dominare con l'effetto sulle masse. In tutti i casi, sia quando è autentica come quando è inautentica, è musica malsana, pericolosa. Il gusto squisito di arte esteriore ne corrompe il fascino decadente, un fascino che Nietzsche stesso confessa di subire, riconoscendosi « figlio di questo tempo, voglio dire *decadente* »⁶⁵. Il suo senso etico contesta quel pericoloso fascino estetico, morboso e sensuale al quale gli è così difficile sottrarsi.

Tutta la polemica si riassume e si specifica così in una lotta contro la *teatralità* che è cattivo gusto, (delle wagneriane « *ersichtlich gewordene Taten der Musik* », in breve, non gli andava *l'ersichtlich*), e contro la *decadenza*, di cui la teatralità istriónica è la serva padrona. E la teatralità decadente non è una questione di individui privati ma di civiltà. In tal modo la reazione formale contro il soggiacere della musica al teatro significa un ritorno o un approdo al più severo gusto musicale di Schopenhauer, fino allora trascurato, rimosso, e inversamente la reazione al decadentismo dei contenuti significa il distacco dalla etica metafisica di Schopenhauer e dal suo pessimismo.

7. Nietzsche e Schopenhauer

Da questi due maestri, Schopenhauer e Wagner, « che mi sono tanto vicini quanto antagonisti — scriveva alla fine della sua carriera — io sono stato il primo a distillare una specie di unità »⁶⁶. L'unione acritica di pessimismo e decadentismo aveva costituito il sostegno del suo pensiero nella gioventù, e non aveva potuto liberarsi dell'uno prima di liberarsi dell'altro. Già nel 1873, e anche prima, si era reso conto dei difetti di Wagner, eppure non se ne di-

⁶⁴ F. Nietzsche, *Il caso Wagner* (1888), cit., p. 22.

⁶⁵ F. Nietzsche, *op. cit.*, Prefazione.

⁶⁶ Lettera a G. Brandes, Nizza, 19 febbraio 1888.

staccò se non nel 1876, col suo abbandono del pessimismo di Schopenhauer. L'uno condizionava l'altro. È questo il nodo — risaputo — della problematica di Nietzsche.

In fondo, tra i due, il musicista Wagner e il filologo Nietzsche, il più filologo era stato Wagner: « la filologia [...] — aveva confessato — mi dirige in quanto musicista »; e della sua missione teatrale parlava come di un nuovo « grande Rinascimento » preparato da un filologico Umanesimo⁶⁷. Era una pseudo filologia romantica: se l'anima dell'antica tragedia greca era stata l'antica favola mitologica (Wagner fu impressionato soprattutto dalla lettura dell'*Orestide*), ora si doveva ritornare al patrimonio celtico-germanico, conforme al culto delle tradizioni nazionali risvegliato da Herder. Di qui tutti i temi del teatro wagneriano. Quando Nietzsche lo conobbe, Wagner aveva già condotto a termine quasi l'intero ciclo delle sue opere. Nietzsche non gli suggerì nulla, ma lo confermò nelle sue convinzioni artistiche con una nuova rivelazione: non soltanto vi è intima parentela fra la tragedia e il mito, ma fra la musica e la tragedia: anche per gli antichi la musica era stata, come canto ditirambico, l'origine della tragedia; e il tragico antico era nato da un atavico fondo pessimistico. Wagner musicista, tragedista, e schopenhaueriano, ne fu felice. Nietzsche rettificò più tardi: « Nella interpretazione primitiva del pessimismo come senso del dolore e del tragico greco, oggi vedrei soprattutto l'espressione di un mio romanticismo personale »⁶⁸.

Nietzsche non era intimamente un filologo⁶⁹. Il culto del passato copriva a malapena in lui una spinta a improvvisazioni sul futuro, e con questa l'insofferenza del presente. Egli era « un filosofo — dirà di sé — che non ha avuto, e neppure voluto avere un presente » (in realtà *aveva voluto* non averlo anche quando, romantico, schopen-

⁶⁷ Lettera di W. a N., Marzo 1870. In un'altra lunga lettera Wagner ricorda la sua passione liceale per la lingua e la cultura greca (Bayreuth, 12 Giugno 1872).

⁶⁸ Lettera a H. v. Bülow, 22 ottobre 1887.

⁶⁹ Sull'argomento cfr. il ricchissimo volume di M.S. Silk e J.P. Stern, *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge 1981.

haueriano, wagneriano⁷⁰, era stato più che mai partecipe del suo presente). E con questa insofferenza andava insieme anche il fastidio di un archeologico passato. Ma proprio il passato presto gli rivela che quel suo futuro non è che il presente: è Wagner con la sua teatralità scenografica, e dietro alla sua poesia mitologica e alla sua musica dolorosa sta Schopenhauer con la sua pessimistica essenza volitiva del mondo e con l'etica della redenzione nella sofferenza e la rassegnazione al destino, trasmesse non dall'*enthousiastikón* greco ma proprio dal morboso *eleos* greco con l'indebolirsi dell'originario, virile *conatus*. Il cristianesimo aveva solo esasperato quel pericolo di cattiva coscienza che si annidava già nell'innocenza greca.

Si spiega in tal modo perché egli faccia suo bersaglio principale Wagner, il quale oltre tutto rappresentava per lui una esperienza vissuta e non semplicemente speculativa. Di Wagner egli condannava la teatralità e la decadenza, riconoscendo ora tutta l'arte teatrale come il luogo della decadenza⁷¹. La decadenza diviene una categoria metastorica che si realizza nella storia e fa di questa un processo regressivo.

Il teatro è l'arte delle masse, dei più, e la decadenza è un fenomeno non di individui ma di ceti, di ambienti, di civiltà; per questo non la combatte nel pensiero di Schopenhauer, un filosofo solitario, ma in Wagner, dietro al quale vede l'etica di Schopenhauer. Così si spiegano certe insistenze polemiche che sono quasi deformazioni: Wagner non era così schopenhaueriano come egli lo rappresenta. Ma Nietzsche non voleva combattere un pensiero, ma una mentalità, un costume, un luogo di valori.

Abbiamo detto un « luogo di valori » anziché un « sistema di valori », perché Nietzsche dopo il 1876 non intendeva più essere sistematico, per poco che lo fosse stato anche prima; da quella data iniziò a scrivere per aforismi.

⁷⁰ È di allora, i primi anni '70, la continua polemica contro la cultura contemporanea tedesca, e la dimensione dell'« inattuale ».

⁷¹ F. Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., p. 36.

Dietro il bersaglio Wagner stava tuttavia il IV libro del *Mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer e, se la sua prima opera eversiva, *Umano troppo umano* (1878) non tocca direttamente la figura di Wagner (forse solo una volta, II, n. 134), colpisce invece l'ideologia schopenhaueriana a cui Wagner aveva attinto (e Wagner appena scorso il libro ricevuto in omaggio lo mise da parte con ira: « Gli ho usato l'amicizia di non leggere il suo libro, dopo averlo sfogliato, [...] »⁷²), tuttavia i frammenti inediti di quegli stessi anni, specialmente del '78⁷³ abbondano di annotazioni critiche concernenti Wagner, e non più soltanto nei suoi aspetti formali bensì nei suoi contenuti letterari: sono le obiezioni che prenderanno un carattere esasperato molti anni dopo nei vari testi e nei libelli dell' '88. Questi, oltre a rinnovare la polemica contro la teatralità, sviluppano anche una altra eccitata polemica, contro la morale wagneriana, o almeno contro la sua tematica mutuata da Schopenhauer: i valori di sofferenza, rinuncia, pietà, asceti; non senza deformazioni.

Già nel IV libro del *Mondo* di Schopenhauer Nietzsche vedeva il tradimento di una primitiva ispirazione volterriana (non a caso i §. 57, §. 58 del *Mondo* ci hanno ricordato Pietro Verri); del pari nel *Parsifal* egli vede un tradimento dell'originaria ispirazione energetica e rivoluzionaria del giovane Wagner di *Arte e rivoluzione* (1849), seguace di Feuerbach⁷⁴.

Ciò che distingue Nietzsche da Schopenhauer e che a noi può qui interessare è una differenza non di ordine ontologico, ma assiologico, e quindi una divergenza di con-

⁷² « in lui sono avvenuti cambiamenti clamorosi; [...] si è verificata una catastrofe [*Zusammenbruch*, un crollo] da lungo tempo temuta, e in modo non del tutto inatteso ». Lettera di Wagner a F. Overbeck, Bayreuth, 24 maggio 1878.

⁷³ Cfr. F. Nietzsche, *Umano troppo umano, Frammenti postumi*, in F.N., *Opere*, cit., IV, tomo II, vol. II, 1965, 30 (99) - 30 (192) passim.

⁷⁴ Cfr. F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., *Terza Dissertazione*; e *Nietzsche contra Wagner*, cit., p. 405. Wagner aveva dedicato a Feuerbach nel 1850 il suo libro-manifesto *L'opera d'arte dell'avvenire*.

clusioni deontiche. Se negli anni giovanili egli aveva creduto di riconoscere nell'ispirazione dionisiaca della tragedia greca il senso religioso delle primitive masse contadine che celebravano la partecipazione alla vita cosmica e il suo annullarsi e rinascere nei cicli della natura, scorgendovi il significato del *Wille* schopenhaueriano nel quale si confondono gli individui⁷⁵, non per questo ora egli vedeva tale estinguersi come un processo semplicemente negativo, assurdo, infelice, ma come il perpetuarsi positivo della vita nelle sue trasformazioni⁷⁶. Più che al secondo libro del *Mondo* egli toglieva la sua adesione al quarto. Il suo distacco dal Wagner del *Parsifal* era un distacco soprattutto dalla parte etica di Schopenhauer, dalla negazione della volontà, e dalla morale ascetica. Il suo ontologico rifiuto dell'Essere unitario e indistinto non era la causa ma la conseguenza della sua opposizione assiologica. In sostanza la 'volontà di vivere' schopenhaueriana era l'Infinito, il mare dell'Essere nel quale Leopardi negli stessi anni amava naufragare (ma senza rinuncia ascetica). Nietzsche conosceva e apprezzava la poesia di Leopardi. La scelta di Nietzsche ora è appunto illuministica e non romantica. Posto che l'essere del mondo è volontà di vivere, perenne potenza insieme creativa e distruttiva, niente obbliga a far cadere l'accento sul secondo aspetto: la perpetua negazione non ha mai nulla di definitivo, è un semplice momento della continua affermazione, è il rinnovarsi e quindi il trionfare degli enti. La presenza — tanto spesso riconosciuta anche dagli Illuministi — del dolore condizionante il piacere (Voltaire, Leopardi, i « dolori innominati » di Pietro Verri e del Beccaria...) non esclude la prevalenza

⁷⁵ Del dionisiaco, con ispirazione schopenhaueriana, Nietzsche aveva trattato già in un corso universitario del 1870 sull'*Edipo Re*, e contemporaneamente nel brano *La nascita del pensiero tragico*, e poi nel saggio *Socrate e la tragedia greca*, 1871, infine ne *La nascita della tragedia dallo spirito della musica*, 1872.

⁷⁶ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, in F.N., *Opere*, VI, t. III, cit., *Quel che devo agli antichi*.

⁷⁷ Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 1878, in F.N., *Opere*, cit., IV, t. III, 1967, 30 (9), 30 (187).

di questo su quello, il dire sì, il *Ja-sagen* alla vita⁷⁸. « Voglio soltanto essere, d'ora in poi, uno che dice sì alla vita »⁷⁹.

Comprendiamo allora perché Nietzsche non entrò mai in una vera discussione con il pensiero di Schopenhauer. Quel che aveva da confutarne lo aggrediva in Wagner, il che spiega anche gli eccessi e le improprietà di talune sue critiche. Dietro le situazioni teatrali wagneriane vuole colpire il principio morale di Schopenhauer: la pessimistica denuncia dell'esistenza, l'amore inteso come compassione, l'*agape* anziché l'*eros*, l'invito al rimorso e alla rinuncia, l'adesione all'ascetismo cristiano: tutte nozioni che in effetti si trovano più in Schopenhauer che in Wagner⁸⁰.

Quel che di cristiano, anzi di cattolico Nietzsche respinge nei drammi wagneriani apparteneva all'ineliminabile patrimonio delle leggende celtico-germaniche, che ora Wagner voleva portare sulle scene come il nuovo epos tragico, conforme ai suoi ideali tardoromantici di una poesia popolare divenuta poesia nazionale (o addirittura, sotto la protezione dei sovrani, statale); il senso religioso non vi entrava più e forse meno che in quelle saghe cavalleresche.

Se l'anno 1876 era stato l'anno del distacco tra Wagner e Nietzsche, l'anno 1878 era stato l'anno della rottura: Wagner riceveva la nuova imprevedibile, urtante opera filosofica di Nietzsche, *Umano, troppo umano*, e si rifiutava di leggerla; e Nietzsche riceveva la nuova opera musicale, il *Parsifal*, e non perdeva tempo a condannarla⁸¹. Vi ri-

⁷⁸ F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1884), in F.N., *Opere*, cit., V, t. II, 1965, *Che cos'è il romanticismo?*, n. 370.

⁷⁹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., n. 276.

⁸⁰ Su Schopenhauer v. F.N., *Aurora*, in F.N., *Opere*, cit., V, t. I, 1964, n. 142.

⁸¹ Lettera di N. a R. von Seydlitz, Basilea 4 gennaio 1878: « Più Liszt che Wagner; spirito della Controriforma [...]: tutto troppo cristiano, temporale, limitato; sole della psicologia fantastica [...] »; lettera allo stesso, Basilea, 11 giugno 1878: « Se egli [Wagner] sapesse tutto ciò che ho in cuore contro la sua arte e i suoi fini, mi stimerebbe uno dei suoi peggiori amici, il che, come è noto, io non sono [...] ». Nello stesso 1878 Wagner aveva pubblicato un saggio

conosceva l'illustrazione di un ideale e di una pratica ascetica cristiana che di fatto non esisteva nel dramma di Wagner, come non era esistita neppure nel medioevale poema di Wolfram von Eschenbach. Scambiava quella rinuncia, che era una *Selbstbeschränkung* e una *Selbstbestimmung*, una autodisciplina cavalleresca, con una mistica *Selbstvernichtung* religiosa; ironizzava sulla castità del leggendario Parsifal, che al contrario nel poema era felicemente sposato (« intrecciarono le gambe e le braccia e ne furono entrambi contenti », aveva scritto Wolfram dei due fidanzati) ed era padre di due figli. Come è noto, la castità cavalleresca, puramente leggendaria, doveva consistere in una forma di *Haltung* conforme a un codice, di onore, di lealtà, senza niente di repressivo e santificante (potremmo inserirla in una positiva *Etica Nicomachea* medioevale); Nietzsche stesso non mancò di ammettere la portata positiva di un certo comportamento ascetico in ogni serio impegno professionale, come non mancò di riconoscerne dialetticamente l'efficacia vitalistica, positiva, persino nella sua deprecata forma di costrizione religiosa (sull'argomento scrisse le sue più acute pagine di indagine fenomenologica)⁸².

Volendo colpire ciò che dietro Wagner vi era di Schopenhauer, egli non vide — pur dichiarando ostentatamente di considerare le cose da psicologo — quello che in Wagner e soprattutto nel *Parsifal* vi era effettivamente di patologico, di *décadence*. Egli si era limitato a denunciare il decadentismo dei suoi effetti musicali magici, estenuati, « narcotici e stupefacenti », e dei suoi temi letterari troppo cristiani o addirittura cattolici (ne accusava la moglie Cosima, figlia di Liszt, cattolico ungherese...); in realtà non vi è nulla di cattolico nel teatro di Wagner: basti pensare che nelle sue

Sull'applicazione della musica al dramma, nel quale ribadiva e specificava la sua nota tesi dell'unione della parola alla musica che abbiamo veduto segretamente rifiutata da Nietzsche (1871, 1873), fin dai tempi in cui ne faceva pubblicamente l'apologia.

⁸² v. F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., parte III, *Che significano gli ideali ascetici?*

figure femminili manca ogni aspetto mariano. Vi è viceversa qualche cosa di contrario: un senso affettivo barbarico, anticipatamente freudiano, l'inclinazione all'incesto (Siegmond e Sieglinde) o quasi (Siegfried e Brünnhilde), e quello straordinario secondo atto del *Parsifal* nel quale la maga Kundry cerca di sedurre il giovane Parsifal non esibendogli la sua bellezza ma affascinandolo col ricordo della madre lontana, attraendolo e quasi cullandolo al proprio seno erotico e materno. Di fatto, Wagner non era stato per nulla infedele alla sua fonte — l'alto-tedesca versione della saga del Graal —, ma se mai troppo fedele: non fece che accentuare la morbosità propria del primitivo testo, che egli presupponeva presente al pubblico (fin dalla scuola). Che cosa sarebbe tutto il secondo atto del *Parsifal* senza la memoria epica della inconfondibile figura di Herzeleide tratta da Wolfram von Eschenbach?

L'ottica di Nietzsche fu quella di uno straordinario presbite strabico. Per questo non vide la nevrosi così significativa che fa il nodo poetico del *Parsifal*: la nevrosi filiale di Parsifal, che, da avventuroso stolto o da principe, lo confina sempre al di qua dal mondo degli adulti, al di qua dall'età del peccato e lo isola nel suo complesso materno. « Io ammiro Wagner ogni volta che egli mette in musica se stesso », dichiarava all'inizio dell'ultima sua silloge anti-wagneriana. Il « se stesso » è quella che egli riconosce come unica ispirazione autentica di Wagner: una segreta sensibilità estremamente vulnerabile, dolorosa e squisita, capace di ogni risonanza. Distratto, non si è accorto che quella nevrosi del giovane Parsifal poteva ben essere la rimemorazione di una sepolta nevrosi del giovane Wagner, orfano e fasciato dall'esclusivo affetto materno, per poi sentirsene separato col secondo matrimonio della madre. Probabilmente Nietzsche, per quanta familiarità avesse con Wagner, non lo conobbe mai, lo guardò sempre con l'ammirazione devota e invidiosa del giovane verso il Magister. Vicinissimo a lui, in una meravigliosa intimità culturale e affettiva, lo vide sempre da lontano.

Sappiamo che l'intelligenza di Nietzsche era tutta prospettica e progettuale; e i suoi progetti condizionavano le

sue prospettive. Giovane, progettava di diventare il corifeo e l'araldo della missione del Maestro, adulto volle essere il suo antagonista (« Noi antipodi »...). Strabico, guardava non Wagner, ma a lato, la « missione Wagner », un destino: prima fu il destino positivo di una redenzione e di un rinnovamento della civiltà nazionale, poi quello negativo della decadenza di una civiltà. Con ciò non vi è dubbio che egli vide benissimo la duplice natura dell'arte di Wagner; soprattutto alcuni dei brani raccolti in *Nietzsche contra Wagner* sono di una penetrazione insuperata tanto per sensibilità impressionistica che per valutazione di gusto. Non importa che tanto l'una che l'altra non fossero sempre del tutto originali; furono personali. Questo solitario era in un continuo fervido contatto, attraverso la lettura e il carteggio, con tante zone della cultura: così l'individuare il nodo della musicalità di Wagner nella compresenza di religiosità e sensualità gli potè venir suggerito da Baudelaire (*Richard Wagner et Tannhäuser*, 1861); come più tardi il ricorso polemico al criterio dell'effetto fisiologico della musica, nella *Gaia scienza* (§. 368), da Berlioz (*A travers chants*, 1862). L'essenziale è che, abbandonando la metafisica dell'arte di Schopenhauer — l'arte oggettivazione o di idee o di pulsioni volontarie — dopo aver constatato a quale pericolo conduceva la logica unione che ne conseguiva di poesia e musica: il pericolo di una musica a soggetto già prevista da Schumann⁸³, operante in Berlioz⁸⁴, proclamata da Liszt⁸⁵, e ora sviluppata con una straordinaria originalità e coerenza da Wagner — Nietzsche fa ritorno a un purismo musicale non diverso da quello predicato da Schopenhauer (un ritorno anche questa volta forse non senza influenza dell'ambiente: la voga che ormai stavano prendendo le idee del già disprezzato Hanslick)⁸⁶.

⁸³ v. R. Schumann, *Schriften über Musik und Musiker*, Lipsia 1854.

⁸⁴ H. Berlioz, *Les grotesques de la musique*, 1859.

⁸⁵ F. Liszt, saggio sulla *Sinfonia fantastica* di Berlioz, 1855, in F. L., *Gesammelte Schriften*, 1880-1883, a cura di L. Ramann.

⁸⁶ ... « miseria del signor Hanslick ». Lettera di N. a Cosima Wagner, Basilea, aprile 1873.

Quali che siano gli apporti di cui si è valso, la sua penetrazione dell'arte di Wagner, e in buona parte anche la sua valutazione, sono diventate un nostro patrimonio acquisito, e tolte le inevitabili deformazioni polemiche, la sua prospettiva dell'arte del suo tempo non si distacca molto dalla nostra.

Ma 'prospettiva' sappiamo che per Nietzsche significava anche 'progetto'; e progetto comporta tanto previsione che intenzione. A distanza di un secolo, nascono allora due domande: quanto della sua previsione artistica reputiamo realizzato? Quanto della sua intenzione artistica oggi può essere ritenuto da realizzare?

8. L'inattuale

Nietzsche voleva essere « inattuale »; ma rifiutare il presente può significare tanto ritornare a un passato quanto spingersi verso un futuro.

Non c'è dubbio che nel respingere la musica wagneriana — egli, che nel 1888 era tuttora incantato dal *Tristano!*⁸⁷ — introduceva argomenti di un misoneismo programmatico tutto retrospettivo. Quella musica era « insopportabile », perché « è la negazione continua di tutte le leggi del passato »: in sostanza perché contravveniva alla sua ragionata nostalgia della tradizione (che era per lui un potenziamento della volontà, « il dispiegamento di una volontà durevole al di sopra di lunghi intervalli di tempo, [...] un determinare il futuro per secoli interi »)⁸⁸; perché un contravvenire alle gerarchie, un sovvertirle, fare della musica un mero « linguaggio di commentatore », « una specie di interpretazione simbolica, una specie di commento filologico » al testo e all'azione del dramma. Ma con quale argomento la condanna? Perché il pubblico non potrà, se non frammentariamente, tenere uniti nell'attenzione i tre

⁸⁷ v. Lettera a C. Fuchs, Torino, 27 dicembre 1888.

⁸⁸ F. Nietzsche, *Crepuscolo degli idoli*, cit., 39, pp. 139-140. Cfr. in particolare pp. 515-17.

fattori: parola, musica, azione⁸⁹. Il suo ideale musicale è invece il 'danzante' Mozart (non però nei momenti musicali troppo seri del convitato di pietra del *Don Giovanni*⁹⁰, e, possiamo aggiungere, men che meno nella musica suggestiva e simbolica del *Flauto magico*). Quanto ai moderni, la sua ammirazione per la *Carmen*, « il capolavoro di Bizet », riconosceva egli per il primo che era stato solo un espediente polemico, « una antitesi ironica »: « Quel che dico su Bizet — scriveva a C. Fuchs, l'unico suo corrispondente musicologo da più di dieci anni — non deve prenderlo troppo sul serio; ... Bizet non vuole dire assolutamente nulla! »⁹¹.

Anche se il suo progetto musicale non voleva esaurirsi in un riflusso, tuttavia egli non sapeva darne indicazioni se non al passato. Alla wagneriana *unendliche Melodie*, che gli suggeriva l'analogia di un « entrare in mare, perdere la sicurezza di camminare sul fondo, rimettersi al favore dell'elemento »⁹² (anche questa una reminiscenza da Baudelaire)⁹³, non contrapponeva che il paragone del *movimento* mozartiano; il suo danzare⁹⁴. Voleva una musica che non desse il senso dell'infinito romantico, ma del finito: ritmo, danza, marcia, « buona andatura »: una musica « singolare, sfrenata, tenera... » dai ritmi « leggeri, arditi, sicuri di sé »⁹⁵; non « il grido teatrale della passione, che è divenuto estraneo al nostro gusto, [...] », ma « un'arte irridente, leggera, fuggitiva »⁹⁶. Come orientamento estetico, è molto chiaro: è il tonico, stenico, erotico « bello », quale lo aveva teoriz-

⁸⁹ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, estate 1878, cit., 30 (111), p. 313 e sgg.

⁹⁰ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, cit., p. 396.

⁹¹ Lettera a C. Fuchs, Torino, 27 dicembre 1888 (la corrispondenza era iniziata nel 1877).

⁹² F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, cit., p. 395.

⁹³ O forse da Wagner stesso, che diceva « incommensurabile fondo della musica il mare del sentimento » (*L'opera d'arte dell'avvenire*).

⁹⁴ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 396.

⁹⁵ F. Nietzsche, *op. cit.*, pp. 391-393.

⁹⁶ F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 413.

zato già un secolo prima E. Burke, contro la cifra del *phobos*, del *thanatos*, del godimento mortale, straziante, del « sublime », sempre più preferito invece dai moderni decadenti. Ma dal punto di vista musicale è un po' poco.

Ma se la sua intenzione era vaga, generica, non più che l'indice di una direzione, possiamo dire che con questo vettore egli abbia, se non veduto, pre-veduto, anticipato prima di vederlo, qualche cosa che oggi noi possiamo verificare? In altre parole l'evoluzione della musica dopo Wagner ha confermato o ha smentito in qualche modo Nietzsche? Solo una risposta del genere può precisare il senso del suo « inattuale ».

Ma la cosa più eloquente è proprio questa: che non possiamo dare una risposta univoca a tale domanda. La verifica offre risultati ambivalenti.

Una simile ambivalenza è la sconfitta e la vittoria di Nietzsche. Ma si intenda bene, non nel senso che dopo di lui nell'arte musicale si sia verificato qualche cosa che egli voleva e insieme qualche cosa che non voleva, che certi risultati gli siano favorevoli e certi altri contrari, ma in un altro senso.

Quando Nietzsche scoperse — e ciò avvenne di malavoglia nel 1874 — la duplicità dell'arte di Wagner, fece una scoperta grandiosa, al di là della sua portata episodica, ciò che giustifica l'ossessione con cui questo pensiero lo accompagnò per tutti gli anni successivi, nel corso dei quali non c'è una sua opera dove o nel testo o negli appunti o nei frammenti non ricorra qualche riferimento a questo pensiero. Egli era consapevole della portata non provvisoria, al di là del caso Wagner, per il significato di tutta quella che egli chiamava la 'decadenza', di questo episodio di duplicità. Wagner era l'autentico artista delle sensazioni intime e delle sensualità morbide, l'interprete delle nostre esaltazioni e desolazioni, delle deprimenti inquietudini e delle dolcezze strazianti di tutta la nostra vulnerabilità emotiva; e contemporaneamente l'artista scenografo, e mimo, in cerca di spettacolo, di effetti estrinseci, clamorosi e stupefacenti. Ebbene, che cosa è stata di diverso l'arte musicale moderna dopo di allora fino a noi?

È questo il trionfo di Nietzsche: egli ha anticipato per primo la visione di questo corso, e ogni nostra consapevolezza critica porta ormai il suo marchio.

C'è anche qualche cosa di più. La disposizione di Nietzsche di fronte alla duplicità dell'arte di Wagner, era anche essa duplice, ambivalente: di ammirazione e di fastidio, se non di disprezzo. E anche la nostra non è diversa.

Egli auspicava una musica non-wagneriana, e tanta della musica successiva sino ad oggi è stata wagneriana. Superfluo l'esemplificarlo con Strauss o con Mahler, o con lo stesso Debussy; ma che cosa c'è di più wagneriano della *Glückliche Hand* o della *Erwartung* di Schönberg? Egli ammirava, deplorandola, l'arte raffinata di Wagner che rende i sentimenti solitari, i moti dell'inconscio, i traumi dell'anima; ed è quello che un importante filone della musica del Novecento ha voluto fare. E deprecava il contemporaneo e opposto gusto mimico e scenografico; ma riconosceva l'affinità e la continuità tra musica e danza; e la musica più intensa di questo secolo, il *Pierrot lunaire* di Schönberg, sembra scritta per venir realizzata in un balletto, e il bisogno di integrazione visiva del patetico musicale è più diffuso che mai; e quanto al prevaricare scenografico, basta un pensiero all'odierno dominio della regia. Il *Gesamtkunstwerk*, ancor più del *Wort-Ton-Drama*, ha trionfato. La decuplicata attenzione globale⁹⁷ richiesta al recettore si è ancora accentuata con i suoi inconvenienti: non siamo soltanto indotti a chiudere gli occhi per godere la musica e il canto, ma a dover prescindere dal canto per cogliere la raffinatezza squisita e autonoma della musica. E che altro è se non la prosecuzione del recitativo melodico wagneriano il nostro *Sprechgesang*? Nietzsche chiedeva « innanzitutto un'arte per artisti, per artisti soltanto »⁹⁸, e così Schönberg dichiara: « se è arte non è per tutti, e se è per tutti non è arte »⁹⁹, eppure la maggior parte della sua musica vuole essere arte

⁹⁷ F. Nietzsche, *Frammenti postumi* 1878, cit., p. 314.

⁹⁸ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, cit., *Epilogo* 2, p. 413.

⁹⁹ A. Schönberg, *Rapporto con il testo*, 1912; *Criteri di valutazione della musica*, 1927.

per tutti; assistendo all'audizione-spettacolo di uno dei suoi drammi musicali Nietzsche l'avrebbe accusato di duplicità.

Ma questo è il punto in cui Nietzsche sconfitto si trasforma in vincitore. Non per il suo ritorno (schopenhaueriano) a un purismo del passato, ma per il suo agire criticamente sul futuro. Quella duplicità, quella complicità, quasi una malafede tra l'autore e il pubblico (che pretende di udire, ascoltare, vedere ad un tempo), da lui denunciata, ora, fatta consapevole e responsabile — da lui — è diventata un'altra cosa. Si scelga pure per test una musica moderna la più innovativa ma wagnerianamente erede del decadentismo postromantico — poniamo Schönberg o Berg — e si badi: 1) l'ascoltare moderno accetta consapevolmente questa duplicità e non si fa illusioni sul precario incontro delle diverse arti; 2) né il musicista si sforza di illuderlo: non vuole più trascinarlo, avvolgendolo in un mare sinfonico di impasti timbrici suggestivi; tutto il contrario vuole ottenere la odierna chiarificazione della polifonia orchestrale; 3) « Quanto ci offende l'orecchio oggi il grido teatrale della passione! »¹⁰⁰: perciò il musicista moderno esibirà sì un pathos, ma appena l'arabesco di una passione; 4) lo spettatore gode a freddo, imperturbato come Nietzsche voleva, immune da ogni partecipazione sofferente, passionale, che è debolezza, « tristitia », immiserimento. Artisti e pubblico sono nietzscheani senza saperlo.

Ma questo — si dirà — è il ritorno all'opera in musica del Settecento! — Non entriamo in discussione. Lo si dirà in astratto —. C'è una cifra ultima che li differenzia: chiamiamola il disinganno: un disinganno che non è *desengaño*, anche se spesso rischia di precipitarvisi (Heidegger, Schönberg, la Scuola di Francoforte, la letteratura austriaca...). Un disinganno non esteriormente ma intimamente iconoclasta, che è oggi forse più del pubblico che degli artisti. Gli artisti e i critici si affannano a dimostrare ai recettori quanto profondo, disperato *desengaño* esistenziale, sociale, cosmico, stia a dimora nelle loro opere letterarie, musicali, pittoriche; i destinatari apprezzano

¹⁰⁰ F. Nietzsche, *Nietzsche contra Wagner*, cit., p. 413.

come che sia le loro opere, ma dei loro umori non gliene importa più che del concime di un'insalata.

9. Dall'estetica all'etica

Così, ad un altro livello, ci troviamo su una posizione analoga a quella da dove eravamo partiti. L'inattualità di Nietzsche non avrebbe interesse se non di cronaca qualora il suo presente, dal quale si distaccava, non fosse da noi veduto come erede di un passato; soltanto così la sua confusa presunzione si decanta quale *Entwurf* progettuale verso il futuro; un futuro che è il nostro presente. La sua inattualità, cioè, acquista un significato soprattutto se la consideriamo in una prospettiva non di diritto ma di fatto. Non c'è *Geschichte* senza *Historie*.

Dei due riferimenti di fatto tra i quali si colloca e si determina l'inattualità di Nietzsche, non vi è dubbio che il più precisabile, o l'unico precisabile, è quello del passato. Se la sua dottrina ha avuto una unità, è stata quella della continua contestazione di un patrimonio culturale, e, a voler essere storici e filologi (sia pure col rischio di incorrere nella derisione nietzscheana della *II Inattuale*) possiamo dire che la sua originalità consiste nell'aver ritrovato e riattualizzato attraverso questa operazione distruttiva un più antico patrimonio al quale riallacciarci, anche se Nietzsche non lo fece con consapevolezza da filologo. Era tanto poco intrinsecamente filologo da aver sopravvalutato senza esitazioni il fattore orgiastico, ctonio, dei Greci¹⁰¹. « Forse oggi parlerei con maggior cautela e minor sicurezza [...] » — commentava anni dopo, rammaricandosi di « aver guastato con formule schopenhaueriane le proprie intuizioni dionisiache »¹⁰²; « In quella interpretazione primitiva del pessimismo greco come senso del dolore e del

¹⁰¹ 1870: *Il dramma musicale greco; Socrate e la tragedia; La visione dionisiaca del mondo*.

¹⁰² F. Nietzsche, *Aurora*, cit., n. 547.

tragico greco — scriveva — oggi vedrei l'espressione di un [mio] personale romanticismo ». Al dionisiaco quale eccitata fuga angosciosa dal finito e aspirazione a un assoluto romantico, sostituì un dionisiaco controllato e autosufficiente, più vicino, pur nella sua *hybris*, al senso dell'apolineo: come uno che sostituisse la musica frigia con la musica dorica. In realtà le sue vedute erano piuttosto stati d'animo: « Noi non ci siamo mai schierati [...] per stretti motivi di conoscenza [...] »¹⁰³. Il momento conoscitivo si manifestava in lui più che altro con un atteggiamento retrospettivo: uno sguardo alle spalle, per prendere le distanze. Spiegava distinguendo, ma distingueva negando. È per questo che, sfidando la sua condanna dello storicismo¹⁰⁴, non abbiamo rinunciato alcune volte a prolungare dietro di lui la prospettiva storica.

Il pensiero estetico e il pensiero etico di Nietzsche sono correlativi, stanno in un rapporto proporzionale, *kat'analoghian*. All'itinerario percorso in sede estetica corrisponde l'itinerario percorso in sede etica. Se durante il periodo culminato con la *Nascita della tragedia* e prolungatosi in modo più o meno persuaso fino al 1876 l'autenticità dell'uomo veniva schopenhauerianamente attribuita ai suoi momenti di ritorno nell'unità originaria della quale gli individui sono semplici proiezioni (il *Wille*, analogo all'Uno plotiniano, conforme alla tendenza neoplatonica di tutti i romantici)¹⁰⁵, e in tale senso per lui l'uomo etico e l'uomo estetico non si distinguevano e l'arte veniva riconosciuta, più che come un mezzo, come un modo di esperienza morale; nel periodo successivo — e definitivo per la figura di Nietzsche — le cose cambiano notevolmente,

¹⁰³ F. Nietzsche, *II Inattuale: Sull'utilità e il danno della storia per la vita*; cfr. *Il rapporto della filosofia schopenhaueriana con la cultura tedesca*.

¹⁰⁴ *ibid.*

¹⁰⁵ Plotino, *Enneadi* I, 6, 17; Nietzsche: *La visione dionisiaca del mondo*: ... « l'uomo vuole esprimersi non come individuo bensì come specie, [...] come essere naturale. Egli esprime pertanto i più intimi pensieri della natura, [...] il genio dell'esistenza come tale, la volontà ».

se non totalmente. Contemporanea alla 'crisi-Wagner' è avvenuta una 'crisi-Schopenhauer', che è stata quella determinante; questa la vera carica esplosiva, quella al più un detonatore.

Il processo sotterraneo di questa crisi-Schopenhauer spiega lo sviluppo incerto e contraddittorio della crisi-Wagner¹⁰⁶. Anche chi non voglia farne una analisi esauriente ne trova una traccia nei frammenti del 1875, durante la laboriosa stesura della *IV Inattuale* su *Wagner a Bayreuth*. Un fattore forse decisivo esterno fu la lettura nell'estate 1875 del libro di C.E. Dühring, *Il valore della Vita* (1865), del quale egli stese un lungo riassunto¹⁰⁷. Dühring era un positivista evoluzionista e Nietzsche vi poté attingere due tesi che rimarranno i caposaldi del suo pensiero futuro: il rifiuto del pessimismo di Schopenhauer e il rifiuto dell'ascetismo cristiano, che Schopenhauer, pur ateo, aveva accettato¹⁰⁸. Il minuzioso riassunto di Nietzsche era intercalato di obiezioni ostili e fatto seguire da un brano di considerazioni finali contro l'ottimismo di Dühring ispirate a una fede iperbolicamente e ingenuamente schopenhaueriana¹⁰⁹; eppure quella lettura lasciò un segno indelebile nella mente di Nietzsche. Fu allora che i dubbi sull'arte di Wagner vennero prendendo un più preciso carattere culturale (non estetico: in quel campo non poteva dire di più che nelle notazioni del 1871 e del 1874 già citate): censure che egli cercava ancora di attenuare per lealtà e affetto, ma eloquenti. Si tratta di concisi appunti durante la elaborazione della *IV Inattuale*. Notava in Wagner « elementi apparentemente reazionari-romantici: opposizione alla civiltà »; « pigrizia logica - inconscio, istintività », e si chiedeva:

¹⁰⁶ Cfr. sopra, § 6.

¹⁰⁷ F. Nietzsche, *Frammenti*: estate 1875, in F.N., *Opere*, cit., IV, I, 1967, pp. 189-235.

¹⁰⁸ A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, cit., Libro IV, 67.

¹⁰⁹ « La fede nel valore della vita si fonda su un modo impuro di pensare »; la vita individuale « è uno sperpero »; « Se qualcuno fosse in grado di accogliere in sé una coscienza totale dell'umanità dovrebbe soccombere maledicendo l'esistenza ».

« Così, appare allora egli come un tipo restauratore? » Ma ricacciava simili dubbi: « Tutto questo deve essere preso solo come apparenza, il suo carattere è progressivo »¹¹⁰. Siamo alla fine del settembre, ed egli resiste ai propri giudizi. Non dimentichiamo che ancora nella primavera aveva scritto nei suoi appunti: « Goethe, poeta-filologo tedesco, Wagner come rappresentante di uno stadio ancora superiore »¹¹¹ e nell'estate: « Schopenhauer, Wagner e la Grecia antica: ciò offre una prospettiva su di una splendida civiltà »¹¹². Ma la lettura di Dühring non è passata invano.

D'altra parte quella lettura non era occasionale. Era stata progettata a lungo, come testimoniano diverse annotazioni scritte *pro memoria*¹¹³ e con la precisa intenzione di chiarire definitivamente attraverso le critiche del Dühring i propri rapporti col pensiero di Schopenhauer¹¹⁴. Ad accettare le tesi di Dühring egli era stato più che predisposto, e la sua riluttanza non era che un episodio di quella « lotta con l'angelo » che non solo caratterizza la crisi eminente di quegli anni ma è un po' la cifra di tutto il suo pensiero. Della crisi che stava vivendo in quel periodo egli era consapevole con una impressionante lucidità. Si leggono di quei giorni — sempre in forma di appunti — due sue dichiarazioni che chiariscono molte cose e che lasciano interdetti:

¹¹⁰ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, fine settembre 1875, cit., n. 12 (24), p. 313. Cfr. 11 (40), p. 244: « Vi sono elementi in Wagner che mi sembrano reazionari »; e 11 (6), p. 246: « In Wagner vi sono tendenze pericolose [...] ».

¹¹¹ F. Nietzsche, *op. cit.*, 5 (109), p. 135.

¹¹² F. Nietzsche, *op. cit.*, 6 (14), p. 164.

¹¹³ F. Nietzsche, *op. cit.*, 8 (1), 8 (3), 8 (4).

¹¹⁴ F. Nietzsche, *op. cit.*, 8 (4): « Studiare a fondo Dühring come tentativo di liquidare Schopenhauer, e esaminare che cosa per me c'è in Schopenhauer. Poi leggere ancora una volta Schopenhauer ». L'effetto fu fulmineo. Dal Dühring aveva riassunto: « Schopenhauer ritiene che il piacere sia il lato negativo, il dolore quello positivo nella sensazione: una teoria ingegnosa sulla base di idee oltremodo superficiali [...] ». E concludeva per suo conto: « Noi viviamo in uno stato di innumerevoli stimolazioni piacevoli [...] » Il dolore non è che un eccesso di piacere, F. Nietzsche, *op. cit.*, 9 [v], pp. 211-212); Nietzsche trovò se stesso leggendo il Dühring.

risulterebbero normali scritte almeno un anno dopo, non durante la stesura della *Inattuale* a Bayreuth e prima della lettura del Dühring. In una di esse Nietzsche si riconosce non ancora padrone di sé, non libero, ma come un prigioniero anelante alla libertà¹¹⁵; nell'altra si dichiara presago che quel « vero lavoro » che compone da libero sarà tale da creargli isolamento persino dagli amici, e ostilità e disprezzo¹¹⁶: una profezia del 1875 che egli potrà trascrivere come un aforisma in *Umano, troppo umano* nel 1878¹¹⁷. Affermazioni così sconcertanti, già protese nel futuro, per altro finiscono col non stupire troppo chi scorra i frammenti contraddittori di quell'anno, dove all'ammirazione per Wagner andava congiunto il suo contrario e al più fervido culto per i Greci seguivano note diverse: « Una critica dei Greci è al tempo stesso una critica del cristianesimo »...; « Assieme al cristianesimo sarà tolta di mezzo anche l'antichità »; « le sue fondamenta sono per noi diventate completamente fradice; ecco un compito, caratterizzare come irripetibile la Grecia e con essa anche il cristianesimo »; « con la civiltà greca viene negata altresì quella cristiana »¹¹⁸. Va da sé che tali vedute contrastanti si legittimano ciascuna da un'angolatura diversa e con stati d'animo diversi, ma ciò che stupisce nel 1875 è la com-

¹¹⁵ Cfr. F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 1875, cit., 6 (2), p. 159: « Socrate — lo confesso — mi è così vicino che devo quasi sempre combattere con lui ».

¹¹⁶ F. Nietzsche, *op. cit.*, n. 5 (189): « Se fossi già libero non mi sarebbe necessaria tutta questa lotta, bensì potrei rivolgermi a una opera o a una azione in cui cimentare tutta la mia forza. Adesso posso solo sperare di diventare libero un po' alla volta; e finora sento di diventarlo sempre di più. Così verrà anche il giorno del mio vero lavoro [...] ».

¹¹⁷ F. Nietzsche, *op. cit.*, n. 5 (190): « Non passerà molto tempo e dovrò manifestare opinioni le quali sono ritenute ignominiose per colui che le nutre; allora anche gli amici e i conoscenti diventeranno timidi e paurosi. Anche attraverso questo fuoco dovrò passare. Poi apparterrò sempre più a me stesso ». Cfr. *Umano, troppo umano*, cit., I, n. 619, p. 293.

¹¹⁸ F. Nietzsche, *Frammenti postumi*, 1875, cit. In ordine: 5 (156), 5 (148), 5 (156), 5 (158).

presenza di queste prospettive diverse che diventeranno emblemi di ideologie successive diverse: prima di separarsi, le due vedute convivono, e a leggerle mescolate e contemporanee nei suoi quaderni danno l'impressione che ci siano due Nietzsche. Il loro distacco è troppo forte perché lo spieghi solo la crisi-Wagner; lo può spiegare invece la crisi-Schopenhauer. Schopenhauer viene respinto perché il suo persistente idealismo metafisico secondo Nietzsche ha stravolto e sfigurato il meglio della sua dottrina morale¹¹⁹. Ma non è la confutazione di una metafisica che può comporre per Nietzsche la caduta di una morale, ma viceversa. Questo atteggiamento risulta fin dalla prima pagina del primo « lavoro libero » di Nietzsche¹²⁰ e durerà per sempre.

In fondo, l'interesse di Nietzsche era sempre stato morale. Ma in precedenza egli aveva ricavato la sua etica — quella che aveva proiettato sui Greci — dalla sua estetica; perciò Schopenhauer e Wagner avevano significato per lui una cosa sola. Wagner aveva concepito il suo ideale del dramma partendo dalla *Orestide*, e l'interesse di Nietzsche si era concentrato, negli anni del sodalizio con Wagner, sul momento dionisiaco dell'arte greca nata dal mito e sul senso tragico intrinseco a quei miti: senso di timore e compassione per l'uomo, l'eroe tragico in balia della volontà talora giusta, talora capricciosa, degli dei, e gli dei, forze ctonie o astrali della natura. Tanto più era stata sublime l'arte greca quanto più animata da quel senso etico primitivo.

La ribellione estetica a Wagner inizia quando comincia la ribellione etica a Schopenhauer e a quel mito tragico: contro la morale della compassione e della desolazione¹²¹, della rinuncia alla individuazione e della ascesi nel nulla. L'iniziativa da cui discende tutto il pensiero « liberato » di Nietzsche sta nel sostituire la *Entsagung* quale *Selbstvernichtung* — la schopenhaueriana autonegazione ascetica —

¹¹⁹ F. Nietzsche, *Umano troppo umano*, cit., parte II, n. 33; cfr. 23.

¹²⁰ Cfr. F. Nietzsche, *op. cit.*, parte I, n. 1; cfr. n. 39.

¹²¹ F. Nietzsche, *Aurora*, cit., n. 132 e sg.

con una rinuncia che è autodisciplina, *Selbstbeschränkung*, e come tale *Selbstbestimmung*: fortitudo, individuazione, affermazione esaltante di sé, fino alla *hybris*.

Qui è il nucleo della morale « libera » del Nietzsche « fedrifrigo contro Schopenhauer e contro Wagner », come scriveva Cosima¹²². Paradossalmente Nietzsche, non più filologo, diventa allora filologo, e scopre, esasperandola in modo moderno e provocatorio, la autentica morale greca. Nietzsche se ne accorge quando cessa di interessarsi dei greci.

10. Antico e presente

Per liberare questa ultima asserzione da ogni carattere di paradosso, basta chiarire con un minimo di pedanteria in quale modo l'etica nietzscheana della « volontà di potenza » rientri nell'ultima filosofia moderna e insieme appartenga alla più celebre filosofia antica.

Iniziamo dal primo aspetto.

A rigore Nietzsche aveva di mira il principio dell'autonomia morale non meno di Kant. Antagonista anche per lui — abbiamo veduto — è ogni morale dei sentimenti, della simpatia, della partecipazione, del compatire: quelle virtù che anche Kant diceva avventizie, derivate; per Nietzsche si riassumevano nella morale dell'amore *charitas*, altruistico, contro l'amore *eros*, egoistico, morale che egli denunciava nei modi più grossolani, ma anche demistificava e penetrava nei modi più sottili¹²³. In fondo, se la interpretiamo come espressione di questi sentimenti, sviluppo dell'*eleos-phobos*, riconosciuto ormai più infettivo che catarctico, tutta l'arte dagli antichi a noi era stata una degenerazione, e giustificava la condanna platonica. Altro suo bersaglio la morale utilitaristica, essa pure una forma di

¹²² v. F. Nietzsche, *Opere*, IV, III, p. 395. Lettera a Marie von Schleinitz, 1878.

¹²³ v. specialmente F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, cit., parte III.

etica eteronoma: non una considerazione degli atti morali, ma dei risultati. Il valore dell'atto, qui solo un riflesso della sua efficacia; virtù, il procurare l'utile a un destinatario. Il disinteresse e l'altruismo, ingredienti di questa morale; l'utile, poi, origine di stima, e la stima altra causa della nostra autostima, della nostra soddisfazione. In tal modo questa morale diventa interessata e eteronoma.

L'altruismo è il bersaglio costante di Nietzsche moralista, nella sua forma sia emozionalistica (Hume, Smith) che utilitaristica (Spencer, J. St. Mill, Bentham)¹²⁴, anche se la sua critica non ha mai carattere né erudito né metodico, ma prevalentemente umorale (conforme alla natura delle sue scelte, « [...] non mai per strette ragioni conoscitive »). Se di qualche cosa Nietzsche ha dato un metodo, è stato proprio della ametodicità, del procedere umorale, creando uno stile rapsodico, ora fittamente aforistico ora fuggevolmente meditativo. Anche in questo ultimo caso, i suoi non sono mai ragionamenti ma argomentazioni.

L'uomo altruista — sia emotivo o utilitario — agisce « per l'altro », ne dipende. Anche quando con la sua beneficenza prende possesso dell'altro¹²⁵ non è autosufficiente, ne ha bisogno e non è padrone di sé. La sua è una forma di degradazione rispetto a un originario modello di uomo¹²⁶. Con ciò Nietzsche passa dal consapevole rifiuto del passato prossimo all'inconsapevole recupero di un passato remoto, di un antico, e di questo materiale si serve per formare il modello del futuro.

Il punto singolare infatti è che il nuovo modello non è che un antico archetipo alterato e reso irricognoscibile dalla nevrosi nietzscheana. La sua nozione di « volontà di potenza » era per se stessa più filologica, più fedele alla lettera

¹²⁴ Cfr. *ivi*, I, 5, 6. Questo doppio bersaglio inglese (Nietzsche aveva in antipatia gli inglesi) anti-sentimentalistico e anti-utilitaristico non era casuale: lo stesso autore della morale della simpatia, A. Smith (*Teoria dei sentimenti morali*, 1759), era stato l'autore della socialità utilitaria (*Ricchezza delle nazioni*, 1776).

¹²⁵ F. Nietzsche, *Aurora*, cit., n. 14. Cfr. Aristotele, *Ethica Nicomachea*, IX (I) 1168a, 5-20.

¹²⁶ F. Nietzsche, *La gaia scienza* (1882), cit., n. 99.

dei testi antichi, della stessa precedente nozione di « dionisiaco ». Esse non coincidono, anzi divergono: tanto l'una era centrifuga, un disperdersi nel tutto, nella volontà unica, un ritorno in forma orgiastica all'Uno plotiniano (al quale ora invece Nietzsche ripugna)¹²⁷, tanto l'altra è centripeta, un concentrarsi dell'individuo in sé come *dynamis*, un potenziarsi come volontà individuale. L'individuo nietzscheano, l'immoralista, l'oltreuomo o superuomo, non si esaurisce nelle sue azioni e nelle sue opere: esse non sono che una dimostrazione, un esercizio e un godimento della sua individualità, che non è sfrenata, orgiastica, è solo ribelle a legami esteriori, non a una interna disciplina¹²⁸. L'uomo nobile non vuole essere una eccezione, non rilutta a entrare volontariamente in una regola¹²⁹; il mondo dell'immoralista è « un mondo [...] di raffinato comando e di ubbidienza: siamo uomini del dovere anche noi »¹³⁰.

Quale è dunque questo 'dovere' che costituisce (proprio come per Kant) l'autonomia della morale? È proprio l'anti-Kant: un dovere non universale ma particolare, non dell'intenzione ma del comportamento, non dell'uomo intelligibile ma di quello sensibile: un continuo imperativo ipotetico egotistico, che può manifestarsi anche nel capriccio o nella violenza; ma il criterio è sempre quello, l'autonomia della volontà. Non chiediamone a Nietzsche una deduzione metafisica (i doveri ci sono perché ci sono), né una deduzione trascendentale (solo perché questi doveri si fonda la autonomia). Se però c'è poco Kant, c'è molto Aristotele. La Grecia viene scoperta da Nietzsche quando cessa di cercarla. Sotto la parola-canto, eccitata, di Zarathustra percepiamo la parola-scrittura, pacata, di Aristotele.

¹²⁷ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886), in F.N., *Opere*, VI, t. II, cit., n. 225.

¹²⁸ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., n. 55.

¹²⁹ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., n. 55.

¹³⁰ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., n. 226: « Noi siamo rinvolti in una stretta rete e camicia di doveri, e non ne possiamo uscire, in quanto appunto siamo 'uomini del dovere' anche noi ».

Si avrebbe torto a considerare l'etica aristotelica come un'«etica sociale» perché l'uomo è «animale socievole»¹³¹, e perché tutte le virtù esposte nelle sue *Etiche* sono virtù che operavano nella vita associata. Riguardavano l'individuo-in-società, non l'uomo sociale (alla Rousseau), non la socialità dell'individuo. Il senso primario dell'intersoggettivo vi era del tutto assente. Tutto Aristotele è attività, azione, operazione, compimento; ma manca una effettiva intersoggettività, perché l'altro diventa subito oggetto, possesso, o addirittura prodotto, manufatto¹³². Tutto si svolge nel teatro del soggetto, non vi è intersoggettività. L'uomo aristotelico è già non meno egotista dell'uomo nietzscheano¹³³.

Nietzsche non cita quasi mai in sede morale Aristotele¹³⁴. Possiamo dire che diventò aristotelico senza saperlo, e poco hanno mostrato di accorgersene i suoi ermeniuti¹³⁵. Il *Wille zur Macht*, è *Selbstbehauptung*, autoaffermazione. Ma questo è Aristotele. Virtù è agire e godere di agire, e «dalla autosufficienza sembrano venire [...] i risultati di felicità»¹³⁶; «il bene perfetto sembra infatti l'essere autosufficienti»¹³⁷, e «autosufficiente definiamo colui che rende la sua vita a sé e ai suoi bastare e piacevole, e non ha bisogno di nessuno» (*ibid.*); «la felicità è un'attività dell'anima conforme a una virtù perfetta», che è agire in modo autosufficiente. Virtù-felicità è la equazione o sintesi che Aristotele denomina con quel termine (che è passato

¹³¹ Cfr. Aristotele, *Eth. Nic. IX*, 1168 a, 5-20.

¹³² Cfr. *Eth. Nic. I (A)*, 7, 1097 b, 10.

¹³³ «Si ha da amare soprattutto se stessi», *Eth. Nic. IX*, 1168 b, 10. «Bisogna che l'uomo buono sia egoista», *Eth. Nic. IX*, 1169 a, 11-12.

¹³⁴ Lo cita in sede metafisica: il principio di contraddizione (*Metaph. III*, 1005 b, 19 sg.) lo intende come *imperativo*, non *indicativo*.

¹³⁵ L'unico forse a farne un transitorio accenno è stato M. Heidegger, *Nietzsche*, 1961, I, c. I (tr. G. Klossowski, Parigi 1961, I, p. 65).

¹³⁶ *Eth. Nic. I*, 8, 1099 a, 22: «Le azioni secondo virtù devono essere piacevoli di per se stesse».

¹³⁷ Aristotele, *op. cit.*, I, 7, 1097 b, 5-10.

nei secoli), di « sommo bene »¹³⁸; più che lodarlo noi lo 'onoriamo', come una « beatitudine »¹³⁹.

E Nietzsche? Sono le stesse nozioni; irricognoscibili solo perché spinte all'iperbole. Ma questa iperbole, in un pensatore del XIX secolo, non è che il limite della logica trascendentale entrata nella sua mentalità, sono le stesse virtù aristoteliche, che spinte all'incondizionato idealistico si contraddicono. L'iperbole nietzscheana sta nell'accettare l'antinomia, ma non kantianamente come una alternativa indecidibile, né idealisticamente come una sintesi, ma proprio come un circolo, una viziosità positiva ed esaltante. La *autarkia*, la autosufficienza, la indipendenza, il *kath'autà*, e non *dià etéra*, aristotelico, diventa la capacità di distacco non solo da persone e cose piacevoli o care, ma dalle nostre stesse attitudini: il « non divenire vittima di qualche particolarità di noi »¹⁴⁰ che sarebbe un distruggere se stesso con se stesso. Non dobbiamo essere schiavi nemmeno della nostra libertà. L'uomo libero riconosce anche la regola, in quanto la assume; accetta i benefici della disciplina, « gli orizzonti limitati, i compiti prossimi », « la tirannide di leggi arbitrarie »¹⁴¹, « una raffinata ubbidienza », « una stretta rete e camicia di doveri »¹⁴², in quanto sempre auto-limitazione e quindi autonomia; e con questa la sofferenza che comporta, « una miseria creata dall'interno », una « propria » miseria¹⁴³, e perciò una propria crudeltà¹⁴⁴, e persino — nemico come è della compassione — una auto-compassione della propria sofferenza¹⁴⁵. Il meccanismo argomentativo (Aristotele lo riteneva un semplice sofisma) è sempre quello della tesi che spinta all'incondizionato si distrugge, ma di cui va accettata anche la distruzione,

¹³⁸ *Ivi*, I, 2, 1094 a, 23; 7, 1097 a, 29, etc.

¹³⁹ *Ivi*, I, 12, 1101 b, 20-26.

¹⁴⁰ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male* (1886), cit., II, n. 41.

¹⁴¹ *Ivi*, n. 188.

¹⁴² *Ivi*, n. 226.

¹⁴³ F. Nietzsche, *La gaia scienza*, cit., I, n. 56.

¹⁴⁴ F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, cit., n. 229.

¹⁴⁵ *Ivi*, n. 225.

perché anche questa è certo attività, volontà di potenza, autarchia. C'è allora un valore ultimo che si salva? Certo: è l'« autoconservazione », il *conatus sese conservandi* di Spinoza (così aristotelico!), che costituisce la *acquiescentia in se ipso*, la *gloria*, dell'individuo. « Bisogna sapersi conservare — conclude Nietzsche —: è la prova più forte dell'indipendenza »¹⁴⁶. Il *sese conservare*, nel suo senso più profondo è la stessa cosa di un *transire ad maiorem gloriam*; e niente altro significa la « volontà di potenza ». Per salvare la possibilità di scelta Aristotele possedeva il criterio della 'medietà', la *mesotes*; per salvarsi dal circolo dell'autonomia Nietzsche ha il criterio della « conservazione ». Lo porta persino nella stilistica, nel culto del « grande stile ».

Non si dica, parafrasando il celebre sarcasmo kantiano, che questa è « eine Entdeckung, nach der altes Neues durch etwas Älteres entbehrlich gemacht werden soll ». Significa qualche cosa d'altro: che rifiutando il neoplatonismo (che poi era ancora platonismo) schopenhaueriano, Nietzsche cessò di applicare al mondo greco del VI secolo a.C. lo spirito del IV secolo d.C., e celebrò senza volerlo la festa pirrica della aristotelica individuazione. Un po' frenetica, certo. Con le dovute riserve si può dire che l'autore contemporaneo a lui più vicino era Max Stirner.

Tanto nel 1888 Nietzsche era distante da Wagner, e tanto più ci colpiscono quindi con un senso di pena infelice quelle pagine in cui alla fine dei suoi giorni lucidi egli è ancora perseguitato dal fantasma di Wagner. Ma forse questa impressione è qualche cosa di più, e per questo ci colpisce. Si insinua in noi una domanda. Perché ci disturba tanto in Nietzsche la persistenza di quel senso insieme di incancellabile offesa e di rimorso e di rimpianto prodotto dall'esperienza wagneriana, e la sua incapacità di allontanarne il ricordo e collocarlo nel passato con un netto distacco?

Egli si riconosceva 'decadente', e aveva bisogno del punto di leva di quella decadenza fatta consapevole per

¹⁴⁶ *Ivi*, n. 41.

uscirne; per questo conservava ancora Wagner nella sua quotidiana cronaca e non ne faceva storia. Solo col conservarsi dentro a quella decadenza poteva tentare di farsi di nuovo classico, anzi arcaico, o almeno, da decadente, post-decadente. Ma non fa qualche cosa di simile tutta la nostra età, con la sua imprecisata disposizione etica e col suo gusto artistico e col suo stile musicale?

Siamo ritornati così all'estetico.

Offendeva Nietzsche il gusto pantomimico, stupefacente e suggestivo, tutto per la platea volgare, dei drammi wagneriani. Ma perché non ci offende certa volgarità di Verdi o Donizetti, che ascoltiamo con spirito distaccato, con ironia storica (e c'era chi li ascoltava così già cento anni fa)? Perché, Wagner, non sappiamo — o non del tutto — ascoltarlo 'ironici'? Dunque è per noi pure ancora 'cronaca' e non ancora 'storia'?

A questo punto riflettiamo per un istante su un fatto del quale tutti siamo consapevoli, ma intorno al quale non ci si sofferma: è possibile pensare a Wagner come all'unico compositore che abbia preso sul serio — senza ironia ma anche senza ingenuità — il teatro in musica. Accusando Wagner di gusto teatrale, scenografico, Nietzsche reagiva contro un fenomeno che non era affatto una resa al gusto della scena, dello spettacolo, del giuoco mimico, come egli diceva; o meglio, era questo, ma come una resa singolare, proprio senza resa. In genere (così modernamente è sempre avvenuto) noi assistiamo all'opera come a un divertimento, a un giuoco, a una vicenda artificiosa, al più cogliendovi un senso di parabola, di emblema. Assistiamo più che partecipare; partecipiamo con ironia. Tale era stato il più alto teatro musicale, di Gluck, di Mozart: una fiaba mitologica, un intrigo tenero e arguto, una vicenda proverbiale, una fantasia gnomica: l'*Orfeo*, le *Nozze di Figaro*, il *Don Giovanni*, il *Flauto magico*. Lo spettacolo wagneriano voleva invece arrivare non solo a *toucher*, ma a compromettere lo spettatore. Non voleva essere un'« opera », sappiamo, ma una sacra rappresentazione. Esigeva e sollecitava un ascolto quasi rituale, al cui confronto quello precedente dell'« opera » appariva un ascolto distratto.

Si rivolgeva alle masse. E questo era il motivo insieme più palese e più segreto della ripugnanza di Nietzsche. Non per caso la sua insofferenza si era scatenata proprio assistendo al primo raduno di massa teatrale, all'inaugurazione di Bayreuth. Lo spirito di massa è banale, convenzionale, e Nietzsche non aveva niente contro le convenzioni, ma contro le convenzioni che non fanno di essere tali. Le società aristocratiche sono sempre state consapevoli e fiere delle loro convenzioni, le masse popolari no. Di qui la ripugnanza antipopolare, critica, di Nietzsche.

Questa disposizione non va sottovalutata; non va intesa come un atteggiamento episodico inessenziale, e tanto meno va stravolta e capovolta in un altro senso « popolare », nazional-razzistico, come fu subito fatto (bisogna scegliere: o Nietzsche o Wagner). Era una proiezione del suo spirito utopico che, come in ogni spirito utopico, è insieme rivoluzionaria e reazionaria, al punto che spesso non sappiamo se reazionaria perché rivoluzionaria o viceversa. Sostanza dello spirito popolare è l'*esprit de sérieux*, l'ubbidienza a istinti, passioni, convenzioni: passioni che divengono convenzioni, convenzioni vissute come passioni; e anche Nietzsche si sentiva trascinato dalla « serietà » wagneriana: bistrattava il pathos sacrale del *Parsifal*, ma non si sottraeva al fascino dell'isteria di Isotta. La costante ricerca del sublime della musica wagneriana realizzava proprio la settecentesca ricerca del piacere di sofferenza, ma ora, in età post-romantica, senza quel senso di consapevolezza terapeutica che non era mai mancato nell'arte e nella sua fruizione in età illuministica. In fondo la polemica di Nietzsche era una ripresa delle *querelle* settecentesche sul teatro, ma così personalizzata che nessuno la intese e nessuno volle entrare con lui nella *querelle*. Il suo protagonismo psicologico vivificava e offuscava insieme la sua problematica culturale: contro il gusto popolare della partecipazione emotiva allo spettacolo reagiva con un ritorno all'arte come affetto e contro-affetto, come infezione profittica, però non in senso rituale antico, ma come libero giuoco aristocratico, distrazione dagli affanni mediante artificiali affanni. La sua disposizione utopica, la sua volontà

dell'inattuale, rende in tal modo indissolubile il nodo di ciò che è rivoluzionario e di ciò che è reazionario, di ciò che in lui è avveniristico e di ciò che è passatistico.

Quel che più colpisce in lui pur musicalmente così colto, è proprio la sua ottusità musicale. Della portata stilistica della rivoluzione wagneriana — sciogliere la musica dai *pattern* fissi di accompagnamento orchestrale al canto — egli non capì nulla. Non avvertì la tensione presente in tutta la musica teatrale pre-wagneriana, tra la subordinazione facile e graziosa agli schemi 'danzabili' che la obbligavano a modi in fondo stereotipi, e l'evasione da quei *pattern*. Nel Settecento, in una società aristocratica, la leggerezza di quelle maniere aveva facilitato il riscatto poetico, il sublimarsi sempre miracoloso del canto fuori dai meccanismi convenzionali; ma se il trapasso ivi appare spontaneo e felice, si pensi invece a quanto difficile un tale riscatto riusciva ormai nell'Ottocento, nel teatro di società popolari (si pensi a opere come la *Luisa Miller* di Verdi o la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, musicalmente e drammaticamente bolse per più atti, con orchestrazioni da banda del villaggio, finché all'ultimo atto si sollevano con una pienezza e una finezza che nessuno avrebbe sperato). Eppure Nietzsche, a fine Ottocento, rimpiangeva la aerea grazia di Mozart; cercava il futuro nel passato. Lo spirito bacchico danzante di Zarathustra (Zarathustra è la reincarnazione ma anche la contestazione del primitivo Dioniso) era un ritorno all'autosufficienza del « bello », una fuga dall'inquietante 'sublime'; proprio la grazia musicale doveva liberarci dalla sua schiavitù. Viceversa — egli lo avvertiva — l'incanto della nenia della morte di Isotta non bastava a attenuarne la fantomatica sublimità. Nella sua aspirazione a un'arte liberatrice è impossibile dire dove la volontà di liberazione di Nietzsche si distingueva per lui da un senso di evasione, e così l'avvenirismo dall'anacronismo.

Ma di questa incertezza problematica non siamo noi pure eredi? Quello spirito di incertezza noi lo battezziamo e lo giustifichiamo col nome di « sperimentale », chiamiamo attuale la ricerca dell'inattuale. Siamo divisi tra il fascino

nostalgico delle passioni e il gusto di ironizzarle. Il nostro odierno senso ormai tutto sperimentale dell'arte è quello di una recita in anteprima, che non deve mai avere una prima; e la nostra saggezza è di appagarci nel vivere sempre soltanto in anteprima, non senza il senso funebre che quella è una continua recita ultima, senza domani.

« Bisogna avere amato religione e arte come madre e nutrice [...], ma bisogna sapersene disavvezzare » — scriveva all'inizio del suo pensiero originale Nietzsche, dando un respiro di futuribile a un pensiero hegeliano di mezzo secolo prima —: « sono regioni verso le quali la futura umanità non può e non deve più andare »¹⁴⁷. E Wagner, con il suo modo di *andare oltre* nell'arte, gli impediva di andare oltre l'arte. Questo è l'ultimo senso della polemica Nietzsche-Wagner.

Fatto è che tanto Nietzsche è lontano da Wagner e tanto ci è attuale, e tanto Nietzsche è vicino a Wagner e altrettanto ci è attuale; questo oggi il paradosso-Nietzsche. Certo, l'immagine che ci è più vicina e pericolosa è la prima, solo che ci guardiamo nello specchio: quel suo aristotelismo etico, allucinato e decomposto dal nuovo *lifting* demoniaco, nel quale temiamo di riconoscerci. Ma possiamo sempre distorglierne lo sguardo e prendere le distanze. Dalla seconda invece, più innocua, non sappiamo o non vogliamo prendere le distanze.

¹⁴⁷ F. Nietzsche, *Umano, troppo umano*, cit., aforisma 292.

ITALIEN ALS UNBÜRGERLICHER RAUM BEI RICARDA HUCH *

von
CESARE CASES
Turin

1. Die Wahl dieses Themas wird vielleicht etwas verwundern, gehört doch Ricarda Huch, nachdem man sie in den schönen Bänden der von Wilhelm Emrich herausgegeben Ausgabe einbalsamiert hat, zu jenen Gestalten, die nach einem langen, arbeitsreichen Tag zwischen Buchdeckeln eine verdiente Ruhe genießen. Erst kürzlich hat Marcel Reich-Ranicki in einer Dankrede, die in der FAZ vom 27.6.1981 veröffentlicht wurde, den Versuch gewagt, sie der breiten Öffentlichkeit ins Gedächtnis zurückzurufen. Reich-Ranicki betont bei ihr die paradoxe aber nicht unbegreifliche Mischung aus Konservatismus und Radikalismus, die auf ihrem tief eingewurzelten Protestantismus fußt: der Protestant kann in der Tat jeden Augenblick auf die Tradition zurückgreifen, um radikal zu werden.

Er kann es, aber er muß es nicht. Wenn man das mutige Verhalten der Huch vor dem Nationalsozialismus erwähnt und sie mit Recht als Ausnahme rühmt, die der Kulturpolitik der Machthaber große Schwierigkeiten hätte bereiten können, wäre sie zur Regel geworden und wären viele andere Schriftsteller ihrem Beispiel gefolgt, so muß man nicht vergessen, daß dies ihr nicht an der Wiege gesungen

* (Vortrag, gehalten am 10.9.1981 in der Aula foscoliana der Universität Pavia zur Eröffnung der 5. Tagung der «Deutschen Gesellschaft für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft»).

worden war, so wie es an der Wiege Ina Seidels — die mit ihr viele Züge gemeinsam hatte und zum Sammelband zu Ehren Ricardas einen Beitrag über deren Lyrik beisteuerte — nicht gesungen wurde, sie würde einmal Gedichte für den Führer schreiben. Auf der gleichen Grundlage kann sich Entgegengesetztes entwickeln. Man darf sich nicht verhehlen, daß die Neuromantik der frühen Huch, ihr Schicksalsglaube, ihre Suche nach dem « königlichen Menschen », der Möglichkeit nach auch Gedichte zu Ehren des Führers hätten zeitigen können. Der schon erwähnte Sammelband zu Huchs siebzigstem Geburtstag, 1934 erschienen, ist freilich zum allergrößten Teil von Nicht- oder Antifaschisten geschrieben, aber der erste Beitrag, von der ersten Biographin der Dichterin, Else Hoppe, über die Familie Huch, ist reinste Ahnenforschung und will beweisen, daß so viel gutes Blut notwendigerweise eine ganze Sippe von mehr oder weniger guten Dichtern hervorbringen mußte. Ein Beitrag wie dieser konnte sehr wohl zur Tarnung der Huldigung an eine Dichterin dienen, die sich schon als Gegnerin des Nationalsozialismus erwiesen hatte, aber Tatsache ist, daß zum Kreise der Huch-Bewunderer auch solche Blut- und Bodengläubige gehörten.

Daß eine Dichterin, die schon in ihrem jugendlichen Lob des Lebens eine gewisse Neigung zeigte, Leben auf Blut zu verkürzen, die den irrationalen Kräften aus Widerwillen gegen den bürgerlichen Kram gern huldigte, sich so entwickelte, daß sie nicht nur der nationalsozialistischen Sirene widerstand, sondern sie bewußt verwarf, daran hat zweifellos ihre Beziehung zu Italien eine nicht unbedeutende Rolle gespielt. Diese Beziehung hat mit touristischer Italienschwärmerei nichts zu tun: Ricarda heiratete einen Italiener, den Zahnarzt Ermanno Ceconi, mit dem sie zwei Jahre in Triest lebte und ein Kind hatte. Es war eine große Liebe, die an und für sich etwas romanhaft war: die beiden liebten und stritten sich, bis sie sich scheiden ließen. Aber, nachdem Ricardas zweite Ehe mit ihrer Jugendliebe, ihrem Vetter Richard Huch, gescheitert war, kehrte sie oft zu Ceconi zurück und empfand eine große Erschütterung, als dieser frühzeitig starb. Auch das Interesse für italienische

Geschichte und Dichtung, das früher nicht bestanden hatte, wurde ihr durch Ceconi vermittelt. Das ist eine ganz andere Art als die landläufige, Italien in Liebe und Widerspruch zu erleben, eine andere auch als die der Brüder Mann, die ein paar Jahre später in Palestrina nach den Urbildern der künftigen Belotti und Settembrini Ausschau hielten. Bei Huch kann Italien trotz oft offen anerkannter Fremdheit nie Gegenstand reiner Betrachtung sein, sondern bedeutet einen Beitrag zur Auseinandersetzung mit der eigenen Problematik. Darin liegt übrigens auch eine Grenze ihrer Kunst: ihre Gestalten dürfen sich selten frei ausleben, sie sind Stellvertreter, da sie irgendeine feste Rolle spielen müssen, die außerhalb ihrer selbst liegt, eine autobiographische oder eine allegorische. In den historischen Romanen wird freilich dem Objektiven viel Raum gewährt, aber dann wird es bei der gelehrten Historikerin oft zum reinen Tatsachenbericht. Subjektives und Objektives klaffen auseinander, nur in den besten Werken gelingt eine ungefähre Synthese.

Wenn man von ein paar Erzählungen und von gelegentlichen Erwähnungen in anderen Schriften absieht, die für uns kaum von Belang sind, hat Huch sechs Bücher geschrieben, die Italien oder Italiener zum Mittelpunkt haben. *Aus der Triumphgasse* (1902) ist die Frucht Ihrer Erlebnisse in Triest; es folgen die Romane aus dem Risorgimento, der erste und der zweite Teil der *Geschichten von Garibaldi*, *Die Verteidigung Roms* und *Der Kampf um Rom* (1906-07, der dritte Teil des als Tryptichon geplanten Werkes wurde nie geschrieben) und *Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri* (1910); zu den historischen Werken gehört der Band *Das Risorgimento* (1908), der in späteren Auflagen den bescheideneren und dem Gegenstand angemesseneren Titel *Menschen und Schicksale aus dem Risorgimento* annahm (es handelt sich in der Tat um sieben Kurzbiographien von Gestalten, die mit dem Aufstand von 1820-21 zu tun hatten, also um Vorarbeiten zum Confalonieri-Roman); schließlich veröffentlichte Huch 1917 *Der Fall Deruga*, einen vermeintlichen Kriminalroman, dessen Protagonist ein italienischer Arzt dieses Namens ist. Italien

wurde so von Huch unter dem Gesichtspunkt der Gesellschaft, der Geschichte und des individuellen Verhaltens hin und her gewendet, und zwar auf etwa 2.500 Seiten. Mehr kann man von einer einzelnen Frau (oder Mann) nicht verlangen. Demgegenüber erwies sich Italien als ziemlich undankbar. Freilich wurden *Die Verteidigung Roms*, der *Confalonieri* und *Der Fall Deruga* ins Italienische übersetzt, aber mit geringem Widerhall. Der Beitrag Leonello Vincentis über *Ricarda Huch und Italien* in der Festschrift von 1934, der auch in einer italienischen Fassung vorliegt, ist bis jetzt die ausführlichste italienische Arbeit zum Thema geblieben, wenn man von einigen unveröffentlichten Diplomarbeiten absieht. Eine genaue Untersuchung über das Verhältnis der Risorgimento-Romane zu ihren Quellen ist noch ein Desideratum. Vincenti, der in München mit der Dichterin persönlich verkehrte, schreibt über die Garibaldi-Geschichten: « Die Quellen zu diesem und dem folgenden Band gingen, bis auf einige wichtige neuere Studien, hauptsächlich auf garibaldinische, nicht immer sehr zuverlässige Memoiren zurück. So entstanden historische Ungenauigkeiten in der Erzählung und in der Darstellung gewisser Gestalten, besonders von Gegnern des Helden. Obwohl sie davon verständigt wurde, zog es die Verfasserin vor, nicht zu berichtigen; mit grösserer Sorgfalt hat sie sich später der Quellen über das Risorgimento bedient »¹. Das bezieht sich auf *Menschen und Schicksale* und auf den Confalonieri-Roman, für die Vincenti die « historischen Studien von Alessandro d'Ancona und Alessandro Luzio » als wichtige Quellen anführt.

Wir können uns in der Behandlung der Risorgimento-Romane nicht mit der Quellenfrage beschäftigen, sondern werden lediglich versuchen, die ihnen zugrundeliegende Auffassung des Risorgimento näher zu bestimmen. In dieser Hinsicht sind die fast fünfzig Jahre, die seit Vincentis Aufsatz verstrichen sind, nicht spurlos vorbeigegangen.

¹ L. Vincenti, *Ricarda Huch und Italien*, in: *Ricarda Huch. Persönlichkeit und Werk in Darstellungen ihrer Freunde*, Berlin o.J. (1934), S. 130.

Damals wurde die Bindung zu dieser Zeit bei uns noch sehr stark empfunden. Noch in der Nachkriegszeit wirkte Gramscis Versuch, die Geschichte des Risorgimento neuzuschreiben, Mazzinis Aktionspartei wegen ihrer Vernachlässigung der Bauern- bzw. der Südfrage zu kritisieren und die kommunistische Partei als die Kraft aufzufassen, die diese verhinderte Entwicklung hätte wiederaufnehmen müssen, im Sinne einer Wiederbelebung der wenn auch entmythisierten Risorgimento-Problematik, ebenfalls Rosario Romeos Bücher, die Gramscis Thesen vom liberalen Standpunkt aus widerlegen wollten. Jetzt scheint aber ein vollkommener Bruch mit der Vergangenheit stattgefunden zu haben. Die allgemeine Meinung über das Risorgimento, die man z.B. in der Presse zu lesen bekommt, scheint die mephistophelische zu sein, daß es besser wäre, es wäre nie gewesen. Die Hemmungen, die bei Vincenti zu spüren sind, weil Huch ein den Italienern heiliges Gebiet betreten hatte, so daß man nicht genau weiß, ob man ihr danken oder sie mit vielen Verbeugungen hinauskomplimentieren soll, bestehen also nicht mehr, und niemand würde ihr ihre Fehler vorwerfen. Daß etwas mit dem Risorgimento nicht stimmte, beweist u.a. der Umstand, daß die beste Literatur über diese Zeit von Süditalienern geschrieben wurde, die sämtlich das Risorgimento kritisch beurteilten, von Vergas Erzählung *Libertà* bis zu Tomasi di Lampedusas *Gattopardo* und Carlo Alianellos Romanen. Positive Wertungen bei Norditalienern wie Fogazzaro und Nievo nehmen eine episodische Stellung ein und sind weit weniger überzeugend. Wollen wir einen lebendigen patriotischen Roman aus dieser Zeit lesen, so müssen wir zu einem Produkt der Sehnsucht greifen: zum englisch geschriebenen *Lorenzo Benoni* des exilierten Giovanni Ruffini. Romane wie die Ricarda Huchs, die einen lebhaften Anteil am Risorgimento zeigen und mit der Entwicklung des Schriftstellers eng verbunden sind, sind also in mehr als einer Hinsicht eine Seltenheit.

2. Der erste Schritt dazu war das Interesse für das italienische Volk, das in *Aus der Triumphgasse* zum Ausdruck

kommt. Es ist das erste Mal, daß Ricarda sich überhaupt mit dem Volk beschäftigt. Ihr erster Roman *Ludolf Ursleu* bewegte sich innerhalb des einheimischen Bürgertums, das den Forderungen des Lebens, wie sie im «dramatischen Spiel» *Evoë* und in den frühen Gedichten gestellt wurden, nicht entsprechen konnte. Dieser Widerspruch verdichtet sich im Roman zu einem bösen Schicksal, das alle Gestalten ereilt, auch Galeide, d.h. Ricarda selbst. Nach diesem Kollektivmord an ihrer Sippe, der in der freieren, aber ebenso bürgerlichen Zürcher Luft verübt wurde, wurde Ricarda in die dumpfe, armselige Triester Altstadt verschlagen. Die neuen, ungewohnten Lebensbedingungen, der Einfluß Dr. Cconis, der mit Leuten aus dem Volke gern verkehrte und sie auch umsonst behandelte, wahrscheinlich überhaupt einem gewissen italienischen Populismus huldigte, schließlich der tägliche Umgang mit dem Dienstmädchen Giovanna, dem Urbild der Farfalla im Roman: das alles trug dazu bei, daß die hartgesottene Protestantin ein Verhältnis zum katholischen Volke gewann, das in der Erinnerung (*Aus der Triumphgasse* wurde in München geschrieben, ebenso wie *Ludolf Ursleu* in Zürich) Gestalt annahm, aber keineswegs verklärt wurde. Der fiktive Erzähler Hugo von Belwatsch verwünscht am Schluß die «Heidenstadt» so wie Ricarda Huch in ihren Briefen.

Es ist gewiß merkwürdig, daß eine für das damalige Italien sowohl wirtschaftlich wie geistig sehr fortgeschrittene Stadt, der erste Hafen der Donaumonarchie, bei Huch nur in der Form der verfallenen Suburra der Altstadt erscheint, während der moderne Stadtteil mit seinem relativ kultivierten Bürgertum und seinen geräumigen Plätzen und Kaffehäusern, wo einige Jahre später James Joyce verkehrte, nur als Wohnort von Belwatsch überhaupt erwähnt wird. Dies ist auf die Lebensumstände der Huch zurückzuführen, bestimmt aber auch auf das geringe Interesse, das der Neuromantikerin das bürgerliche Leben bot, von dem sie im *Ludolf Ursleu* irgendwie Abschied genommen hatte. Trotzdem mutet uns die Schilderung Triests als einer Stadt der Armut und des Heidentums seltsam an. Was hätte die Huch in Neapel erlebt, wo Elend

und Heidentum zwanzig Mal größer waren als in Triest? Aber vielleicht ist die Frage falsch gestellt, denn in Neapel hätten gutes Klima und farbiges Leben als Korrektiv wirken können, wie sie immer auf die Ausländer wirkten, während das nordische Grau die Triester Armut noch öder macht. Wie dem auch sei, hier liegt wahrscheinlich ein Hauptgrund, warum das Buch nach bald 80 Jahren noch nicht ins Italienische übersetzt wurde.

Der Erzähler Herr von Belwatsch ist trotz «von» ein reicher Kaufmann, dessen offenbar germanische Familie seit Jahrhunderten in Triest ansässig ist. Mit der armen italienischen (und teilweise slawischen) Bevölkerung hatte er keinen Umgang, bis seine Geschäfte ihn in die Triumphgasse bringen, wo er ein Haus besitzt, dessen Mieter den Zins nicht mehr zahlen. Alle Personen des Romans leben in diesem Haus oder in der Triumphgasse, und zwar in so fürchterlichen wirtschaftlichen, gesundheitlichen und moralischen Verhältnissen, daß sie früher oder später alle dem Hunger, der Krankheit oder dem Messer erliegen. Es wird hier so eifrig gestorben wie in *Ludolf Ursleu* oder in einem barocken Trauerspiel, nur ist das Schicksal ein heidnisch-katholisches, das die Menschen von außen ereilt und nicht von innen her als Folge von Schuld und Sühne wächst, denn diese Begriffe sind den Bewohnern der Triester Altstadt unbekannt. Riccardo, der intelligente, frühreife Knabe, der weiß, daß er bald sterben wird (und dessen Name sowohl an den der Verfasserin wie an den altrömischen Triumphbogen, volkstümlich «l'arco di Riccardo», erinnert, wonach die Triumphgasse genannt ist), ist das Sprachrohr ihrer fatalistischen Weltanschauung.

Riccardo ahnt, daß ein Freund von ihm, der als Heizer auf einem Schiff dient, in Indien an der Pest sterben wird. Belwatsch fragt ihn, warum er denn seinen Freund nicht gewarnt und von der Reise zurückgehalten habe, und er antwortet erstaunt: «Wozu? Dann wäre er an einem Reiskorn erstickt oder ohne alle Ursache gestorben. Es ist alles Bestimmung»². Belwatsch kommt diese völlige Zu-

² Ricarda Huch, *Gesammelte Werke*, hg. v. Wilhelm Emrich,

sammenhanglosigkeit zwischen Schicksal und menschlichem Tun unerhört vor. Bei anderer Gelegenheit platzt er heraus: « ' Seid ihr Spielbälle, die Dämonen blindlings umherwerfen? [...] Gibt euch ein Teufel das Messer in die Hand und sagt: stoß zu! und ihr könnt euch nicht wehren? Ist keiner von euch so weit Herr über sich, daß er bürgen kann, es werde kein Spitzbube oder Totschläger aus ihm werden? ' Können Sie bürgen? ' fragte Riccardo statt aller Antwort und sah mich mit einem unbefangenen Lächeln ernsthaft an »³. Zum Beispiel habe der notorische Mörder Torquato, von dem eben die Rede war — Belwatsch staunte, daß niemand ihn anzeigte, obwohl seine Taten allen, und vor allem seinem Bruder, dem Pfarrer der Gemeinde, bekannt waren —, nichts Verbrecherisches begangen, bis er einen Gehenkten gesehen habe, dessen Seele irgendwie in ihn gefahren sei. Es gibt also doch eine Erklärung, aber sie ist offenbar heidnischer Art. Unter dem alles zermalmenden Schicksal leiden vor allem die Frauen, die im Buch immer viel besser abschneiden als ihre Männer: diese sind fast alle anfangs gut und arbeitsam, dann fangen sie an zu trinken und werden liederlich und gewalttätig, während die Frauen große Dulderinnen sind, denen es unter ungeheuren Anstrengungen gelingt, das völlige Verkommen der Familie zu verhindern oder wenigstens zu bremsen. Unter diesen Frauen spielt die Mutter Riccardos (und vieler anderer Kinder), die Farfalla, die erste Rolle als Schutzgeist und Ratgeberin der Gemeinde, während der schöne, stolze Pfarrer Jurewitsch, der dazu berufen wäre, völlig versagt.

Belwatsch sucht vor allem wegen der Farfalla und ihres Sohns die Altstadt auf, aber es ärgert ihn, daß die Weltanschauung dieser Frau sich von der der anderen kaum unterscheidet und sie ihn sogar mit dem Zins betrügt. Er gibt zu: « Was berechtigte mich, Unmögliches zu verlangen und in einer [...] Frau, die schon nach verschiedenen Seiten merkwürdig und bedeutend war, etwas Vollkommenes, eine Heilige sehen zu wollen? [...] Wie gering mußte ich ihr

Bd. 1-11, Köln 1966 ff. (im Folgenden wird diese Ausgabe nur mit Band- und Seitenzahl zitiert), 1, 446.

³ 1, 451-52.

erscheinen neben der grauen, riesigen Not, die Jahr für Jahr auf der Schwelle ihres Hauses gegessen hatte »⁴. Diese Selbstkritik tritt bei Belwatsch dann auf, wenn es sich um Geld handelt, denn sein Begriff der Ehrlichkeit hängt bewußt oder unbewußt am Geld. Er empört sich über eine Religiosität, die unabhängig vom eigenen Tun von Gott das Ende der Leiden und das irdische Glück erwartet, aber dann fällt ihm, sagen wir, Max Weber ein (dessen Schrift über die protestantische Ethik und den Geist des Kapitalismus gerade in denselben Jahren entstand), und er ruft aus: « Was aber soll man von unserem Wahnsinn sagen, die wir Gott, dem Geiste, für unsere vollen Kasten, für unsere Siege, für unser sorgloses Kissen, für unser Wohlleben danken, als hätte er es uns zum Lohne unserer Güte oder aus Zärtlichkeit wie ein liebender Vater gegeben? »⁵

Doch solche Stellen sind selten, der Abscheu vor der Heidenstadt behält die Oberhand, denn der Abstand des fiktiven Erzählers von dieser Welt oder Unterwelt ist gewiß viel größer als der der Verfasserin, die schließlich kein reicher Kaufmann und Hausbesitzer war. Diese Verfremdung verhindert einerseits jeden Versuch, die italienische Armut als irdisches Paradies der frohen Bedürfnislosigkeit zu beschönigen, wie dies oft bei Ausländern geschah, und mit der Beschreibung eines unmoralischen Volksverhaltens, das sich selbstverständlich dünkt, werden Literatur und Film des italienischen « neorealismo » um Jahrzehnte vorweggenommen. Andererseits vermag dieser Erzähler, der sich über die fremde Welt mit entomologischem Blick beugt und traurige Schicksale und schauerliche Mordtaten wie in einem neuen Pitaval aufspießt, den Leser nicht wirklich zu fesseln. Man spürt, daß diese Fahrt in die Unterwelt einen gescheiterten Versuch darstellt, die Problematik der Schriftstellerin zu lösen, die die ihrer Zeit ist, nämlich den Gegensatz zwischen Geist und Leben. Das Italien der Farfalla als unbürgerlicher Raum bietet zwar eine Alternative, aber das Leben ist hier, im Gegensatz zur italienischen No-

⁴ 1, 579.

⁵ 1, 467.

vellistik, die übrigens schon durch die Vermittlung des von der Huch sehr bewunderten Gottfried Keller sie nachhaltig beeinflußt hatte, so geistlos und tierisch geworden — das Wort « tierisch » kommt im Munde des Erzählers sehr oft vor —, daß es einen vor ihm schaudert. Man begreift, daß Georg Simmel sich für den Roman begeistern konnte. Man begreift auch, daß Huchs unruhiges Suchen und auch ihr Verhältnis zu Italien hier nicht haltmachen konnten.

3. Der Gegensatz zwischen Geist und Leben könnte sich in den Vorstellungen der Ricarda Huch in der Ausbildung der Persönlichkeit auflösen. Die folgenden Romane, *Michael Unger* und *Von den Königen und der Krone*, kreisen um dieses Problem, ohne eine befriedigende Antwort geben zu können. Vor allem der zweite Roman stellt mit phantastischen Mitteln die Frage nach dem « königlichen Menschen », der sein Volk zum Selbstbewußtsein führen kann. Da tritt Huchs romantischer Antikapitalismus deutlich zum Vorschein: was ihr vorschwebt, ist ein Weg, den guten Rohstoff, den z.B. das Volk von Triest abgibt, so zu gestalten, daß es zu einer freien Gemeinschaft wird, die in Krieg und Frieden gemeinsam wirkt und dem egoistischen Geist des Kapitalismus nicht anheimfällt. Wenn die geborenen Könige in *Von den Königen und der Krone* der Aufgabe nicht gewachsen sind, so müssen Volkshelden einschreiten. Ursprünglich dachte Huch daran, eine Epopöe über den serbischen Helden Mark Cragliavic zu schreiben, aber dann fiel die Wahl auf Garibaldi. Diese Wahl war gewiß eine glückliche, denn Garibaldi war in mancher Hinsicht ein wirklicher Volksheld, dessen Ruhm sich lange erhalten hat und dessen Gespenst heute noch unter den Trümmern des Mythos vom Risorgimento herumspukt, vor allem dank englischer Unterstützung (ich denke vor allem an die Bücher von Denis Mack Smith), denn die Engländer halten unserem Risorgimento die Treue, die wir verraten haben. Ihr Garibaldi-Gebäck, das auf die Zeit des Helden zurückgeht, ist wahrscheinlich das einzige Element unserer Warenwelt, das noch an seinen Namen erinnert.

Die *Geschichten von Garibaldi* sollten also kein eigent-

licher Roman, sondern eine Epopöe sein. Einen einheitlichen epischen Ton zu bewahren, war aber offenbar unmöglich: das Buch zerfällt vor allem im zweiten Teil in berichtende und hymnisch-visionäre Abschnitte. Die Wissenschaftlerin Ricarda Huch, wie lässig sie auch mitunter mit Einzelheiten verfahren konnte, um den Mythos unangetastet zu lassen, konnte auf die Darstellung auch komplizierter politischer und kriegerischer Vorgänge nicht verzichten. Es ist dabei interessant, zu untersuchen, wie sich das Verhältnis des Mythos zur Wahrheit bei ihr gestaltet im Vergleich zu unserer « heiligen Geschichte », zu unserem Schulmythos vom Risorgimento. Dieser besteht wesentlich darin, daß das Risorgimento als das Ergebnis einer prästabilierten Harmonie erscheint und alle Gegensätze vertuscht werden. Das ist bei Huch nicht der Fall. Nicht nur werden die auch heftigen Fehden zwischen den verschiedenen Parteien nicht verschwiegen, sondern Huch geht einmal sogar soweit, den ganzen Sinn des Risorgimento in Frage zu stellen. Nach der Landung in Sizilien begegnet Garibaldi einem klugen Mönch, den er für die nationale Sache zu gewinnen sucht. Dieser antwortet ablehnend, denn er weiß, daß der politische Kampf nur die Sache der Oberen ist und daß das Schicksal des armen sizilianischen Bauern sich nicht ändern wird. « Die großen Herren, — sagt er — die Euch gerufen haben und Euch helfen, die Ihr rühmt und die Euer König belohnen wird, sind seine Tyrannen und werden ihn nach wie vor mit Erde speisen und die Erde mit seinem Fleische düngen. Ich glaube, wir Mönche tun mehr für unsre armen Brüder, wenn wir hier bleiben und die verhungerten mit einem Stück Brot erquicken, als wenn wir um die Freiheit derer kämpfen, die das Volk zu Sklaven gemacht haben »⁶. Garibaldi sieht trotz seiner großen Hoffnungen die Wahrheit ein, die in den Worten des Mönchs steckt, wird nachdenklich und wünscht in seiner Naivität, Viktor Emanuel möge ihn Lügen strafen und eine Agrarrevolution durchführen. Antonio Gramsci,

⁶ 2, 702.

der sich im Gefängnis Huchs Confalonieri-Roman als mögliche Lektüre angemerkt hatte, hätte sich gewiß über diese Stelle gefreut, wenn er sie hätte lesen können.

Ein nicht besonders erfreuliches, bei der Huch stärker ausgeprägtes Motiv, das beiden Mythen gemeinsam ist, ist der Totenkult, der bei uns in klassischer, sehr sublimierter Form schon in Foscolos *Sepolcri* vorkommt, übrigens Garibaldis Lieblingsgedicht, das er bei seiner triumphalen Reise nach England im Jahre 1864 dem verdutzten « poeta laureatus » Alfred Tennyson auswendig vortrug, der ihn in Empfang genommen hatte. Seinen krassesten rhetorischen Ausdruck fand aber dieser Kult gerade in der Garibaldi-Hymne (« Die Gräber tun sich auf, die Toten stehen auf, unsere Märtyrer sind alle wiederauferstanden... »). Von dieser Rhetorik strotzen leider die Geschichten von Garibaldi, ja sie ist ein Hauptbestandteil der episch-hymnischen Thematik. In Caprera glaubt Garibaldi in den vorbeiziehenden Vögeln die Seelen der gefallenen Kameraden zu erkennen und redet sie beim Namen an⁷. Als er nach vielen Schwankungen beschließt, die sizilianische Expedition zu wagen, so ist es nicht wegen der Lebenden, denen er mißtraut (« Er kannte das italienische Volk, das er so sehr liebte, und gab sich keinen Täuschungen mehr hin: sie griffen rasch zum Dolche, um eine Kränkung zu rächen oder einen Nebenbuhler zu töten, aber sie schämten sich nicht, Sklaven zu sein; die Kette abzutun [...] waren sie zu gleichgültig und träge »⁸), sondern wegen der Toten, die wiederum in Vogelgestalt ihn rufen. Und die Dichterin ergreift selbst ausnahmsweise das Wort: « Garibaldi, die, welche kämpften und ohne Glück erlagen, die Märtyrer Italiens, rufen dich! Sie haben das Blut getrunken, das von deinem Schwerte tropfte, und schweben um deine Schritte, die siegen gehen. Die Toten wittern deine Glorie und deine Unsterblichkeit »⁹. Aber sogar Mazzini, dessen Religiosität sonst nicht in Schwärmerei umschlägt, behauptet nach dem

⁷ 2, 617-18.

⁸ 2, 667.

⁹ 2, 669.

Tode Rosolino Pilos, « die Toten seien die wahrhaft Lebendigen, und ein Gott der Sonne sei der Gott der Toten »¹⁰.

Wenn man mit den Toten einen förmlichen Kult treibt, liegt das Blut nicht fern, wir sahen es schon im Anruf der Dichterin an ihren Helden auftauchen. Von Blut und Stamm ist oft die Rede, diesmal ganz unitalienisch, denn freilich gibt es bei uns seit Petrarca's Zeit eine Rhetorik des « latin sangue gentile », aber sie wird kaum beim Wort genommen und nur als Schlagwort verwendet, um nationalistische, vor allem antigermanische Affekte irgendwie zu begründen. An Physiologisches, an den besonderen Saft, denkt man dabei nicht. Wenn bei Huch etwa Garibaldi nach Roms Fall nach dem Süden weitermarschieren will, weil dort « das heißeste Blut unseres Volkes fließt »¹¹; oder wenn er einen jungen Mönch anredet: « Knabe, nach deiner Gestalt und deinen Zügen mußt du ein Abkömmling jener Heldenstämme sein, die in der Vorzeit diese Felsen besiedelten... »¹², so passen diese Worte dem historischen Garibaldi, dessen nicht zu leugnende Rhetorik vorwiegend jakobinisch-antiklerikaler Art war, schlecht in den Mund.

Eine besonders auffallende Stelle, wo es um Blut geht, finden wir dort, wo 1848 eine Sitzung der römischen Geheimgesellschaft « Die Söhne der Wölfin » geschildert wird, die vor Gewalttaten nicht zurückschreckt. (Solche aus der Carboneria hervorgegangene extremistische Sekten gab es tatsächlich, diese ist aber eine Huchsche Erfindung.) Da spricht ein Mitglied der Gesellschaft über die Lage, u.a. über Venedig, « das zwar republikanische Größe gezeigt habe, aber dem Daniele Manin, einem mehr einfältigen als braven Manne ohne die Löwenkraft des lateinischen Blutes, zuviel Einfluß einräume »¹³. Die Stelle ist jedem Italiener außer wenigen Spezialisten völlig unverständlich, hatte doch unsere Schulbildung gerade auf den symbolisch aufgefaßten Umstand gepocht, daß Daniele Manin, der Held der

¹⁰ 2, 732.

¹¹ 2, 513.

¹² 2, 558.

¹³ 2, 319.

Verteidigung Venedigs 1848-49, den gleichen Namen wie der letzte Doge trug, Lodovico Manin, der 1799 vor Napoleon zurcktreten mußte und deswegen etwa bei Foscolo und Nievo als Verräter abgestempelt wird: die Morgenröte des neuen Venedig hieß wie der Untergang der tausendjährigen Republik; die Kontinuität, auf die es allen Schulbüchern ankommt, war hergestellt, die Kapitulation von Campofornio gestrichen. Nun gehörte der venetianische Romulus Augustulus einem uralten Geschlecht an, das schon etliche Dogen hervorgebracht hatte. Wie kann man also vom Fehlen des lateinischen Blutes sprechen? Und doch hat der Sohn der Wölfin recht, denn die Namengleichheit täuscht: Daniele Manin war der Sohn eines getauften Juden Medina, der bei der Taufe den Namen seines Taufpaten, eben jenes Lodovico Manin, angenommen hatte. Es wäre völlig verfehlt, diese Stelle als Indiz eines versteckten damaligen Antisemitismus einer Schriftstellerin zu werten, die sich später mutig gegen die Judenverfolgungen einsetzen wird. Alles spricht dafür, daß es einen solchen bei ihr nie gab. Übrigens wird später im Roman der inzwischen verstorbene Daniele Manin als « der Liebling seines Volkes » bezeichnet¹⁴. Der Antisemitismus geht also ganz auf die Rechnung des « Sohnes der Wölfin », aber in seinem Munde klingt er völlig unwahrscheinlich, denn ein Römer aus dem Volke konnte wohl religiöse Vorurteile gegen die Juden hegen, aber kaum Ahnenforschung treiben. Es ist letzten Endes die Logik des vielen Blutes, das im Buche vergossen und beschworen wird, die die Verfasserin unbemerkt auf solche seltsame Abwege treibt.

Dieser irrationalistisch-neuromantischen Logik — es wäre neben den Toten und dem Blute auch auf das Bild des Meeres hinzuweisen, das oft vorkommt und eine Verbindung zwischen dem Matrosen Garibaldi und den Wogen des epischen Duktus herstellt — liegt eine gesellschaftliche zugrunde. Der Tendenz nach sollten alle Gestalten Helden sein und sie sind es meistens auch, entweder aus angebore-

¹⁴ 2, 699.

nem Adel oder durch ihre Taten. Den Adel kann seinerseits entweder die Zugehörigkeit zum eigentlichen Geburtsadel oder die zum Volke bestimmen, wobei dieses jenem ebenbürtig ist und sich ebenso vornehm benimmt, z.B. in der Gestalt des Fuhrwerkhalters Angelo Brunetti, des berühmten römischen Tribuns, den wir aber besser unter seinem Spitznamen Ciceruacchio (= Klein Cicero) kennen, der bei Huch nirgends erwähnt wird, weil dieses Zeugnis wohlwollenden römischen Spottes die ganze erhabene Stimmung verderben würde. Andererseits wimmelt das Buch von Fürsten, Grafen, Baronen, Marchesi, von denen wir in Italien kaum wissen, daß sie solche waren. Das hat weniger mit deutscher Titelsucht zu tun als mit dieser neuroman-tischen Logik, wonach eine große nationale Revolution von Volk und Adel getragen und gegen das gewinnsüchtige Bürgertum gerichtet sein soll (später lehnte sich diese Huchsche Auffassung an den Reichsgedanken des Freiherrn von Stein an). Bürgerliche kommen in Frage, wenn sie mit dem Schwert in der Hand ihren Geburtsmakel vergessen lassen oder wenn sie Ärzte sind, wie der Mailänder Agostino Bertani oder Garibaldi's Leibarzt Pietro Ripari, denn Ärzte sind bei der Huch schon in *Michael Unger* und später im *Fall Deruga* nach Ceconis Beispiel selbstlose Helfer, also keine eigentlichen Bourgeois.

Daß dieses revolutionäre Konzept nur Wunschdenken ist, das auf das Risorgimento nicht paßt, weil dieses natürlich vor allem das Werk des Bürgertums war, braucht nicht besonders betont zu werden. Die Folgen könnten verheerend sein, wenn die Historikerin der Epikerin nicht zu Hilfe käme, denn dank dieser Hilfe sind die Hauptgestalten des Risorgimento doch im großen und ganzen gerecht behandelt. Beschönigt wird nur Viktor Emanuel, dieser schäbige Rohling, der wirklich nicht zu retten ist und hoffentlich unter den Trümmern des Mythos vom Risorgimento endgültig begraben liegt. Aber er war wenigstens dem Titel nach ein « königlicher Mensch », mit dem Garibaldi lieber verkehrt als mit Cavour, der ihm wie « ein Krämer, ein Mäkler » vorkommt, der « mit Italien wie mit einer Ware

handelte »¹⁵. Auch Viktor Emanuel geht einmal durch den Kopf, daß Cavour « nicht die Art eines Italieners habe, sondern einem deutschen Kaufmann oder Bankherrn gliche, der durch Geiz, Ausdauer und ähnliche Tugenden ungeheuern Reichtum erworben habe und sich dessen bediene, um, was frei und adlig sei, zu knechten »¹⁶. Ein rechter Italiener hat Herz, darin sind sich König und General einig. Garibaldi « hatte oft das große Herz des Königs zu erkennen geglaubt, Cavour legte seine kleine fette Hand darauf und drückte es zusammen »¹⁷. Kein Wunder, wenn Cavour seinerseits sein Mißtrauen gegen das Herz in eine ganze Völkerpsychologie einspannt: « In Irland gedeihen die Kartoffeln, in England die Gesetze, in Deutschland die Philosophie und in Italien das Herz; letzteres ist für das Volkwohl ebenso gefährlich wie die Kartoffel und die Philosophie »¹⁸. Trotzdem wird der unitalienische Krämer und Mäkler keineswegs unsympathisch geschildert: schließlich war er doch auch Graf und stammte aus einem altem Geschlecht — ein Kompliment, das bei Huch oft wiederkehrt —, was seinen praktischen Geist etwas verklären konnte. Huch läßt ihn auf dem Sterbelager mahnen, daß man in der Behandlung der süditalienischen Bevölkerung weniger hart vorgehen und Garibaldis Ratschlägen folgen müsse. Nicht minder objektiv werden Mazzini, Montanelli und andere republikanische Politiker behandelt, obwohl Huch wie Garibaldi selbst für reine Politiker nicht viel übrig hat.

Was Garibaldi selbst betrifft, so wird er, abgesehen von seinen Visionen (die übrigens in einigen wenigen Fällen auf authentische Zeugnisse zurückgehen), fast immer realistisch geschildert, einschließlich der völligen Humorlosigkeit, die ihm schon Jessie White, die englische Frau des Garibaldiners Alberto Mario, attestierte und die übrigens zu den Eigenschaften eines echten Helden gehört, vollends im epischen

¹⁵ 2, 643.

¹⁶ 2, 590.

¹⁷ 2, 656.

¹⁸ 2, 637-38.

Rahmen dieses Werkes der sonst dem Humor keineswegs abholden Dichterin. Huchs Garibaldi hat nichts vom Übermenschen, sein Heldentum fußt auf Erfahrung, Besonnenheit, Ausdauer, Festhalten am Endziel bei gleichzeitiger Bedächtigkeit im Ergreifen konkreter Maßnahmen, wobei er fast immer demokratisch vorgeht und den Rat seiner Mitkämpfer nicht verschmäht. Trotzdem merkt das Volk « etwas Dämonisches in ihm »¹⁹, und in seinen Entscheidungen kommt etwas zutiefst Unbürgerliches zum Vorschein, z.B. in der Geschichte, wonach er « im Jahre 1849 eine Schar gewalttätiger Frevler, Mörder und Brandstifter, die die republikanische Regierung ins Gefängnis führen wollte, eigenmächtig befreit hatte, weil er fand, daß die starken, verwegenen Männer bei der Verteidigung Roms gute Dienste tun könnten ». Cavour, der sich an diese Episode erinnert, nimmt lächelnd an, daß Garibaldi für diese Verbrecher « sogar ein weit sympathischeres Gefühl gehabt habe als für ihn, da er die schöngewachsenen, heißblütigen Geschöpfe der Romagna liebte, während er Männern, die mit der Brille, der Feder und diplomatischen Subtilitäten arbeiteten, leicht mißtraute »²⁰. Dieser Primat des räuberischen Lebens vor dem blassen Geist erinnert an Nietzsche, und auf die starke Vitalität Garibaldis wird oft hingewiesen. Diese Beziehung zum Leben bestätigt sich in der Schlußvision. Nachdem der Held bei Aspromonte von den königlichen Truppen verwundet wurde, kehrt er nach Caprera zurück und möchte nach so vielen Enttäuschungen sterben. Er steht am Meer, und die Toten, d.h. die Vögel, laden ihn dazu ein, ihnen Gesellschaft zu leisten. Aber das Leben, d.h. das Meer, will ihn behalten, und es entwickelt sich ein Streitgespräch zwischen beiden, dem Leben und den Toten. Das Leben siegt. « Rund um die Insel hob sich das Meer brandend wie eine springende Mauer, bis die Geister sich verhüllten und dem Leben wichen »²¹.

¹⁹ 2, 749.

²⁰ 2, 838.

²¹ 2, 876.

Die Nichtübereinstimmung zwischen dem von der Huch postulierten und dem wirklich stattgefundenen Risorgimento hat auch den Vorteil, daß sie, wie schon erwähnt, die inneren Gegensätze und Widersprüche der Bewegung klarer hervorhebt als die hagiographische italienische Geschichtsschreibung, auf die sie angewiesen war. In einem Punkt ist aber diese Nichtübereinstimmung verhängnisvoll. Indem Huch voraussetzt, die Aristokratie in ihrer Mehrheit habe das Risorgimento unterstützt, hebt sie jeden Unterschied zwischen Norden und Süden auf. Das trifft nämlich für den norditalienischen Adel bis zur Toskana in weitem Maße zu, weil er stark verbürgerlicht war, was Huch sorgfältig verschweigt, während dies im Confalonieri-Roman deutlich hervortritt. Graf Cavour oder der von C.F. Meyer bewunderte Baron Bettino Ricasoli waren moderne Großgrundbesitzer, die die Landwirtschaft rationalisieren und die Industrie entwickeln wollten. Der süditalienische Adel war dagegen in seinen wirtschaftlichen Grundlagen und in seiner Mentalität noch ganz feudal. Es gab natürlich Ausnahmefälle wie Herzog Carlo Pisacane, der zum radikalsten Denker des Risorgimento wurde und in einem unglücklichen Versuch, Kalabrien zu befreien, das Leben ließ, oder der exilierte gemäßigte Politiker Baron Torrearsa, der bei Huch vorkommt. Aber in ihrer Gesamtheit war die Aristokratie bourbonisch gesinnt, oder sie bekehrte sich zur Einheit aus bloßem Interesse, weil sie verstanden hatte, daß man alles ändern müsse, damit sich nichts ändert, wie es im *Gattopardo* heißt.

Nun treibt die Logik der Huch dazu, den revolutionären Adel, den es nicht gab, zu erfinden oder den tatsächlich vorhandenen aufzubauschen. Das öffnet der schlimmsten Romantik Tür und Tor und gibt einen der Gründe ab, warum der zweite Teil, der vor allem in Süditalien spielt, viel schwächer ist als der erste. Z.B. gibt es da die Geschichte eines jungen Grafen Ottaviano, dessen Leichnam nach dem gescheiterten Aufstand in Messina von den bourbonischen Schergen schrecklich verstümmelt wird. Ein Hirt überbringt seiner Mutter eine Hand des Verstorbenen, und sie begräbt sie in ihrem Park und schwört, den Sohn zu

rächen²². Diese rührende Geschichte scheint nach einer berühmten Vorlage, der Novelle Lisabettas im Dekameron (IV, 5), die sich übrigens auch in Messina abspielt, erfunden zu sein. Der Graf von Sant'Anna aus Alcamo ist dagegen eine historische Gestalt, ein wirklicher Mitstreiter Garibaldi's. Wenn wir aber lesen, daß ein natürlich blinder Volkssänger in sein Schloß aufgenommen wird und vor den versammelten Damen und Herren ein Lied vorträgt, wo die bevorstehende Landung Garibaldi's prophetisch geschildert wird²³, so befinden wir uns nicht mehr auf sizilianischen Boden, sondern mitten in einem deutschen mittelalterlichen Roman, der von Goethes Sängerballeade zehrt. Von diesem Kollegen unterscheidet sich freilich unser Sänger darin, daß für ihn das Lied, das aus der Kehle dringt, keineswegs ein Lohn ist, der reichlich lohnet; im Gegenteil, er singt erst « nachdem ihm ein größeres Geldgeschenk in Aussicht gestellt war »²⁴. Der gesunde Realismus des unterentwickelten Sizilianers verläßt ihn auch in dieser nordischen Verkleidung nicht.

Es ist in der Tat so, daß die Verfasserin der *Triumphgasse* das Volk auch innerhalb dieser episch-romantischen Konstruktion ziemlich nüchtern beurteilt. Von diesem Volk haben wir schon allerlei Widerspruchsvolles gehört, eine Liste seiner sprichwörtlichen Eigenschaften wird in *Menschen und Schicksale* aufgestellt, im Essay über Piero Maroncelli: dieser sei « ein durchaus italienischer Typus mit seiner Liebenswürdigkeit, seiner Unbesonnenheit, seiner Schlaueit, die zuweilen sich selbst überspannt, seiner Geschwätzigkeit, seiner Schönrederei, seiner Eitelkeit, seiner Genügsamkeit, seiner Ausdauer und Geduld im Leiden und schließlich mit seiner Warmherzigkeit, die so echt und mitreißend ist, daß sie zuweilen alle Mängel vergessen läßt »²⁵. Letzten Endes kommt es auch hier auf das von Cavour abgelehnte, von Viktor Emanuel und Garibaldi

²² 2, 626.

²³ 2, 676-79.

²⁴ 2, 677.

²⁵ 9, 400.

gepriesene Herz an. Wir bleiben innerhalb der Gemeinplätze der Völkerpsychologie, die immer ebenso zutreffend wie unbefriedigend sind. Garibaldi, der immer wieder über dieses Volk nachdenken muß, dem er zwar innerlich verbunden ist, das er aber irgendwie kneten muß, damit es zu sich selbst kommt, wie Moses die Juden in Thomas Manns Erzählung *Das Gesetz*, geht manchmal tiefer. Wenn er mit dem Feldstecher dem geschäftigen Treiben der französischen Soldaten folgt, die Rom belagern, und ihre Ordnung, Zucht und Tüchtigkeit bewundert, die seine Italiener nicht leicht nachahmen könnten, sagt er zu Luciano Manara: « An Seiltänzern und Akrobaten leiden wir keinen Mangel, aber stehen und gehen können wenige »²⁶.

Das ist ein denkwürdiger Ausspruch, den man auf Schritt und Tritt seufzend wiederholen muß, wenn man in Italien lebt. Er geht über den gewohnten Gegensatz zwischen Spontaneität und Zucht, Natur und Konvention, Herzensregungen und bürgerlicher Abtötung der Gefühle hinaus, der vor allem nach Stendhal Italiens Bild im bürgerlichen Zeitalter weitgehend bestimmte, der oft auch bei der Huch trotz protestantischer Einsprüche nachklingt und demgegenüber ein berechtigtes Mißtrauen geboten ist. (Es ist Pietro Germis großes Verdienst, in seinem Film *Scheidung auf italienisch* ergötzlich und überzeugend gezeigt zu haben, was oft hinter dem sogenannten Mord aus Leidenschaft steckt.) Nein, hier ist es eher umgekehrt, denn Stehen und Gehen scheinen ganz spontane Handlungen zu sein, während die Seiltänzer eine lange Dressur voraussetzt. Der angeblich naturverbundene Italiener entpuppt sich als ein Virtuose, der die normale Tätigkeit verlernt hat. Ein Leser von Kleists *Marionettentheater* könnte freilich das Verhältnis wiederum umkippen mit dem Einwand, das Schweben sei ursprüngliche menschliche Natur vor dem Fall und Stehen und Gehen, diese plumpen Daseinsweisen, eine traurige Folge des Falls selbst. Damit wäre dem Italiener die Naturverbundenheit wieder zuerkannt und vielleicht

²⁶ 2, 454.

diesmal im richtigen Sinne. Doch leider sind wir am letzten Kapitel der Weltgeschichte, von dem Kleist spricht, noch nicht angelangt, so daß Garibaldis Worte in dieser sündigen Welt, wo man stehen und gehen muß, immer wieder den Nagel auf den Kopf treffen.

Die *Geschichten von Garibaldi* sind ein gescheiterter Versuch, aber ein sehr interessanter. Daß später ein so warmes Verhältnis zwischen Ricarda Huch und Alfred Döblin entstehen konnte, ist nicht nur auf persönliche Sympathie zurückzuführen, sondern auch auf ähnliche Bestrebungen. Mit *Garibaldi* wollte Huch den Roman wieder in Epos verwandeln, aber im Gegensatz zu Döblin mußte sie sich einer traditionellen Sprache bedienen, wobei das vermeintlich Epische meistens in schlechtes lyrisches Pathos umschlug. Doch ist wenigstens im ersten Teil, der ein altes Gesetz der epischen Handlung erfüllt, indem er eine einheitliche Kriegshandlung zum Gegenstand hat, streckenweise ein feierlich-erhabener Erzählstil vorhanden, der dem der Epöe wirklich nahekommt. Mag man über die hymnischen und allegorisierenden Stellen, etwa über die Gespräche zwischen Garibaldi und Sizilien oder zwischen Garibaldi und den Toten mit ihrer unfreiwilligen Komik den Kopf schütteln — Ähnlichem begegnet man übrigens auch bei Döblin, z.B. in den Gesprächen zwischen Rosa Luxemburg und Gott in *November 1918* —, so muß man doch zugeben, daß Materialfülle einerseits und Zivilcourage in deren Behandlung andererseits imponierend sind. Zu unserem Zwecke war das Buch besonders ergiebig. Das Gleiche kann man vom Confalonieri-Roman nicht behaupten, obwohl er zu Recht fast einstimmig als Huchs bester Roman gilt und eine viel leichtere und fesselndere Lektüre darstellt.

4. *Das Leben des Grafen Federigo Confalonieri* gibt jeden Anspruch auf, ein Epos zu sein; es ist eine Biographie, die unmittelbar ein Roman ist, ja wenigstens formal ein Entwicklungsroman, weil der Held zur Selbsterkenntnis kommt. Von den beiden Polen, die die Grundzüge der Welt der *Geschichten von Garibaldi* bestimmten, Adel und Volk, ist als Handlungsträger nur der erste geblieben, als Träger

eines geschichtlichen Auftrags nicht einmal dieser. Gegen Schluß fragt ein römischer Arzt: « Wie soll man ein Land ohne Volk machen? [...] Unsere Aristokratie ist auf Reisen; auf den Feldern arbeiten ein paar wilde Sklaven, in den Straßen treiben sich Bettler und Tragediebe umher ». Worauf Confalonieri antwortet: « Ja [...] dahin müssen wir es bringen: die Aristokraten und die Bettler und die Tragediebe müssen verschwinden, und ein Volk, das arbeitet, muß erstehen »²⁷. Wenn man bedenkt, daß diese Worte in Rom am Vorabend der 48-er Revolution gesprochen werden, d.h. kurz bevor die *Geschichten von Garibaldi* einsetzen, so klingen sie fast wie eine Zurücknahme des früheren Werkes: kein Bündnis mehr zwischen Aristokraten und einem Volk, das trotz seiner schlechten Eigenschaften « in der Gnade der Natur steht », wie es in den Garibaldi-Geschichten hieß²⁸, sondern die beiden Pole müssen weg und ein echtes arbeitendes Volk entstehen, das ausgesprochen bürgerliche Züge trägt. Die Beschäftigung Huchs mit Confalonieri und seiner um die Zeitschrift « Il conciliatore » gescharten Gruppe, die dann zum guten Teil mit ihm in Gefängnis auf dem Spielberg landete, hatte sie belehrt, daß diese Männer, gehörten sie zum Mailänder Gotha wie Confalonieri selbst oder Porro-Lambertenghi und Pallavicino oder stammten sie aus ärmlichen provinziellen Verhältnissen wie Silvio Pellico, sich vor allem um Volksbildung und Verbreitung des technischen Fortschritts bemühten, England als Musterland betrachteten und politisch äußerst gemässigt waren, so daß ihre Verurteilung nach den Unruhen von 1821, obwohl juristisch einwandfrei, sogar von Metternich nachträglich als politisch unklug bezeichnet wurde. Nicht zufällig hieß ihre Zeitschrift « Der Versöhner ». Obwohl sie literarisch das Organ der romantischen Bewegung in Italien war, ließ sich mit ihren Mitarbeitern kein romantisches Epos schreiben. Hier ist vom Meer, von Toten und von Blut nicht die Rede, freilich auch von Revolution nicht.

²⁷ 2, 1218.

²⁸ 2, 726.

Confalonieri selbst tritt anfangs noch als « königlicher Mensch » auf. « So denke ich mir einen König von Italien! », sagt ihm sein Freund Borsieri und er fügt hinzu: « Wahrhaftig, Federigo, du bist ein göttlicher Mann! Mirabeau und Alexander in einer Person »²⁹. Confalonieris physische und seelische Anziehungskraft und seine hohen geistigen Fähigkeiten werden auch später betont, der durch Pellicos Erinnerungen berühmt gewordene Gefängniswärter Schiller möchte ihn befreien, weil ein Adler nicht im Käfig verfaulen soll³⁰. Doch diese Merkmale der Erwähltheit sind von Hochmut überschattet, und dieser Hochmut schlägt oft in Zaghaftheit und Furchtsamkeit um. Huch durchschaut Confalonieri besser als ihre italienischen, patriotischem Eifer verpflichteten Quellen. Sie konnte noch nicht wissen, was später ans Licht kam, nämlich daß der angeblich unbeugsame Mann Kaiser Franz um Gnade angefleht hatte, aber sie macht kein Hehl daraus, daß er manchen engen Freund verraten hat. Sie weiß auch, daß diese Schwankungen auch klassenbedingt sind, daß Confalonieri den Aristokraten nicht abstreifen kann und seinen Kampf gegen die österreichische Regierung irgendwie als Familienfehde behandelt, so daß es ihm unheimlich zumute wird, als sein plebejischer Mitgefangener Moretti, ein Veteran des napoleonischen Heeres, den Kaiser Herodes und den öffentlichen Ankläger Salvotti einen Judas nennt³¹. Da dieser Roman sich die Ironie leisten kann, die den Garibaldi-Geschichten verwehrt war, wird dieser Widerspruch manchmal ironisch unterstrichen, z.B. wenn der Barbier, der die Gefangenen rasiert, die große Nachricht von der Julirevolution und ihrer europäischen Folgen übermitteln will. Es heißt: « Er war sich nicht klar, ob Confalonieri, als ein vornehmer Herr, die Revolution mißbilligte, oder, als ein gefangener Hochverräter, darüber froh wäre, und sprach deshalb einerseits im Tone der Entrüstung, hie und da

²⁹ 2, 898.

³⁰ 2, 1057.

³¹ 2, 971.

jedoch mit einem belustigten und schadenfrohen Zwinkern, das ihm natürlicher war »³².

Aus diesem Grunde wird auch Confalonieris Mut oft mit einigem Recht als Hochmut aufgefaßt. Nachdem er die schon in allen Einzelheiten vorbereitete Flucht abgeschlagen hat, weil er seine Kameraden nicht verlassen will, sagt ihm Schiller: « 'Ich weiß, warum Ihr nicht durftet, nicht konntet! Ihr wollt immer groß dastehen, niemand soll scheel auf Euch blicken können. Ein armer Teufel darf nicht heikel sein, ich war es auch nicht, als ich in dieser Spelunke Gefangenenwärter wurde. Aber Ihr wollt lieber zugrundegehen, als daß einer die Nase über Euch rümpfen könnte; so geht zugrunde.' 'Ganz Mailand blickt scheel auf mich, ohne daß es mich anficht', erwiderte Federigo lebhaft, 'aber ehe ich mich selbst verachten müßte, wollte ich freilich zugrunde gehen' »³³. Und später findet folgendes Gespräch statt: « 'Ihr hattet unrecht', sagte er [Schiller], 'mit Euren Reden von der Würde und Göttlichkeit des Menschen Euch die Flucht und mir das Trinken auszureden. Das sind Gaukeleien, mit denen der Mensch um sein bißchen Glück auf Erden betrogen wird.' 'Es kommt nicht an auf Glück', rief Confalonieri; allein Schiller unterbrach ihn, indem er störrisch mit Kopfschütteln sagte: 'Die Erde gehört den Pfaffen, und der Himmel auch; den Guten bleibt nichts als ein froher Augenblick, den sie sich erhaschen' »³⁴.

Es ist gewiß merkwürdig, daß in beiden Fällen der antiklerikale Schweizer Schiller einen Standpunkt vertritt, der der katholisch-heidnischen Auffassung des Triester Volkes aus der Triumphgasse nahesteht, während Confalonieri mit seinem Pochen auf Verantwortung vor sich selbst den Protestanten spielt. In der Tat trägt die Religiosität, zu der sich Confalonieri im Gefängnis hingezogen fühlt und die nicht zufällig durch die Lektüre von Augustins Bekenntnissen und Thomas' a Kempis Nachahmung Christi angeregt

³² 2, 1102.

³³ 2, 1074.

³⁴ 2, 1081.

wird, viele protestantische Züge. Die alte Huchsche Forderung nach Selbsterkenntnis, Selbstüberwindung, Selbstvervollkommung scheint sich endlich in Confalonieri zu verwirklichen. Dieser Meinung ist z.B. Wilhelm Emrich. Man darf jedoch nicht vergessen, daß dieser Läuterungsprozeß keineswegs zur Geburt eines « königlichen Menschen » sondern vielmehr zu dessen Untergrabung führt, denn sein Ertrag ist der Rückzug ins Private: der Neid für die arme, glückliche Familie, die Confalonieri vom Fenster seiner Zelle sehen kann; die Selbstkritik, weil er seinen österreichisch gesinnten Vater verachtete und seine Frau die eigene geistige Überlegenheit fühlen ließ. Er sagt zu Andryane: « Jetzt würde ich nicht mein Leben ins Unermeßliche stürzen wollen, sondern das Nächste mit Liebe an mich heranziehen [...] Selbst eine Pflanze zu sein, die an der Sonne aus der Sonne sich bildete, das würde beglücken »³⁵. Und er kommt, nachdem er den Tod seiner Frau erfahren hat, zu dem Schluß, « daß der Mensch mit seinem Trieb, sich als den Mittelpunkt der Welt zu fühlen, lernen müsse, daß die seiner nicht bedürfe und nicht nach ihm frage »³⁶. Nach langer halbprotestantischer Selbstquälerei scheint das Ergebnis nicht anders zu lauten als die instinktive Volksweisheit des alten Säufers Schiller.

Eher als mit einer Verwirklichung der Huchschen Ideale haben wir es mit einem Prozeß der Ernüchterung zu tun, der mit der Ernüchterung der Dichterin selbst zusammenhängt. Die Abfassung des Romans fällt zeitlich mit dem gescheiterten Versuch Ricardas zusammen, ihre romantische Jugendliebe zum Vetter Richard in eine glückliche Ehe zu verwandeln, ist also ein vielleicht nicht ganz bewußter Abschied von ihrer neuromantischen Periode. Sonst könnte man den Rang des Werkes nicht erklären. Eigentlich handelt es sich um die Biographie eines Mannes, dessen große Fähigkeiten immer wieder behauptet werden, aber zuerst vom Hochmut betrübt, dann durch vierzehn

³⁵ 2, 1106.

³⁶ 2, 1114.

Jahre Haft unterbunden werden, schließlich der Entsaugung des Alternden und Enttäuschten weichen müssen, obwohl die alten Hoffnungen und Interessen immer wieder auf-flackern. Diese Gestalt läuft allen früheren Vorstellungen der Dichterin stracks zuwider. Trotzdem behandelt sie sie sehr liebevoll, nimmt an all ihren Wandlungen und Widersprüchen teil, ohne sie zu beschönigen oder zu verurteilen. Die Verfasserin ist nunmehr von der Persönlichkeit als solcher fasziniert — und sicherlich spielt dabei die Erinnerung an Ceconi eine Rolle — und fragt selbst nicht viel nach Zielen und Leistungen.

Ihre spätere Tätigkeit zeigt, daß sie keineswegs aufhört, über die Bestimmung des Menschen zu philosophieren und sich mit Geschichte zu beschäftigen, nur geschieht dies in besonderen Schriften, von denen die weltanschaulichen zum größten Teil nicht zu empfehlen sind, während früher alles in die Romanform einging. Den immer seltener werdenden erzählerischen Werken, von der bekannten Erzählung *Der letzte Sommer* an, die im gleichen Jahr wie der *Confalonieri* erschien, haftet dagegen etwas Spielerisch-Groteskes an. *Confalonieri* ist der letzte Roman, wo große Probleme angepackt werden, aber diesmal drängen sie nicht zu einer unmöglichen Lösung, sondern werden zugunsten des psychologischen Interesses an der Persönlichkeit relativiert. Diese Betonung der Persönlichkeit nicht (oder nicht nur) als Ziel edlen Strebens im Kampf mit dem Schicksal, sondern vielmehr in Goetheschem Sinne als harter Kern im Menschen, der in allen Lebensverhältnissen konstant bleibt, ist gewiß « italienisch » genug und wiederholt auf höherer Stufe das Interesse für die Triester Farfalla. Auch wenn das Buch selbst zu drei Vierteln außerhalb Italiens spielt, ist der Held ein Italiener, und wir haben ein Stück unserer Geschichte vor uns, das nie so schön erzählt wurde. Huch hat natürlich auch Pellicos *Meine Gefängnisse* benützt, die sie in ihrem Essay über den Verfasser « unvergänglich » nennt. Nun, unvergänglich war das weinerlich-bigotte Buch, das seinen Welterfolg gerade diesen Eigenschaften verdankte, nicht. Zu meiner Schulzeit war es noch Pflichtlektüre, und ich habe ganze Stellen auswendig lernen

müssen; heute ist es glücklicherweise vergessen, kein Hahn kräht mehr danach, und ich trauere ihm nicht nach. Es würde mich dagegen freuen, wenn der *Confalonieri*-Roman unter meinen Landsleuten mehr Leser gewinnen könnte.

5. Die Persönlichkeit als höchstes Glück italienischer Erdenkinder kehrt auch im *Fall Deruga* wieder. Bekanntlich war der Roman eine Auftragsarbeit. Der Ullstein-Verlag wollte in seiner Reihe « Die gelben Ullstein-Bücher » einen Kriminalroman der berühmten Schriftstellerin veröffentlichen. Diese brauchte Geld, wie immer, aber besonders damals, während des ersten Weltkrieges. « Der Kriminalroman *Der Fall Deruga* », schreibt Emrich³⁷, « entstand aus der Notwendigkeit des Geldverdienens und erreichte Gott sei Dank auch diesen Zweck ». Dieser Grabstein entspringt einer Auffassung der Literatur, wonach diese nur von Großgrundbesitzern oder emeritierten Staatsbeamten geschrieben sein und sich nur mit den letzten Dingen befassen dürfte. Freilich gehört *Der Fall Deruga* zur Belletristik, aber zur guten, und mit den letzten Dingen ist auch deren häufiger Begleiter, der Kitsch, verschwunden. Als Kriminalroman ist das Buch in die Geschichte der Gattung nicht eingegangen, doch als psychologischer Unterhaltungsroman wird er immer wieder aufgelegt. Die Handlung ist sehr einfach: der italienische Arzt Deruga lebt in Prag, während seine von ihm seit Jahren geschiedene Frau Mingo in München ansässig ist. Sie leidet an Krebs und wird eines Tages tot aufgefunden. Da sie ihr beträchtliches Vermögen dem sich in finanziellen Schwierigkeiten befindenden Deruga vermacht hat, schöpft eine durch das Testament benachteiligte Kusine der Verstorbenen, die Baronin Truschkowitz, Verdacht und erwirkt die Exhumierung der Leiche; man stellt fest, daß die Frau nicht an Krebs, sondern an Gift gestorben ist und Deruga, der beweislich gerade an jenen Tagen eine Reise nach München unternommen hatte, wird des Mordes bezichtigt. Das Buch ist

³⁷ 1, 96.

die Geschichte des Prozesses, der vor allem infolge des provozierenden Verhaltens des Angeklagten zu seinen Ungunsten ausgehen würde, wenn nicht gerade der Rechtsanwalt der Baronin, auf der Suche nach einem schlagenden Beweis von Derugas Schuld, auf den Beweis seiner Unschuld stieße, nämlich auf einen Brief der Verstorbenen, wo sie den ehemaligen Ehemann um Hilfe rief und ihn bat, nach München zu kommen, um ihren entsetzlichen Leiden ein Ende zu setzen. Deruga konnte eine Wahrheit nicht sagen, die ihm niemand geglaubt hätte, weil er den Brief verloren hatte. Er wird nun freigesprochen und könnte zwischen der Baronin, deren Haß in Liebe umschlägt, und ihrer minderjährigen Tochter, die ihn von Anfang an bewunderte, wählen, aber er hat die Welt satt und wird Selbstmord begehen.

Als Kriminalroman steht *Der Fall Deruga* auf sehr schwachen Füßen, es gibt einerseits keinen eigentlichen Mord und andererseits ist es kaum wahrscheinlich, daß im damaligen Bayern ein Euthanasie-Mörder so mir nichts dir nichts frei ausgehen konnte. Der Reiz des Romans ist anderswo zu suchen, nämlich in der kontrastiven Wirkung, wenn wir diesen Terminus von der heutigen Sprachdidaktik entlehnen dürfen, die der des frühen Triester Romans symmetrisch entgegengesetzt ist: dort war der starre Österreicher in den Strudel der Triumphgasse geraten, hier gerät der leidenschaftliche Italiener in den Rachen des deutschen Justizapparats. Der Konflikt scheint zunächst unüberbrückbar zu sein. Deruga ist ein selbstloser, großmütiger und jähzorniger Mensch, der nicht maßhalten kann und deswegen von seiner Frau, die ihn innigst liebte, verlassen worden ist. Er verachtet das Geld, ein Zeuge erklärt, daß ihm « infolge einer gewissen volkstümlichen oder zigeunerhaften Veranlagung der Sinn für geregeltes bürgerliches Leben mit seinen traditionellen Begriffen von Anstand und Ehre überhaupt abgeht »³⁸. Wenn als Beweis seiner Schuld behauptet wird, ein Arzt könne nie ohne

³⁸ 4, 26.

zwingenden Grund anderthalb Tage von seiner Praxis fernbleiben, antwortet er mit Worten, die an die Jesu Christi anklingen: « Ich bin der Ansicht, daß nicht ich für die Praxis, sondern daß die Praxis für mich da ist »³⁹. Die Deutschen haben entweder Mühe, dieses Verhalten überhaupt zu verstehen, oder sie fassen es als Maske auf, so daß Deruga manchen Zuschauern als der Typus « des verschlagenen, heimtückischen, rachsüchtigen Welschen » vorkommt, « wie er seit dem frühen Mittelalter in der Vorstellung der Deutschen gelebt hat »⁴⁰.

Je krampfhafter die Starrheit der Deutschen, desto rascher und vollständiger ihre Kapitulation, nachdem der Beweis von Derugas Unschuld erbracht worden ist. Dieser Umschwung ist psychologisch verständlich, aber er führt ins entgegengesetzte Extrem. Die Deutschen gingen früher vom Grundsatz aus, alles Fremde sei suspekt. « ' Sie heißen Sigismondo Enea Deruga ', begann der Vorsitzende das Verhör, die beiden klangvollen Vornamen durch eine ganz geringe Dosis von Pathos hervorhebend, die genügte, die Zuhörer zum Lachen zu bringen ». Worauf Deruga mit Recht ausruft: « Ist es hier ein Verbrechen, nicht Johann Schulze oder Karl Müller zu heißen? »⁴¹. Und als ein italienischer Zeuge namens Gabussi auftritt, macht er einen günstigen Eindruck, denn « man fand, daß seine ehrlichen braunen Augen, sein schlichtes Auftreten und freimütiges Reden eines Deutschen würdig wären »⁴². Es ist wahrscheinlich, daß auch heute ein italienischer Gasterbeiter namens Gabussi oder Sigismondo Enea Deruga sich ähnlicher Reaktionen zu gewärtigen hätte. Aber am Schluß wird der Fremde zum guten Wilden, zum Inbegriff jenes Naturzustandes, nach dem sich die Deutschen sehnen. Der Schriftsteller Peter Hase hatte schon behauptet: « Man begegnet so selten innerhalb der Kultur einem ganz natürlichen Menschen, wie Deruga ist; ein Kind, von der

³⁹ 4, 19.

⁴⁰ 4, 12.

⁴¹ 4, 15.

⁴² 4, 121.

Beschaffenheit und in den Verhältnissen eines Mannes »⁴³. Später sagt sogar der Staatsanwalt, der natürlich immer versucht hatte, Deruga zu Fall zu bringen: « Ich gelte für scharf, und das bin ich auch und will es bleiben. Aber diesem Italiener gegenüber mag man gern einmal Mensch sein. Der ist durch und durch Mensch, ohne gemein zu sein, das gefällt mir an ihm »⁴⁴.

Wir sind bei Huch tieferen Einsichten begegnet als dem alten Lied, wonach der Italiener ein Naturkind ist, vor dem sogar ein deutscher Staatsanwalt sich wenigstens für einen Augenblick in einen Menschen verwandeln kann. Doch innerhalb des kontrastiven Rahmens, der aus dem Prozeß eine nationale Kraftprobe macht, ist diese Vereinfachung verständlich, wenn nicht geboten. Die Deutschen kommen übrigens nicht so schlecht weg: freilich sind sie von Staat, Konvention und Sitte so stark beherrscht, daß sie kein Verständnis für den rebellischen, ungestümen Italiener aufbringen können, aber schließlich ergeben sie sich ihm, und man darf vermuten, daß Konvention und Sitte sich immerhin als nützlich erweisen, indem sie sie daran hindern, in den tiefen Pessimismus und Nihilismus zu verfallen, der schon beim alten Confalonieri anklingt und Deruga zum Selbstmord treibt. Sicherlich war dieser Pessimismus auch ein Charakterzug Ceconis, von dem Deruga ein getreues Abbild ist und dem Ricarda mit diesem Roman ein Denkmal errichtet hat. Hier wird zum ersten Mal Italien als Raum unbürgerlichen Verhaltens entschieden bejaht, aber erst nachdem dieser Raum sich in einem Einzelnen verdichtet hat, der in der Fremde lebt. Was Ricarda Huch bzw. Herrn von Belwatsch in der Triester Altstadt abstieß, nämlich das Unsittliche, Unordentliche, Zigeunerhafte, Dämonische, das dem vermeintlichen, an sich begehrenswerten Naturzustand anhaftet, wird, vom Kollektiven abgelöst, als Grundlage der Persönlichkeit gutgeheißen. Wie dies mit den sonstigen religiösen, moralischen, politischen Ansichten der Ricarda

⁴³ 4, 141.

⁴² 4, 167.

zu vereinbaren sei, das ist eine andere Frage, die für sie vielleicht leichter zu lösen war als für uns, da im Gestrüpp ihrer späten weltanschaulichen Schriften « ein greulicher Synkretismus aller Möglichkeiten des Geistes » herrscht, wie Emrich sehr treffend sagt⁴⁵.

Doch diese Achtung für trotziges, rebellisches Verhalten, die, wie protestantisch ihre Wurzeln sein mögen, ohne den italienischen Einfluß nicht denkbar ist, finden wir in ihrem unvermuteten Interesse für Bakunin, Lassalle und die Achtundvierziger wieder. Robert Minder hat einmal mit Recht geschrieben, daß die Neigung, Literatur auf Dichtung einzuengen, den Deutschen gestattet hat, ein so großartiges Prosawerk wie Engels' *Lage der arbeitenden Klasse in England* völlig zu ignorieren, das in einem anderen Land zum klassischen Bestand der Nationalliteratur gehören würde. Wenn man gerechte und einführende Seiten über dieses Werk lesen will, so muß man sie bei Ricarda Huch suchen (in ihrer Schrift über die Achtundvierziger⁴⁶) und nur bei ihr, und auch hier spielt natürlich die gemeinsame protestantische Grundlage eine Rolle. Von den Achtundvierzigern aus geht aber kein Weg zur Neuromantik zurück. Ricarda Huch mußte sich auch in der Nazizeit als die « herrliche Frau » bewähren, wie Döblin sie nannte, der gegenüber auch wir Italiener eine alte Schuld abzutragen haben.

⁴⁵ 1, 98.

⁴⁶ 9, 1259-67.

ZUR 'NATUR' DER VERHAFTUNG IN KAFKAS PROZEß: DAS ERSTE KAPITEL

von
RALF R. NICOLAI
Athens, Georgia

1. Von den Helden der anderen beiden Romane unterscheidet sich Josef K. im *Prozeß* dadurch, daß er weder ein Reisender noch ein Fremder ist. Für Karl Roßmann vollzieht sich mit seiner Ankunft in Amerika, vom Onkel mit « einer Geburt » bzw. einem Eintreten « vom Jenseits in die menschliche Welt » verglichen (A 49)¹, die Trennung von der im Osten befindlichen Heimat. Im *Schloß* hat K. nach einer schweren, langen, ja « endlosen » Reise (S 88, 110) den Dorf-Schloß-Bereich erreicht, der dem Grafen « West-west » (S 6) untersteht; der äußerste, noch jenseits des Westens liegende Westen, das hinter den sieben Meeren, den sieben Wüsten, auf dem siebenten der sieben Berge befindliche Schloß (H 242) scheint in greifbare Nähe gerückt. Dennoch ist K. in dem Romanfragment bis zum Schluß ein Fremder, und der Zugang zum Schloß selbst bleibt ihm versagt.

¹ Im Text werden folgende Standardabkürzungen verwendet: A - *Amerika*, Frankfurt/Main 1966; B - *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, New York 1946; Br - *Briefe 1902-1924*, Frankfurt/Main 1966; Br. F. - *Briefe an Felice*, Frankfurt/Main 1970; Br. Mil. - *Briefe an Milena*, Frankfurt/Main 1965; E - *Erzählungen*, Frankfurt/Main 1967; H - *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Frankfurt/Main 1966; P - *Der Prozeß*, Frankfurt/Main 1965; S - *Das Schloß*, Frankfurt/Main 1967; T - *Tagebücher 1910-1923*, New York 1949.

Verankerung in einer Welt, die zwischen Gut und Böse unterscheidet. (3) Der Umstand, daß Josef K. « eines Morgens », und zwar an seinem dreißigsten Geburtstag (P 12 f.), verhaftet wird, läßt ahnen, daß nicht nur ein Aspekt von Josef K.s Innerlichkeit neue Geltung beansprucht⁶, sondern auch ein Mißverständnis bezüglich des Terminus « Verhaftung » und des Freiheits-Konzepts besteht. Derart enthält der erste Satz gedrängt das Grundschema, nach dem man bei der Interpretation des Romans verfahren kann.

Im Gegensatz z. B. zu Gregor Samsa in der *Verwandlung*, der nach seinem morgendlichen Erwachen ebenfalls « überlegte » und einen « besonders kräftigen Hunger » verspürte, sich allerdings nicht sofort entschließen konnte, « das Bett zu verlassen » (E 74), sprang Josef K. « aus dem Bett und zog rasch seine Hosen an » (P 10). Diese Handlung ist gerade auf Grund ihrer Normalität symbolträchtig; der noch naturnähere Affe Rotpeter darf die « Hosen ausziehen », vor wem es ihm beliebt, wogegen er es bei einem Schreiber « als Zeichen der Vernunft » gelten läßt, wenn jener es nicht tue (E 186). Josef K. handelt also 'vernünftig', wengleich in der Rückschau nicht vernünftig genug; die initiale Überraschung hätte, wie aus einer Unterredung Josef K.s mit Frau Grubach hervorgeht, vermieden oder überwunden werden können:

'Ich wurde überrumpelt, das war es. Wäre ich gleich nach dem Erwachen, ohne mich durch das Ausbleiben der Anna beirren zu lassen, aufgestanden und ohne Rücksicht auf irgend jemand, der mir in den Weg getreten wäre, zu Ihnen gegangen, hätte ich diesmal ausnahmsweise etwa in der Küche gefrühstückt, hätte mir von Ihnen

Hartmut Binder, *Kafka-Kommentar zu den Romanen, Rezensionen, Aphorismen und zum Brief an den Vater*, München 1976, S. 195; im Folgenden kurz: Binder.

⁶ Dies erweist sich, wie Beda Allemann bemerkte, durch den gerichtlichen Vorwurf einer Verspätung, die eigentlich nur in Josef K.s Gedanken existieren konnte (P 46, 52 f.), wie auch durch das Erscheinen der Exekutoren, das Josef K.s Erwartungen entspricht (P 266). Vgl. Beda Allemann, *Kafka. 'Der Prozeß'*, in: Benno von Wiese, Hrsg., *Der Deutsche Roman*, II, Düsseldorf 1965, S. 242; im Folgenden kurz: Allemann.

[4]

die Kleidungsstücke aus meinem Zimmer bringen lassen, kurz, hätte ich vernünftig gehandelt, so wäre nichts weiter geschehen, es wäre alles, was werden wollte, erstickt worden [...]' (P 30 f.).

Ein Gedankengang Josef K.s läßt ahnen, daß Bewußtsein (Vernunft) und Gefühl gegeneinander ausgespielt werden; er erinnert sich « an einige, an sich unbedeutende Fälle, in denen er zum Unterschied von seinen Freunden mit Bewußtsein, ohne das geringste Gefühl für die möglichen Folgen, sich unvorsichtig benommen hatte und dafür durch das Ergebnis gestraft worden war. Es sollte nicht wieder geschehen » (P 13). Anstatt dem Gefühl zu folgen, klammert er sich an die Ratio; darum ist der doppelsinnige Ausspruch eines Wächters — « 'Er scheint vernünftig zu sein', hörte er [Josef K.] hinter sich sagen » (P 13) — wohl vornehmlich als Kritik gedacht, und nach dem Wortwechsel hinsichtlich des von den Wächtern vertretenen Gesetzes sagt Willem folgerichtig « Sie werden es zu fühlen bekommen » (P 15).

Ebenso wie andere Gestalten Kafkas wird Josef K. durch seine Begleiter von zielstrebigem Tätigkeit abgelenkt⁷, nicht zuletzt deshalb, weil sich die plötzlich manifestierenden Wächter weder durch die Vernunft noch durch den Rekurs auf eine in der Gesellschaft herrschende Gesetzmäßigkeit (P 12, 15, 21) erklären lassen. Die Frage als Werkzeug der Wissensbereicherung muß auf taube Ohren fallen, wo sie das Wesen von Gestalten betrifft, die Vertreter einer naturhaft-präreflektiven Instanz sind: « 'Wer sind Sie?' fragte K. [...] Der Mann aber ging über die Frage hinweg, als müsse man seine Erscheinung hinnehmen » (P 9). Hier besteht ein Zusammenhang mit Worten, die Kafka im vierten Oktavheft in bezug auf die reflexionsbedingte Auswanderung aus dem Paradies notierte: « Nichtfragen hätte dich zurückgebracht, Fragen treibt dich noch ein Weltmeer weiter » (H 112); und an anderer Stelle: « Warum ist das Fragen sinnlos? [...] Fragen, die sich nicht selbst im

⁷ Man vgl. *Blumfeld...* (B 142 ff.) oder die Gehilfen K.s im *Schloß*, deren Aufgabe es war, den Landvermesser ein wenig zu erheitern (S 339). Siehe auch Martin Walser, *Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka*, München 1961, S. 56.

[5]

Entstehen beantworten, werden niemals beantwortet. Es gibt keine Entfernungen zwischen Fragesteller und Antwortgeber. Es sind keine Entfernungen zu überwinden. Daher Fragen und Warten sinnlos » (T 480). Auch Josef K.s Versuch, « durch Aufmerksamkeit und Überlegung festzustellen, wer der Mann eigentlich war » (P 9), muß fehlschlagen, zumal Schuld, wie Kafka Max Brod gegenüber erwähnte, darin läge, « daß man überlegt », und man solle nicht überlegen können, denn « Überlegen ist der Rat der Schlange »⁸.

Die Sinnlosigkeit der Hoffnung auf eine Antwort, welche lediglich der Frage « auf den sinnlosesten, das heißt von der Antwort möglichst wegstrebenden Wegen » zu folgen vermag (H 47 f.), erhellt hier daraus, daß Josef K. in Gegenwart seiner beiden Wächter « nicht einmal nachdenken » konnte, und « immer wieder stieß der Bauch des zweiten Wächters [...] förmlich freundschaftlich an ihn » (P 12). Nicht zufällig findet man hier den Nexus von gelähmtem Denkvermögen und dem Bauch, dem « archimedischen Punkt »⁹; nachdem schon die Variante zu einer Tagebuchaufzeichnung aus dem Jahre 1910 die Nichtübereinstimmung von Schwerpunkt und dazugehörigem Körper beklagt (T 688)¹⁰, kommt es zu einer expliziten Ausarbeitung dieses Themas im *Bericht ...*¹¹, wenn Kafka dem Affen Rotpeter die Worte in den Mund legt, jener müsse seinen schönen, klaren, zu einem « Ausweg » führenden Gedankengang « mit dem Bauch ausgeheckt haben [...], denn Affen denken mit dem Bauch » (E 188). Das freundschaftliche Stoßen mit dem Bauch könnte deshalb als ein an Josef K. ergehendes körperliches Zeichen gelten.

⁸ Max Brod, *Franz Kafka. Eine Biographie*, Frankfurt/Main 1962, S. 202.

⁹ Vgl. die Eintragung: « Er hat den archimedischen Punkt gefunden, hat ihn aber gegen sich ausgenützt, offenbar hat er ihn nur unter dieser Bedingung finden dürfen » (H 418).

¹⁰ Vgl. Nicolai, *Ende oder Anfang*, insbes. S. 27 f.

¹¹ Subtil auch bereits in der Johanna Brummer-Handlung in *Amerika*; hierzu: Ralf R. Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman 'Der Verschollene'. Motive und Gestalten*, Würzburg 1981, S. 37 f.; im Folgenden kurz: *Kafkas Amerika-Roman*.

Sah Josef K. auf, « dann erblickte er ein zu diesem Körper gar nicht passendes trockenes, knochiges Gesicht mit starker, seitlich gedrehter Nase, das sich über ihn hinweg mit dem anderen Wächter verständigte » (P 12). Einige Wochen vor der Niederschrift dieser Zeilen erwähnt Kafka in einem Brief von ihm hervorgelockte « große knochige, in der Menge namenlose Gespenster » (Br. F. 597)¹², und bereits in *Amerika* fällt Karl Roßmann an seinen künftigen Gefährten Robinson und Delamarche auf, daß jenen trotz ihrer Jugend « vorzeitig die Knochen aus den Gesichtern vorgetrieben » seien (A 115). Das Bild des Knochens verwendet Kafka, wie aus einem Brief an Milena hervorgeht, in dem Bemühen, « etwas Nicht-Mitteilbares mitzuteilen, etwas Unerklärbares zu erklären » und von etwas zu erzählen, was er « in den Knochen » habe « und was nur in diesen Knochen erlebt werden kann ». Da dieses Bemühen auf ein « Wahrreden » gerichtet ist (Br. Mil. 249), wird verständlich, warum der Knochen in den *Forschungen eines Hundes* das Gefäß einer unauslotbaren Wahrheit darstellt (B 248 f.). Dieser Symbolgehalt konvergiert mit dem der « mit der fortschreitenden Nacht » herankommenden « Gespenster »: « [...] am Morgen sind sie sämtlich, wenn auch noch unkenntlich, da, und nun beginnt wieder beim gesunden Menschen ihre tägliche Vertreibung » (T 569)¹³. Auch die Wächter Josef K.s sind derartige « Ge-

¹² Am 8. Juni 1914, an Grete Bloch.

¹³ Im *Schloß* meint K. einmal in einer Unterhaltung mit Frieda, jene müsse seine Gehilfen (die ähnlich wie Josef K.s Wächter als Flankenfiguren des Helden konzipiert sind) als « Gespenster, alte Erinnerungen, im Grunde vergangenes und immer mehr vergehendes einstmaliges Leben » ansehen (S 367; Hervorhebung v. Verf.). Offensichtlich hat man es hier mit einer Anspielung auf eine längst vergessene Tiefenschicht zu tun, die sich zuweilen in der Form von unverständlichen Figuren (Doppelgängern) manifestiert, z. B. dem ringenden Zimmernachbarn (T 379 f., 381), Freunden (z. B. H 256 f., 331), Fremden, oder gar Feinden (vgl. die « zwei Gegner », B 287). Von einem derartigen « Doppelgänger » spricht Kafka auch in der Eintragung: « Meistens wohnt der, den man sucht, nebenan. Zu erklären ist dies nicht ohne weiters, man muß es zunächst als Erfahrungstatsache hinnehmen. Sie ist so

spenster», doch ist ihre «Vertreibung» (T 569) nicht mehr möglich; die Gegenwelt (Welt der Wahrheit), aus der sie stammen, hat sich während der Nacht als der Wahrheit des Ruhenden (H 109) so fest etabliert, daß sie von Josef K. gegen seinen Willen in den Wachzustand hinübergerettet wird. Eine von Kafka gestrichene Stelle erklärt die Gefahr, in der sich der angepaßte Kulturmensch befindet, mit den Worten, es sei doch

[...] wunderbar [...], daß man, wenn man früh aufwacht, wenigstens im allgemeinen alles unverrückt an der gleichen Stelle findet, wie es am Abend gewesen ist. Man ist doch im Schlaf und im Traum wenigstens scheinbar in einem vom Wachen wesentlich verschiedenen Zustand gewesen, und es gehört, wie jener Mann ganz richtig sagte, eine unendliche Geistesgegenwärtigkeit oder besser Schlagfertigkeit dazu, um mit dem Augenöffnen alles, was da ist, gewissermaßen an der gleichen Stelle zu fassen, an der man es am Abend losgelassen hat (P 304 f.).

Für Josef K. bewahrheitet sich der von Kafka notierte Satz, alle schönen Worte «vom Hinauswachsen über die Natur» erwiesen sich «als wirkungslos gegenüber den Urmächten des Lebens» (T 510)¹⁴.

tief begründet, daß man sie nicht verhindern kann, selbst wenn man es darauf anlegt. Das kommt daher, daß man von diesem gesuchten Nachbar nichts weiß. Man weiß nämlich weder, daß man ihn sucht, noch daß er daneben wohnt, dann aber wohnt er ganz gewiß daneben» (T 521; Hervorhebung v. Verf. «Tief» und «Grund» verweisen jeweils auf tiefenpsychologische Aspekte, das Unter- und Unbewußte).

¹⁴ In Klammern setzte Kafka hinzu: «Aufzeichnungen gegen Monogamie». Er knüpft hier an Gedanken an, die zu jener Zeit viel diskutiert und vor allem in der Eugenie-Lehre von Christian von Ehrenfels entwickelt wurden. Ehrenfels, bei dem Kafka im ersten Semester «Praktische Philosophie» belegte (Winter 1901/02), «forderte Polygamie für jene Männer, die biologisch die wertvollsten Eigenschaften der Menschheit repräsentieren», um derart «der zunehmenden Depravation des Menschengeschlechts, der Rassenverschlechterung» entgegenzuwirken; siehe Max Brod, *Streitbares Leben*, München 1960, S. 328 f. Auf diese einflußreichen Thesen stützte sich u. a. auch Sigmund Freud in dem Essay *Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität*, (1908);

Anatomische Anomalien¹⁵ lassen sich bei Kafka auf den sublimationsfremden Daseinsbereich beziehen. Die starke, seitlich gedrehte Nase des Wächters, der Josef K. mit dem Bauche stößt (P 12), verdeutlicht durch die Prädominanz des Geruchsorgans dessen Naturnähe¹⁶. Hierzu gehört andererseits die auffallende «geistige Beschränktheit der Wächter» (P 17), die immer wieder hervorgehoben wird. Nach abermaliger Bestätigung der Verhaftung sah der Wächter Franz in einem «Zwiegespräch der Blicke» K. mit «einem langen, wahrscheinlich bedeutungsvollen, aber unverständlichen Blick an» (P 14). Der «große Wächter», dessen Name Willem ist¹⁷, erklärt, sie seien «niedrige Angestellte, die sich in einem Legitimationspapier kaum auskennen». Josef K. charakterisiert sie richtig als die «niedrigsten Organe» (P 15), was insofern wörtlich genom-

vgl. Sigmund Freud, *Gesammelte Werke*, London 1941, VII, S. 142 f.; im Folgenden kurz: Freud.

¹⁵ Man denke an den Burschen mit der zerfressenen Nase in *Amerika* (A 235), den Studenten Berthold und Leni im *Prozeß* (P 71-76, 122, 134 f.), und die flachköpfigen Bauern im *Schloß* (S 35); siehe hierzu Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, S. 197 f., und *Ende oder Anfang*, S. 44.

¹⁶ Im fortgeschrittenen Stadium des Prozesses erfolgt eine stärkere Assoziierung Josef K.s mit dem Motiv; an Leni bemerkt er lediglich den «Geruch wie vom Pfeffer» (P 135) — d. h. sie ist 'scharf' —, wogegen ihm bei dem Zusammentreffen mit dem Italiener bei Betrachtung von dessen offenbar parfümiertem Bart der Gedanke kommt: «man war fast versucht, sich zu nähern und zu riechen» (P 240).

¹⁷ Die Namen der Begleiter von Kafkas Helden drücken oft die Gegenläufigkeit aus, die in der Reihe *Er* durch in entgegengesetzte Richtungen drängende Gegner angedeutet wird (B 287). Demgemäß könnte sich «Franz» (durch namentliche Identifizierung) auf die eigene, ursprünglich-naturhafte Eigentümlichkeit (vgl. H 227-232) beziehen, «Willem» dagegen auf den dem Willen unterworfenen Gegenpol. Klarer kommt dies in anderen Namen zum Ausdruck, so in «Kullich» als kafkaschem Vogelsymbol und «Kaminer» als Ausdruck der Vorwärtsreise; hierzu ausführlich Nicolai, *Ende oder Anfang*, S. 34, Anm. 3. «Rabensteiner» dürfte als Angangsfigur gelten, die auf die Hinrichtung vorausdeutet.

men werden muß, als hiermit eine Reduzierung auf eine präreflektive bzw. organisch-naturhafte Seinsebene erfolgt; er meint ferner, sie redeten « von Dingen, die sie gar nicht verstehen » und ihre « Sicherheit » sei « nur durch ihre Dummheit möglich » (P 15); Frau Grubach entschuldigt sich später bei Josef K., daß sie vielleicht « etwas Dummes » sage, wenn sie betont, die Verhaftung käme ihr « wie etwas Gelehrtes vor », das sie « zwar nicht verstehe, das man aber auch nicht verstehen muß » (P 30). Dem entspricht, anlässlich der ersten Untersuchung, Josef K.s Charakterisierung der Wächter als « demoralisiertes Gesindel » (P 57), die ihm « schamlos » das Frühstück aufaßen und durch deren Anwesenheit das Zimmer einer Dame « gewissermaßen verunreinigt » wurde (P 58).

Durch Willem ergeht bei der Verhaftung der Rat an Josef K., sich « nicht durch nutzlose Gedanken » zu zerstreuen, in sein Zimmer zu gehen und sich zu sammeln. Josef K. ahnt zwar, daß — wollte er dem zuwiderhandeln — ihn niemand hindern würde, doch « zog er die Sicherheit der Lösung vor, wie sie der natürliche Verlauf bringen mußte, und ging in sein Zimmer zurück » (P 16). Der Bezug auf den « natürlichen », d. h. der Natur folgenden, Verlauf¹⁸ mag bedeutsam sein, zumal Josef K. kurz darauf zwischen dem « Gedankengang der Wächter » und « seinem Gedankengang » unterscheidet und in ersterem Falle eine Allusion auf den Triebvorgang durchscheint: « Es wunderte K., wenigstens aus dem Gedankengang der Wächter wunderte es ihn, daß sie ihn in das Zimmer getrieben und ihn hier allein gelassen hatten » (P 17). Aus dem Handlungsverlauf geht nicht hervor, daß Josef K. wirklich « getrieben » wurde, so daß es sich um dessen eigene, vielleicht unbewußte Deutung des Vorgangs handeln dürfte; außerdem machte Jürgen Demmer anhand eines Satzes aus dem *Urteil* — « ... zum Wasser trieb es ihn ... » (E 67) — auf eine etwaige Verbindung

¹⁸ « Natürlich » steht als attributives Adjektiv in dem Roman nur zweimal; vgl. « die natürlichen Folgen » (P 226).

von « treiben » im Sinne passiven Getriebenwerdens und « Trieb » aufmerksam¹⁹.

Der offensichtliche Zugang Josef K.s zu dem « Gedankengang der Wächter » setzt eine gewisse Identität von Wächtern und Bewachtem voraus²⁰. Die Existenz eines starken immanenten Bandes zwischen den Personen wird bereits eingangs bestätigt durch Josef K.s « Bewegung, als reiße er sich von den zwei Männern los », obgleich jene « weit entfernt von ihm standen » (P 11), und ähnliches läßt sich aus den Worten eines Wächters entnehmen, jene stünden Josef K. jetzt wahrscheinlich von allen Mitmenschen am nächsten (P 14). Hintergründig ist ferner die Warnung Willems: « [...] Sie haben vergessen, daß wir, mögen wir auch sein was immer, zumindest jetzt Ihnen gegenüber freie Männer sind, das ist kein kleines Übergewicht [...] » (P 16). Dieser Hinweis verdeutlicht Josef K.s Unfähigkeit, sich der Natur der Wächter bewußt zu werden. Die einschränkenden Worte « zumindest jetzt » und « Ihnen gegenüber » implizieren, daß die Freiheit der Wächter nur in Hinsicht auf Josef K. gilt und, da sie auf dessen psychischem Zustand beruht, möglicherweise einer zeitlichen Begrenzung unterworfen sein kann. Die Schilderung zielt derart auf den Konflikt zwischen dem kulturbedingten Bewußtsein Josef K.s (Vernunft) und den sich emporkämpfenden und nun zumindest zeitweise befreiten eigenen Trieben (Gefühl) ab²¹.

¹⁹ Jürgen Demmer, *Franz Kafka. Der Dichter der Selbstreflexion*, München 1973, S. 197. Hier wie im *Urteil* eine Verknüpfung mit dem Selbstmordmotiv. Im *Prozeß* findet man ansonsten eine dementsprechende Struktur nur noch einmal: « [...] trieb dieser Anblick K. von der Gruppe weg [...] » (P 293). Vgl. ferner Karl Roßmanns Enttäuschung in *Amerika*, weder Zulaß zu dem im Keller (Tiefe) befindlichen « Triebwerk » noch zu der « Maschinerie im Innern des Aufzuges » zu haben (A 162).

²⁰ Beda Allemann spricht von 'magischer Identifikation', die vermittels eines ziemlich verwickelten Bewußtseinsakts so weit ginge, daß Josef K. es seinem eigenen Einfluß zuschreibe, « wenn die Wächter vergessen, ihn zum Bad zu zwingen ». Allemann, S. 248.

²¹ Einen aufschlußreichen Hinweis auf eine sich mit der Verhaftung einstellende zweifache Sehart, der diese Deutung ergänzt,

Gegenüber dem Aufseher ergreift Josef K. « das Wohlgefühl, endlich einem vernünftigen Menschen gegenüberzustehen und über seine Angelegenheit mit ihm sprechen zu können » (P 20), doch wie er « Klarheit » verlangt, gesteht der Aufseher seine Unwissenheit: « Die Herren hier und ich sind für ihre Angelegenheit vollständig nebensächlich, ja wir wissen sogar von ihr fast nichts [...] Ich kann ihnen auch durchaus nicht sagen, daß Sie angeklagt sind oder vielmehr, ich weiß nicht, ob Sie es sind. Sie sind verhaftet, das ist richtig, mehr weiß ich nicht » (P 21). Somit wird Josef K.s Erwartung, man begegne ihm mit Vernunft oder Wissen, konsequent zerschlagen. Bezeichnenderweise befühlte er in seiner resultierenden Aufregung die « Brust »²² und äußert, es sei « sinnlos »; viermal wird sodann die « Sinn »-Frage hinsichtlich einer Informierung des Staatsanwalts Hasterer gestellt, gekoppelt an die Bemerkung, der Aufseher und seine Leute führten das « Sinnloseste auf, das es gibt » (P 22).

Die an die « Wahrheit des Ruhenden » (H 109) geknüpften Untätigkeit und Interesselosigkeit der Wächter kommt in deren Verhalten zum Vorschein. So ist es möglich, daß der Aufseher die Kritik Josef K.s an der « Gesellschaft beim Fenster » gar nicht hörte, denn jener « hatte eine Hand fest auf den Tisch gedrückt und schien die Finger ihrer Länge nach zu vergleichen »²³. Franz und Willem « saßen auf einem mit einer Schmuckdecke verhüllten Koffer und rieben ihre Knie »; die anderen drei « uncharakteristischen,

liefert Walter H. Sokel bei der Besprechung der Wasser- bzw. Fluß-Metapher in: Walter H. Sokel, *The Three Endings of Josef K. and the Rôle of Art in « The Trial »*, in: Angel Flores (Hrsg.), *The Kafka Debate*, New York: Gordian Press 1977, S. 342 f.

²² Zu der Kontrastierung Brust/Herz versus Kopf/Stirn bei Kafka vgl. Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, cit., S. 74 f., 83.

²³ Vgl. hierzu die Gehilfen K.s im *Schloß*, die ihre Bärte « der Länge und Fülle nach miteinander verglichen »; auch dadurch, daß die Gehilfen « immer zu K. herüberstarrten » (S 67) und im *Prozeß* hinter den beiden Alten der Mann mit dem « rötlichen Spitzbart » und dem « auf der Brust offenen Hemd » sichtbar ist (P 19 f., 23, 26), erweisen sich motivische Zusammenhänge zwischen diesen Szenen.

blutarmen, jungen Leute », in denen Josef K. Rabensteiner, Kullich und Kaminer erkennt (P 25), « hatten die Hände in die Hüften gelegt und sahen ziellos herum » (P 23). Sie ähneln offenbar den Praktikanten in *Blumfeld ...*, die beschrieben werden als « Blasse, schwache Kinder. Nach ihren Dokumenten sollten sie das schulfreie Alter schon erreicht haben, in Wirklichkeit konnte man es aber nicht glauben [...]. Sie konnten sich noch nicht vernünftig bewegen [...] », und ihr « Eifer [...] war nur äußerlich, wie richtige Kinder wollten sie sich manchmal auszeichnen [...] » (B 165). Ebenso ist den drei Kollegen Josef K.s zielstrebige Tätigkeit fremd, und Kaminer wird sogar die Fähigkeit absichtlichen Lächelns abgesprochen (P 26)²⁴. Auf Josef K.s auffordernde Frage « Nun werden wir also an die Arbeit gehen, nicht? » ist ihre Reaktion: « Die Herren nickten lachend und eifrig, als hätten sie die ganze Zeit über darauf gewartet, nur als K. seinen Hut vermißte, der in seinem Zimmer liegengeblieben war, liefen sie sämtlich hintereinander, ihn holen, was immerhin auf eine gewisse Verlegenheit schließen ließ » (P 26). Aufschlußreich in der Wortwahl ist der spätere Verweis auf die Natur Kaminers anlässlich Fräulein Bürstners Klage, ihre Photographien seien in der Tat durcheinandergeworfen worden: « K. nickte und verfluchte im stillen den Beamten Kaminer, der seine öde, sinnlose Lebhaftigkeit niemals zähmen konnte » (P 36 f.). Hierdurch wird Kaminer der Restbestand einer ungezähmten Wildheit und einer Vitalität zugestanden, die sich in ihrer 'Sinnlosigkeit' (vgl. P 22) keinem verständlichen Zweck fügt.

Das unvollendete Kapitel « Fahrt zur Mutter » — auch dessen gestrichene Stelle — wirft weiteres Licht auf die drei Leute. Kullich, wenngleich « großköpfig », wird als « begriffsstützig » geschildert; um von Josef eine Weisung zu einem angefangenen Brief zu erbitten, « raste » er, « das Papier schwenkend, in lebensgefährlichen Sprüngen hinter

²⁴ Als Grund sieht Josef K. eine « chronische Muskelzerrung »; auch Rabensteiner und Kullich sind — wie schon die Wächter Franz und Willem — mit anatomischen Merkwürdigkeiten behaftet (P 25).

K. her » (P 279 f.)²⁵. Josef K. « haßt Kullich und nicht nur Kullich, sondern auch Rabensteiner und Kaminer. Er glaubt, sie seit jeher gehaßt zu haben, ihr Erscheinen in Fräulein Bürstners Zimmer hat ihn zwar zuerst auf sie aufmerksam gemacht, sein Haß ist aber älter, denn er kann ihn nicht befriedigen; es ist so schwer, ihnen beizukommen, es sind jetzt die niedrigsten Beamten, alle durchaus minderwertig » (P 280 f.). Der Haß Josef K.s richtet sich offensichtlich gegen das Prinzip, welches die drei vertreten, d. h. gegen die naturhafte Komponente, die dem Menschen auf seinem Entwicklungsgang aus dem Bewußtsein ausgebrannt wurde und « auf die hinabzusinken mit dem Schrecken behaftet war, daß das Selbst in jene bloße Natur zurückverwandelt werde, der es sich mit unsäglicher Anstrengung entfremdet hatte »²⁶; er ist das Komplement der gerichtlichen Hetze (vgl. P 244)²⁷, wobei zu bemerken ist, daß diese Hetze letztthin ebenfalls vom Ich ausgeht und einen inneren Konflikt belegt. Das erklärt den Sachverhalt, daß ein Nichterscheinen vor dem Gericht nicht bestraft wird, andererseits aber die Mahnung an Josef K. ergeht, man pflege « die Machtmittel des Gerichts nicht auf sich zu hetzen » (P 276). Wenn « Kullichs Dummheit, Rabensteiners Faulheit und Kaminers widerliche kriecherische Bescheidenheit » deren Stellung als die « niedrigsten Beamten » (P 281) bestimmen, so gehören diese Gestalten wie die Wächter zu den « niedrigsten Organen » (P 15).

Einer der Begleitumstände der Verhaftung ist das Erscheinen von Personen, die Josef K. aus der Ferne betrachten. Noch im Bett registriert er mit Befremdung « von seinem Kopfkissen aus die alte Frau, die ihm gegenüber

²⁵ Zu der sich im Sprung und im Lauf äußernden Grazie vgl. Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, S. 59 f., 74-76, 196 f., und *Ende oder Anfang*, S. 27-29, 84 f., 103 f.

²⁶ Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1971 (fibü 6144), S. 31.

²⁷ « Hetzen » geht auf *germ.* *hatjan zurück, welches als Veranlassungswort zu « hassen » gehört; vgl. *Der Große Duden*, Bd. 7, *Duden Etymologie*, Mannheim 1963, S. 251 f., 264; im Folgenden: *Etym.-Duden*.

wohnte und die ihn mit einer an ihr ganz ungewöhnlichen Neugierde beobachtete » (P 9); nach dem Eintreten des Wächters Franz erblickt man durch das « offene Fenster [...] wieder die alte Frau, die mit wahrhaft greisenhafter Neugierde zu dem jetzt gegenüberliegenden Fenster getreten war, um auch weiterhin alles zu sehen » (P 11), und später « sah er die alte Frau, die einen noch viel älteren Greis zum Fenster gezerrt hatte, den sie umschlungen hielt » (P 16)²⁸. Man vermeint eine Steigerung wahrzunehmen, die nicht nur einen immer stärkeren Bezug zu einer fernen, Josef K. nicht zugänglichen Vergangenheit herstellt, sondern durch den körperlichen Kontakt der Gestalten und dann das Hinzutreten einer weiteren Figur intensiviert wird. Josef K. nimmt die Gruppe nunmehr von Fräulein Bürstners Zimmer aus wahr: « Im gegenüberliegenden Fenster lagen wieder die zwei Alten, doch hatte sich ihre Gesellschaft vergrößert, denn hinter ihnen, sie weit überragend, stand ein Mann mit einem auf der Brust offenen Hemd, der seinen rötlichen Spitzbart mit den Fingern drückte und drehte » (P 19 f.). Wilhelm Emrich schreibt hierzu, daß « Kafkas Kenntnis psychoanalytischer Einsichten » in diese Szene hineinspielte und daß die « sexuelle Sphäre [...] kaum deutlicher ausgedrückt werden » könne²⁹. In der Tat werden hier in

²⁸ Die Worte, Josef K. « mußte dieser Schaustellung ein Ende machen » (P 16), sind an dieser Stelle doppeldeutig, da sie sich auf seine als auch auf die Situation der beiden Alten beziehen können.

²⁹ Wilhelm Emrich, *Franz Kafka*, Frankfurt/Main - Bonn, S. 271; im Folgenden kurz: Emrich. Es ist hervorzuheben, daß Kafka « in dem therapeutischen Teil der Psychoanalyse einen hilflosen Irrtum » sah, da « diese angeblichen Krankheiten », auf welche sich die Psychoanalyse beruft, letztthin « Verankerungen des in Not befindlichen Menschen in irgendwelchem mütterlichen Boden » seien (H 335). Vergegenwärtigt man sich den Fall des Lehrers im *Bericht...*, der angesichts Rotpeters « sich überkugeln » fliehender « Affennatur [...] selbst [...] fast äffisch wurde [...] und in eine Heilanstalt gebracht werden mußte » (E 194), so zeigt sich: Die Gesellschaft « heilt » den Menschen von den Resten der ihm noch verbleibenden Natur. Derart konstituiert sich im Menschen, mit Nietzsche gesprochen, das kranke, krüppelhafte Tier. Vgl. z.

diesen Spiegelungen der sich in Josef K. hochkämpfenden Triebwünsche die Urmächte des Lebens lebendig³⁰, die für den von der Natur entfremdeten Philister einen bedrohlichen Aspekt annehmen und gegen die sich Josef K. wehrt. Die Dreiergruppe « schien [...] dadurch, daß K. ans Fenster herantreten war, in der Ruhe des Zuschauens ein wenig gestört. Die Alten wollten sich erheben, aber der Mann hinter ihnen beruhigte sie » (P 23); die Wortwahl scheint die « Welt des Ruhenden » anzudeuten, die sich dem Verständnis des fest in der « Welt des Tätigen » (H 108) verankerten Josef K. aber verschließt. Auf seinen Ruf « Weg von dort » weichen die drei etwas zurück, wobei der Mann, der die Alten « mit seinem breiten Körper deckte [...] nach seinen Mundbewegungen zu schließen, irgend etwas auf die Entfernung hin Unverständliches sagte » (P 23). Es geschieht nicht von ungefähr, daß während des Aufbruchs zur Bank sich « der große Mann mit dem blonden Spitzbart [...] in seiner ganzen Größe zeigte » und Josef K. ihn « sogar erwartet hatte ». Die Verzweiflung Josef K.s ist nicht zu überhören: « 'Schauen Sie nicht hin!' stieß er hervor, ohne zu bemerken, wie auffallend eine solche Redeweise gegenüber selbständigen Männern war » (P 26 f.). Überdies wird durch die Manifestierung der naturhaften Gegenwart Josef K.s « Geistesgegenwart » beeinträchtigt (P 27).

Die plötzliche Dominanz der durch den spitzbärtigen Mann personifizierten Triebspäre, sich aufrichtend hinter tief in der Vergangenheit wurzelnden Gestalten, erklärt das Dilemma des Menschen, der den Kontakt zu seinem na-

B. Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, Hrsg. Karl Schlechta, München 1954, II, S. 218; im Folgenden kurz: Nietzsche.

³⁰ Schon Emrich betonte, das Gericht sei ein seelisches Spiegelbild K.s, und in Josef K. selbst würden « mit dem Beginn seiner Verhaftung Sinnlichkeit und Bewußtsein auseinandergesprengt », wobei das Gericht und seine Beamten die « Spiegelungen jenes Vorgangs » seien, « der in jedem Menschen einsetzt, der plötzlich zur totalen Bewältigung und Rechtfertigung seines Lebens genötigt wird ». Jedoch muß die Ansicht korrigiert werden, der Gerichtsorganismus sei die « böse » Welt (vgl. Emrich, S. 264, 266). Das Gericht ist vielmehr die Instanz, die vor bzw. jenseits von Gut und Böse liegt (ringförmige Welt).

turhaften Ursprung, der Wurzel des Seins, verloren hat. Eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1910 belegt, daß Kafka selbst diese Problematik zutiefst empfand: « Alle Dinge nämlich, die mir einfallen, fallen mir nicht von der Wurzel aus ein, sondern erst irgendwo gegen ihre Mitte. Versuche sie dann jemand zu halten, versuche jemand ein Gras und sich an ihm zu halten, das erst in der Mitte des Stengels zu wachsen anfängt » (T 12). Josef K. empfindet offenbar ähnlich bei dem Bemühen, sich zu legitimieren. In den « Schubladen des Schreibtischs [...] lag [...] alles in großer Ordnung »³¹, aber « gerade die Legitimationspapiere, die er suchte, konnte er in der Aufregung nicht gleich finden ». Er spürt, daß « seine Radfahrerlegitimation » — möglicherweise ein ironischer Hinweis auf den sich oben bückenden und unten trampelnden Durchschnittsbürger³² — « zu geringfügig » ist und versucht, sich durch den « Geburtsschein » (P 13) bis an die Wurzel seines Seins vorzutasten. Die Ursprungsmetaphorik tritt klar zutage, wenn er Fräulein Bürstner — von « bürsten », Geschlechtsverkehr haben³³ — auf den Mund küßt und « dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt » (P 42).

Mit seiner Verhaftung beginnt Josef K. an der inneren Zerrissenheit zu leiden, die aus dem Konflikt zwischen der

³¹ Die Ordnung ist symptomatisch für die von der Vernunft strukturierte « Welt der Lüge » bzw. « Wahrheit des Tätigen » (H 108 f.), wogegen die Gegenwart (so die Rumpelkammer, P 103) schmutzig oder chaotisch scheint. Vgl. z. B. das Zimmer Bruneldas, in welches Karl Roßmann « mit seinem verdammten Diensteifer » Ordnung bringen will und dadurch die Ruhe (Wahrheit des Ruhenden, H 109) stört (A 338 f.). Hierzu Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, S. 210 f.

³² Man vgl. Josef K.s Einstellung gegenüber untergeordneten Personen, z. B. « jungen Herren [...], die noch fast keinen Rang besaßen » und die er nur allgemein ansprach, « als wären es nicht einzelne, sondern bloß ein zusammengeballter Klumpen. Gerade diese Herren aber erwiesen ihm die höchsten Ehren » (P 286).

³³ Vgl. *Der Sprachbrockhaus*, Wiesbaden, 1977, S. 115; in dieser Bedeutung schon in alten Studentenliedern.

« Erkenntnis » (Sündenfall) und der naturbedingten, auf den Ursprung zurückweisenden individuellen Anlage (Eigentümlichkeit) erwächst. Diese Zerrissenheit kennzeichnet Kafka durch den Terminus « Verwirrung », der dem Freudschen Begriff der « Ambivalenz » nicht unähnlich ist³⁴. Besonders deutlich kommt dies in Grenz- oder Übergangssituationen zum Ausdruck. Karl Roßmann hört von seinem Onkel, es « müsse unbedingt verwirren », wenn Neuankömmlinge in Amerika in einsamer « Untätigkeit » und « wie verlorene Schafe » auf die Straßen New Yorks schauten (A 50); in der Eintragung im dritten Oktavheft, die die menschliche Situation mit der von Eisenbahnreisenden vergleicht, die in einem langen Tunnel verunglückt sind, erwächst die Verwirrung aus dem Richtungsverlust an der Stelle, an der Anfang und Ende (Ursprung und letzte Bestimmung) nicht wahrnehmbar sind (H 73); von einem aus Italien kommenden Bettler heißt es, er habe « die verwirrte Miene » dessen, « der aus einem tiefen Schlaf geweckt zu sein schien und sich mit aller Anstrengung nicht zurechtfinden konnte » (H 354 f.); und Rotpeter erwähnt den « Irrsinn des verwirrten dressierten Tieres im Blick » seiner kleinen halbdressierten Schimpansin (E 195 f.). Im Spätwerk spricht der wahrheitssuchende Forscherhund von der « tiefen Verwirrung der Lüge » (B 253); das Zischen im *Bau* ist dem erzählenden Tier unbegreiflich, erregt es und verwirrt ihm den für die Arbeit sehr notwendigen Verstand (B 198); und im *Schloß* kommt es zu einer Verwirrung K.s bei der Erinnerung an die Heimat, in der ihm einst ein « Überblick » gewährt wurde (S 44 f.). Die Beispiele ließen sich beliebig fortsetzen. Im ersten *Prozeß*-Kapitel sieht sich Josef K. zweimal als Opfer einer solchen Verwirrung. Auf die das Gesetz betreffenden Worte der Wächter reagiert er mit dem Gedanken: « [...] muß ich [...] durch das Geschwätz dieser niedrigsten Organe [...] mich noch mehr verwirren lassen? » (P 15); und auf einen Gefühlsausbruch Josef K.s folgen die

³⁴ Zur « Ambivalenz » siehe auch den Vergleich Kafka/Musil bei C. A. M. Nobel, *Kafkas Männer ohne Eigenschaften*, in « Literatur und Kritik », Heft 66/67 (Juli/August 1972), insbes. S. 391.

Worte: « 'Es hilft nichts', sagten die Wächter, die immer, wenn K. schrie, ganz ruhig, ja fast traurig wurden und ihn dadurch verwirrten oder gewissermaßen zur Besinnung brachten » (P 18).

Es ist bedeutsam, daß Josef K.s Verhaftung durch sofortige Assoziierung mit dem Nahrungsmotiv ein besonderes Gepräge erhält. « Das Bild der Nahrung », schreibt Emrich, « durchzieht [...] fast das gesamte Schaffen Kafkas », da es die Frage berühre, « worin [...] alle irdische Existenz letztthin gründe »³⁵. Darum hat Kafka z. B. die Wahrheitssuche des Hungerkünstlers (vgl. E 267) als auch des Forscherhundes mit dem Hungern verknüpft: « Durch das Hungern geht der Weg, das Höchste ist nur der höchsten Leistung erreichbar, wenn es erreichbar ist » (B 270). Selbst die Hoffnung auf eine Versöhnung der Gegensätze (*coincidentia oppositorum*) erfährt gleichnishaft Darstellung durch das Verschmelzen von Essen und Fasten (H 334 f.).

Das die Verhaftung ankündigende außerordentliche Ereignis des Ausbleibens der Nahrung macht schlagartig auf den Hunger aufmerksam, der gleichzeitig mit Josef K.s Befremden einsetzt: « Die Köchin der Frau Grubach [...] die ihm jeden Tag gegen acht das Frühstück brachte, kam diesmal nicht. Das war noch niemals geschehen. K. wartete noch ein Weilchen [...] dann aber, gleichzeitig befremdet und hungrig, läutete er » (P 9). Sein im Befehlston vorgetragener Wunsch, Anna³⁶ solle ihm das Frühstück bringen, erntet ein « kleines Gelächter im Nebenzimmer » (P 19 f.); der Umstand, daß die Wächter « sein Frühstück verzehrten » (P 14) und einer derselben, wie Josef K. bemerkt, « ein Butterbrot ins Honigfäßchen » tauchte³⁷, akzentuiert das ge-

³⁵ Emrich, S. 158.

³⁶ Hebr. « die Gnadenreiche »; man könnte spekulieren, Josef K. hoffe auf Unterstützung (Stillung des Hungers) von einer dem jüdisch-christlichen Bereich zugehörigen Instanz, die aber unter dem Druck des Lustprinzips versagt.

³⁷ Cirlot nennt den Honig als orphisches Weisheitssymbol und als Symbol der Neugeburt oder Veränderung der Persönlichkeit; J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, New York 1962, S. 143; im Folgenden kurz: Cirlot.

genwärtige Hungergefühl. Er ignoriert das Angebot des Wächters Willem, ihm « ein kleines Frühstück aus dem Kaffeehaus drüben zu bringen » (P 16); stattdessen nimmt er

[...] vom Waschtisch einen schönen Apfel, den er sich gestern abend für das Frühstück vorbereitet hatte. Jetzt war er sein einziges Frühstück und jedenfalls, wie er sich beim ersten großen Bissen versicherte, viel besser, als das Frühstück aus dem schmutzigen Nachtcafé gewesen wäre, das er durch die Gnade der Wächter hätte bekommen können (P 17)³⁸.

Die Gegenüberstellung von « Waschtisch » (Sauberkeit) und dem « schmutzigen » Nachtcafé sowie die Vorbereitung dieser platonischen³⁹ Frucht der Erkenntnis zur « Zeit der Reinheit von Gespenstern », die « erst mit der fortschreitenden Nacht » wieder herankommen (T 569; zum Schmutz in Verbindung mit dem sich nunmehr manifestierenden Gesetz vgl. P 67), verdeutlichen, daß Josef K. eine an seinem symbolträchtigen dreißigsten Geburtstag (P 12 f.) sich anbahnende Veränderung zumindest dunkel ahnte und für eine Abwehr vorsorgte. Andererseits darf man nicht übersehen, daß Josef K. — im Gegensatz zum Landarzt, der glaubt, « dem Fehlläuten der Nachtglocke gefolgt » zu sein (E 153) — die Wächter selbst herbeiläutet (P 9) und derart dem Gericht direkt in die Hände spielt, welches ihn aufnimmt, wenn er kommt, und entläßt, wenn er geht (vgl. P 265)⁴⁰.

Josef K.s Läuten ist Resultat seines Hungers und zugleich seines Befremdens. Das Befremden wiederum schlägt die Brücke zu dem Eintreten des « Fremden », der in dieser

³⁸ Man beachte die Möglichkeit eines Zusammenhangs zwischen dem Ausbleiben der (gnadenreichen) Anna und der Ablehnung der Gnade der Wächter.

³⁹ Vgl. Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Kafka, Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main 1976, S. 72; im Folgenden kurz: Deleuze/Guattari.

⁴⁰ Die Verhaftung wurde von Josef K. unwissentlich ebenso herangezogen wie in einem Fragment der grüne Drache: « Durch deine Sehnsucht herangezogen, schiebe ich mich von weither heran... » (H 282). Zum (grünen) Drachen als Erd- bzw. Lunarsymbol siehe Cirlot, S. 84.

Form — fremder Mann bzw. Fremder — viermal genannt wird (P 10). Hierdurch erfolgt wohl eine Anspielung auf die bisherige Entwicklung Josef K.s und seine Distanz zu den « niedrigsten Organen » (P 15), d. h. seine Entfremdung von der organischen, aus sich selbst heraus wirkenden Natur⁴¹, die ihm nun, wenngleich im Zustand der Unterdrückung, durch ihr Dasein im wahrsten Sinne des Wortes den Prozeß macht. Da hier ein Auftrieb geschildert wird, den die zensierende Instanz niederhält, muß sich später die Darstellung der Richter jeweils auf Personen beschränken, die im nächsten Augenblick aufzuspringen oder sich gerade drohend zu erheben scheinen, ohne aber jemals stehend geschildert zu werden (vgl. P 131, 175).

Ebenso wie das Motiv des Hungers und der Nahrung steht das der Kleidung konsequent im Vordergrund. Josef K.s vernunftbedingtes rasches Anziehen der Hosen (P 10) ist lediglich das erste in einer Reihe von Beispielen. An Franz, dem eintretenden Wächter, fällt Josef K. sofort die eigenartige Kleidung auf, die einen Eindruck der Zweckfreiheit evoziert, was vermittels der Vernunft aber nicht erklärt werden kann:

Er [der Wächter] war schlank und doch fest gebaut, er trug ein anliegendes schwarzes Kleid, das, ähnlich den Reiseanzügen, mit verschiedenen Falten, Taschen, Schnallen, Knöpfen und einem Gürtel versehen war und infolgedessen, ohne daß man sich darüber klar wurde, wozu es dienen sollte, besonders praktisch erschien (P 9).

Später beanstandet Josef K. in Gegenwart des Aufsehers: « 'Keiner hat eine Uniform, wenn man nicht Ihr Kleid' — hier wandte er sich an Franz — 'eine Uniform nennen will, aber es ist doch eher ein Reiseanzug' » (P 21). Es sieht aus, als böte sich Josef K. eine potentielle Aufbruchs-

⁴¹ Die Vorsilbe « be- » (be-fremdet) hatte « anfangs Richtungsbedeutung; daraus entwickelte sich der meist transitive Gebrauch; die Bedeutung verallgemeinerte sich vielfach auf eine Verstärkung und Bewältigung der verbalen Tätigkeit hin »; Gerhard Wahrig, *Das große deutsche Wörterbuch*, Gütersloh 1966, S. 195. Vgl. auch Ide, S. 23.

situation, die er aber nicht ausnützt. Ähnlich schildert Kafka am 26. Oktober 1913 in seinem Tagebuch die Reaktion eines Mannes, der sich selbst mit der Frage « Wer bin ich denn? » anfährt, sich vom Kanapee aufrichtet und plötzlich einem lebendigen, lächelnden Mann gegenübersteht. Der Anblick jener im Ruhezustand hervorgerufenen Doppelgängerform führt zu einem neuen, durch die Wortwahl an das Pferd erinnerndes Freiheitsgefühl:

Ich fing an, im Zimmer herumzulaufen, aus Schritt kam ich in Trab, aus Trab in Galopp, immer wenn ich den Mann passierte, erhob ich gegen ihn die Faust [...]. Ich fühlte mich sehr frei, schon meine Atmung ging in außergewöhnlicher Weise vor sich, meine Brust fühlte nur in den Kleidern ein Hindernis, sich riesenhaft zu heben (T 326).

Zu einem Aufbruch kommt es jedoch nicht⁴². Und in der kleinen Geschichte *Der plötzliche Spaziergang* erläutert der Autor in einem langen Konditionalsatz, was geschehe, wenn man entgegen allen logischen Vorwänden, ja sogar « am Abend » und noch « nach dem Nachtmahl », trotz versperrten Haustors und allgemeinen Erstaunens, « in einem plötzlichen Unbehagen aufsteht, den Rock wechselt, sofort straßenmäßig angezogen erscheint, weggehen zu müssen erklärt » und die Glieder auf der Gasse « diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit beantworten »; für einen solchen Abend schwenke die Familie « ins Wesenlose » ab, « während man selbst, ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt » (E 32 f.; vgl. « fest gebaut », P 9). Stärker noch wird die Situation in dem von Max Brod mit dem Titel *Der Aufbruch* versehenen Text herausgearbeitet, wo das (ohne Eßvorrat angestrebte) Ziel nur noch als « Weg von hier » (B 116) faßbar ist⁴³. Erst im *Schloß* wird Kafkas Romanheld K., ein

⁴² Zu weiteren Andeutungen eines Aufbruchs vgl. H 161, 404 (Gefahr der Zerstörung der Familie).

⁴³ Andernorts wurde gezeigt, inwiefern sich Kafka hier von Nietzsches « großer Loslösung » (*Menschliches, Allzumenschliches*, Vorrede, 3. Teil; Nietzsche, I, S. 439 f.) leiten ließ; Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, S. 140 f.

« Mann in den Dreißigern » (S 8), also jenseits der kritischen Lebensmitte, den Aufbruch bewerkstelligt haben und sich auf der (bewußten) Suche nach dem Absoluten befinden⁴⁴.

Wenn sich Josef K. ebenfalls in einen schwarzen Rock kleiden muß (P 18 f.), so bekräftigt dies die von Walter Sokel herausgearbeitete Äquivalenz der Namen Franz und Josef⁴⁵, nachdem Franz unter den paarweise auftretenden Doppelgängern (Franz, Willem) schon durch sein initiales Auftreten dominiert; hierdurch zeichnet sich Josef K.s regressive Orientierung (Triebwünsche, Tod) ab. Ferner macht die Farbe der Kleidung auf den gegenwärtigen sündigen Stand aufmerksam⁴⁶.

Daß die Entwicklung Josef K.s regressiv ist, läßt der Rat der Wächter nach Überprüfung seines Nachthemdes ahnen; sie « sagten, daß er jetzt ein viel schlechteres Hemd werde anziehen müssen » und sie ihm « dieses Hemd wie auch seine übrige Wäsche aufbewahren [...] würden », was besser sei, als « die Sachen [...] ins Depot » zu geben, da dort « öfters Unterschleife » vorkämen und außerdem ein dortiger Verkaufserlös von der Höhe der Bestechungen abhinge (P 11 f.). Kafka verwendet hier dasselbe Schema wie in *Amerika*, wo sich Karl von Robinson und Delamarche überreden läßt, « das schöne Kleid auszuziehen » und es an die Zimmerfrau zu verkaufen; die Gefährten « halben Karl [...] aus dem Kleid heraus und trugen es davon », worauf Karl « sein altes Reisekleid » wieder anzieht (A 119 f.).

⁴⁴ Nicolai, *Ende oder Anfang*, S. 39.

⁴⁵ Walter H. Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Dichtung*, München und Wien 1964, S. 166, 551, Anm.

⁴⁶ In *Amerika* muß sich Karl schwarz kleiden, um den Geschäftsfreunden des Onkels vorgestellt zu werden (A 59 f.); später kommt es zu seiner Umbenennung zu « Negro » (A 315 f., 318 f.). Im *Prozeß* trägt einen « schwarzen Rock » auch der hinkende Kirchendiener (P 247) und die sich zu der Hinrichtungsstätte begebende Dreiergruppe im letzten Kapitel (P 266). Mitunter dient die schwarze Farbe allerdings zur Kennzeichnung eines noch bestehenden Kontakts zur verlassenen Seinsstufe, und zwar im Zusammenhang mit animalischen Zügen, körperlichen Beschreibungen (Haare, Bart, Augen) und dem Adjektiv « wild » (vgl. A 154 f.).

Zu einer Reise bzw. einem Aufbruch ist der gesellschaftlich fest etablierte Josef K. aber unfähig. Stattdessen wird durch Erwähnung des Depots die Welt beschworen, die dem Geltungsbereich der kafkaschen Magazine (z. B. T 493 ff.) und Dachböden (z. B. H 149 f.) sowie — in diesem Roman — der Rumpelkammer (P 103) zugehört und offensichtlich jegliche Ordnung und soziale Achtung vor dem « Besitz » vermissen läßt⁴⁷; möglicherweise färbt die in jener Gegenwelt herrschende Auffassung momentan auf Josef K. ab, denn « das Verfügungsrecht über seine Sachen, das er vielleicht noch besaß, schätzte er nicht hoch ein » (P 12).

Die Vernachlässigung der Kleidung ist dem Bilde der Angeklagten eigen (vgl. P 80) und Merkmal der Einwirkung der Naturkräfte; ihre extreme Manifestation ist schamlose Nacktheit (Rotpeter, E 186; Musikerhunde, B 240; vgl. auch das Frauenzimmer Helene, P 286 f.). Später erweist sich in den Kanzleien, daß von Josef K.s begrenzter Warte aus die mit Schmutz assoziierte und im Gesetz angedeutete Nacktheit « unanständig » ist: « 'Wie schmutzig hier alles ist', sagte K. kopfschüttelnd, und die Frau [des Gerichtsdieners] wischte mit ihrer Schürze [...] wenigstens oberflächlich den Staub weg. K. schlug das oberste Buch auf, es erschien ein unanständiges Bild. Ein Mann und eine Frau saßen nackt auf einem Kanapee ... » (P 67)⁴⁸.

Am Ende der im Zimmer des Fräulein Bürstner stattfindenden Unterredung mit dem Aufseher will Josef K. « der Sache durch einen gegenseitigen Händedruck einen

⁴⁷ Vgl. die Aphorismen « Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein » (H 42) und « Seine Antwort auf die Behauptung, er besitze vielleicht, sei aber nicht, war nur Zittern und Herzklopfen » (H 43).

⁴⁸ Zum Schmutz und dem Bild der Schürze (A 18, 132, 250 f.; P 50, 173; etc.) siehe Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, S. 68-70; « Staub » im Gerichtsbereich: P 53, 196. Am 7. Febr. 1915 beschreibt Kafka den Schmutz in einer doppeldeutigen Tagebuchaufzeichnung als « um seiner selbst willen da », als den untersten Boden und sogar « das Unterste und das Oberste »; sichtbar werden diese Verhältnisse bei « einem gewissen Stande der Selbsterkenntnis » (T 462).

versöhnlichen Abschluß » geben und reicht ihm die Hand (P 24 f.). Im *Bericht für eine Akademie* stellt der Affe Rotpeter fest, das erste, was er nach seinem Freiheitsverlust gelernt hatte, sei gewesen, « den Handschlag geben » (E 185). Josef K.s Handschlag als menschliche Kommunikationsform⁴⁹ wird vom Aufseher, der lediglich an den Lippen nagt, nicht angenommen (P 25; später « vergaß » Frau Grubach « natürlich auch den Handschlag », wie Josef K. — in Gedanken an den Aufseher — von ihr « das Urteil einer vernünftigen Frau » erheischt, ihr aber « nicht alles [...] verständlich gewesen war »; P 31). Endet ein Gespräch hingegen, wie Kafka in einer Tagebucheintragung erklärt, « mit einem Händedruck, so geht man mit dem augenblicklichen Glauben an ein reines und festes Gefüge unseres Lebens und mit Achtung davor auseinander » (T 230). Das reine und feste « Gefüge » des Lebens beginnt hier aus den Fugen zu gehen. Der Handschlag gewinnt erst wieder an Bedeutung auf dem Wege zur Arbeit anlässlich der korrekten Verbeugung der drei Beamten (P 25 f.).

In den Selbstbekenntnissen aus dem Jahre 1920, zusammengefaßt unter dem Titel *Er*, befinden sich Sätze, die für ein Verständnis von Josef K.s Verhaftung von maßgeblicher Bedeutung sind. Es heißt dort: « Mit einem Gefängnis hätte er sich abgefunden. Als Gefangener enden — das wäre eines Lebens Ziel »; nun handelt es sich aber in 'seinem' Falle um einen « Gitterkäfig », dessen « Gitterstangen [...] meterweit auseinander » standen und durch den der Lärm der Welt ein- und ausströmte: « der Gefangene war eigentlich frei, er konnte an allem teilnehmen » (B 279). Es folgt die Klage des Engegefühls, des Gefangenseins auf dieser Erde: « Fragt man ihn aber, was er eigentlich haben will, kann er nicht antworten, denn er hat — das ist einer seiner stärksten Beweise — keine Vorstellung von Freiheit » (B 280). Erinnert man sich an die Situation des Hungerkünstlers und, nach dessen Tode, des denselben Käfig

⁴⁹ Vgl. hierzu bereits Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, S. 83, und kürzlich Philip Grundlehner, *Manual Gesture in Kafka's 'Prozeß'* in « The German Quarterly », LV/2 (1982), S. 186 f.

belegenden Panthers, so ergibt sich der Sinngehalt von selbst: Der gefangene Panther war im Wesen frei, denn « dieser edle, mit allem Nötigen bis knapp zum Zerreißen ausgestattete Körper schien auch die Freiheit mit sich herumzutragen [...] und die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seinem Rachen, daß es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten » (E 268). Psychologisch gesprochen stehen die Zuschauer dem eingekerkerten Selbst, also den Es-Forderungen gegenüber, die in ihrem Auftrieb (wie die sich immer erhebenden Richter) gegen das restringierende Über-Ich ankämpfen, derart eine verführerische Gewalt ausüben und überwunden werden müssen; aus sicherer Distanz betrachtet und durch trennende Gitterstäbe geschützt, ergibt sich für die Zuschauer eine elementare, « die Freude am Leben » wachrufende Faszination. Die wesenhafte Freiheit, noch nicht durch Erziehungs- bzw. Sozialisierungsprozeduren korrumpiert, empfand gleichermaßen Rotpeter noch im Zustande der Gefangenschaft, an der Kistenwand; erst durch die Ausnutzung des archimedischen Punktes gegen sich (H 418), durch den klaren, schönen « Gedankengang », den er « irgendwie mit dem Bauch ausgeheckt haben muß », verfällt er auf den « Ausweg » der Menschwerdung. Einschränkend betont er aber, er sage « absichtlich nicht Freiheit », denn er « meine nicht dieses große Gefühl der Freiheit nach allen Seiten », das er vielleicht als Affe kannte und nach dem sich einige Menschen bestenfalls sehnen. Die Entfaltung der Vernunft und — als deren äußere Manifestation — des Willens bewirkt die entscheidende Einschränkung der Freiheit, so daß es für den Menschen als Vernunftwesen keine « Freiheit nach allen Seiten » geben kann, sondern nur die sich auf die « erhabene Täuschung » stützende « Menschenfreiheit »; äußert sich diese durch Einwirkung der Logik noch als pervertierte Grazie, so kommt die resultierende « Selbstherrlichkeit der Bewegung » der « Verspottung der heiligen Natur » gleich (E 189)⁵⁰. In Kafkas

⁵⁰ Dieser Gedanke geht offensichtlich auf Nietzsche zurück, der in *Jenseits von Gut und Böse* schreibt: « [...] hinter aller Logik und ihrer anscheinenden Selbstherrlichkeit der Bewegung stehen

Spätwerk gesteht sich deshalb der Forscherhund seine Unfähigkeiten in Vernunftdingen « mit einer gewissen Freude » ein, wogegen er den Instinkt als möglichen Schlüssel zur absoluten Wahrheit, einer « allerletzten Wissenschaft », betrachtet, die ihrerseits Hand in Hand geht mit einem Freiheitsbegriff, der die übliche und in der Vernunft ankernde Freiheit transzendiert (B 278).

Josef K. ist der beruflich voll ausgelastete, normale Durchschnittsbürger, wobei unter « normal » die gelungene Anpassung und der Grad der Konformität in seiner sozialen Realität zu verstehen ist⁵¹. Da das Gericht den Bereich einer zivilisationsfeindlichen Freiheit repräsentiert, befinden sich — wie Josef K. bei seinem Besuch in den Kanzleien beobachten kann — die Gerichtsbeamten hinter Gittern: « [...] manche Abteilungen hatten gegen den Gang zu statt einheitlicher Bretterwände bloße, allerdings bis zur Decke reichende Holzgitter, durch die einiges Licht drang und durch die man auch einzelne Beamte sehen konnte, wie sie an Tischen schrieben oder geradezu am Gitter standen und durch die Lücken die Leute auf dem Gang beobachteten » (P 80).

Für Josef K.s urteilenden Intellekt unterliegt die Verhaftung einer perspektivisch bedingten Umkehrung, d. h. er betrachtet sie als Freiheitsentzug, obwohl er die Freiheit — im Sinne des ursprünglichen großen Gefühls der « Freiheit nach allen Seiten » (E 188) — gar nicht hat. Den Beleg hierfür findet man in Josef K.s letztem Wortwechsel mit dem Aufseher:

« [...] Sie werden wohl jetzt in die Bank gehen wollen? » 'In die Bank?' fragte K., 'ich dachte, ich wäre verhaftet [...] Wie kann ich

Wertschätzungen [...] zur Erhaltung einer bestimmten Art von Leben », die allerdings « nur Vordergrunds-Schätzungen » sein mögen, « eine bestimmte Art von niaiserie, wie sie gerade zur Erhaltung von Wesen, wie wir sind, nottun mag »; Nietzsche, *II*, S. 569.

⁵¹ Zu dieser Definition vgl. Alexander und Margarete Mitscherlich, *Das soziale und das persönliche Ich*, in A. & M.M. *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1968, S. 292.

denn in die Bank gehen, da ich verhaftet bin?' 'Ach so', sagte der Aufseher, der schon bei der Tür war, 'Sie haben mich mißverstanden. Sie sind verhaftet, gewiß, aber das soll Sie nicht hindern, Ihren Beruf zu erfüllen. Sie sollen auch in Ihrer gewöhnlichen Lebensweise nicht gehindert sein.' 'Dann ist das Verhaftetsein nicht sehr schlimm', sagte K. und ging nahe an den Aufseher heran. 'Ich meinte es niemals anders', sagte dieser. 'Es scheint aber dann nicht einmal die Mitteilung der Verhaftung sehr notwendig gewesen zu sein', sagte K. und ging noch näher (P 24 f.).

Das in bezug auf den Freiheitsbegriff bestehende Mißverständnis erklärt weiter den auf den ersten Blick sinnwidrigen Kommentar des Advokaten, als Josef K., überzeugt, man müsse « viel kräftiger in den Prozeß eingreifen, als es bisher geschehen ist » (P 223), jenem die Vertretung entzieht; der Advokat will zunächst « diesen Plan besprechen », doch Josef K. erwidert, es sei « kein Plan mehr ». Es folgen die Worte: « 'Mag sein', sagte der Advokat, 'wir wollen aber trotzdem nichts übereilen'. Er gebrauchte das Wort 'wir', als habe er nicht die Absicht, K. freizulassen » (P 222). Somit entsteht sehr richtig der Eindruck, es sei weniger das Gericht, als Josef K.s Verteidigung, die den Zustand der Nichtfreiheit perpetuiert. Kurz darauf erläutert der Advokat, er vermute, Josef K. werde zu der falschen Beurteilung seines Rechtsbestandes wie auch zu seinem sonstigen Verhalten dadurch verleitet, daß man ihn, obwohl er Angeklagter sei, « zu gut behandelt oder, richtiger ausgedrückt, nachlässig, scheinbar nachlässig behandelt. Auch dieses letztere hat seinen Grund; es ist oft besser, in Ketten, als frei zu sein » (P 227). Dieser letzte Satz gehört zu den hintergründigsten des Romans: Das Nichteingreifen des Gerichts beläßt Josef K. in den Ketten jener Freiheit, mit der man sich unter Menschen allzuoft betrügt, da sie nur eine der « erhabensten Täuschungen » ist; die wirkliche Freiheit hingehen, die « zu den erhabensten Gefühlen zählt » (E 188)⁵², bietet, wie es das Tier im *Bau* ausdrückt, « keine Sicherheit », stellt « eine einzige ununterscheidbare Fülle von Gefahren » dar und ist von der vernunftinfizierten

⁵² Hervorhebung v. Verf., und vgl. auch Ide, S. 53.

Perspektive aus « sinnlos » (B 186). Das Tier kommentiert darum das Verlangen, das « allzuhohe Spiel » zu spielen und sich durch die « Falltür » (den Ort des Sündenfalls) aus der selbststrukturierten Welt wieder in die Welt der (präreflektiven) Freiheit zu begeben, mit der Feststellung, für derartiges könne es « keine vernünftigen Gründe geben » (B 182). Auch Josef K. betrügt sich selbst, auf ihn ist die Notiz aus der Reihe *Er* anwendbar, daß er zwar die grobe Tatsache des Gefangenseins fühle, wengleich er « keine Vorstellung von Freiheit » habe (B 280).

Nach dem Einschnitt, der Josef K.s Abfahrt zur Arbeit in der Bank folgt und wahrscheinlich den Beginn eines neuen Kapitels markiert⁵³, kommt Josef K.s Zeiteinteilung zur Sprache, und es ist bemerkenswert, in welchem extremen Maße seine Lebensweise einer festen Ordnung folgt (allein in der zweiten Kapitelhälfte findet man zehn Hinweise auf Ordnung und Unordnung). So begibt er sich auch « einmal in der Woche zu einem Mädchen namens Elsa, die während der Nacht bis in den späten Morgen als Kellnerin in einer Weinstube bediente und während des Tages nur vom Bett aus Besuche empfing » (P 27 f.). Der Enthaltensamkeit wird derart nur einmal wöchentlich ein subtil auf das Dionysische bezogenes, fest eingeplantes Ventil geboten, wobei ferner bezeichnend ist, daß die sexuelle Begegnung weder durch Nacht noch Schlaf gefährdet wird. Die Beschäftigung Elsas⁵⁴ weist voraus auf Frieda, mit der sich im *Schloß K.* in sexueller Umarmung und « Besinnungslosigkeit » im Ausschank des Brückenhofs herumwälzt (S 62 f.). Josef K.s Ordnungssinn wurde allerdings durch die morgendlichen Ereignisse ins Wanken gebracht. Die in einer gestrichenen Stelle auf äußere Umstände zielende Feststellung, seinetwegen habe man schon « zwei fremde Zimmer in Unordnung

⁵³ Vgl. Binder, S. 162.

⁵⁴ Man könnte spekulieren, der Name 'Elsa' sei von Kafka in Anlehnung an « Isabella » verwendet worden; siehe: Dr. Rudolf Kleinpaul, *Die deutschen Personennamen. Ihre Entstehung und Bedeutung*, Leipzig 1909, S. 70. In « Isabella » deutet sich bei Kafka das weibliche Prinzip in seiner Verknüpfung mit dem Tierischen an (H 406-408).

gebracht » (P 304, zu P 19), führt in der Bank zu der Überlegung, daß

[...] durch die Vorfälle des Morgens eine große Unordnung in der ganzen Wohnung der Frau Grubach verursacht worden sei und daß gerade er nötig sei, um die Ordnung wieder herzustellen. War aber einmal diese Ordnung hergestellt, dann war jede Spur jener Vorfälle ausgelöscht und alles nahm seinen alten Gang wieder auf (P 28).

Seine « zerstreut » an Frau Grubach gerichtete Entschuldigung für das späte Nachhausekommen ist aber ein Indiz dafür, daß die Auslöschung der Vorfälle nicht möglich ist⁵⁵, wengleich ihm Frau Grubach versichert, in Fräulein Bürstners Zimmer sei « auch schon alles in Ordnung gebracht », was Josef K. von der Notwendigkeit enthebe, sich bei jener wegen Inanspruchnahme ihres Zimmers zu entschuldigen. Der plötzliche Wunsch Josef K.s, mit Fräulein Bürstner zu sprechen, entkeimt aber letztthin demselben Boden wie die Verhaftung; seine mit Drehung des « gesenkten » Kopfes geäußerte Absicht (P 32) belegt die regressive Tendenz⁵⁶. Zwar heißt es, daß Josef K. « kein besonderes » Verlangen nach ihr hatte (kein « besonderes » Verlangen ist zugleich das gewöhnliche, allgemeine) und er sich « nicht einmal genau erinnern » konnte, « wie sie aus-

⁵⁵ In seiner *Traumdeutung* nannte Freud die 'Zerstreuung' als Vorbedingung für ungewollte Traumbilder; vgl. Freud, II/III, S. 51 f. Bei Kafka wird die auf der Ambivalenz aufbauende Konzentrationsunfähigkeit immer wieder mit Zerstretheit übersetzt. Vgl. z. B. A 90, 236, 245, 256, 280, 285, 300; in der Erzählung *Der Schlag ans Hoftor* ist ein möglicherweise « aus Zerstretheit » erfolgter Gestus (B 108) für den Handlungsverlauf verantwortlich. Siehe ferner B 192, 203; H 268, 408; usf.

⁵⁶ Vgl. Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, S. 197. Die Wichtigkeit von gesenktem und erhobenem Kopf erkannten auch Deleuze/Guattari, S. 9 f. Daß im Extremfalle (Einheit der Gegensätze) das regressive Gehorchen der naturhaften Gesetzmäßigkeit über schwereloses « auf und ab » (wiedergewonnene Grazie) in eine « Verwandlung » auslaufen kann, die über den « gesenkten Kopf » in das Gegenteil einer vollständigen, « mit einem Blick » umfaßbaren Übersicht umschlägt, zeigt eine gestrichene Stelle in dem unvollendeten Kapitel « Das Haus » (P 294 f.).

sah » (P 34) — womit er seine Worte « ich kenne das Fräulein sehr gut » (P 33) als Lüge offenbart —, doch gibt er zugleich einer aus dem Gefühl aufsteigenden Verlockung Raum, sich gegen die Ordnung zu vergehen: es « reizte » ihn, daß Fräulein Bürstner « durch ihr spätes Kommen auch noch in den Abschluß dieses Tages Unruhe und Unordnung brachte » (P 34).

Hierbei verdient Beachtung, daß abermals eine Verflechtung mit dem Hungermotiv besteht und außerdem auf die unterbliebene Triebbefriedigung angespielt wird: « Sie [Frä. Bürstner] war auch schuld daran, daß er heute nicht zu Abend gegessen und daß er den für heute beabsichtigten Besuch bei Elsa unterlassen hatte » (P 34). Befremdend ist, wie leichtfertig Josef K. einer Person die Schuld an Dingen zuschreibt, von denen sie keine Ahnung haben kann⁵⁷, und später reagiert Fräulein Bürstner ja auch auf den fast wie ein Vorwurf klingenden Satz « Ich warte seit neun Uhr auf Sie » mit der Antwort « [...] ich wußte doch nichts von Ihnen » (P 35).

Bei Josef K.s erstem Betreten von Fräulein Bürstners Zimmer wurde die Eros-Komponente hauptsächlich durch den am gegenüberliegenden Fenster stehenden Mann mit auf der Brust offenem Hemd und rötlichem Spitzbart vertreten; die « weiße Bluse » an der « Klinke des offenen Fensters » hat, wie anzunehmen ist, Josef K.s Blick in jene Richtung gewiesen, und es bedurfte dann des Anrufs des Aufsehers, « K.s zerstreute Blicke auf sich zu lenken » (P 19 f.). Wie Josef K. dann am Abend an die von Frau Grubach geöffnete Tür des Zimmers tritt, lebt die erotische Spannung sofort wieder auf:

Der Mond schien still in das dunkle Zimmer. Soviel man sehen konnte, war wirklich alles an seinem Platz, auch die Bluse hing nicht mehr an der Fensterklinke. Auffallend hoch schienen die Polster im Bett, sie lagen zum Teil im Mondlicht (P 32).

⁵⁷ Bezöge sich « schuld » dagegen auf die Unordnung, so hätte Kafka nicht nochmals das schon zweimal stehende Personalpronomen « sie » verwendet, sondern einen Relativsatz: « [...] Unordnung brachte, die auch schuld [...] ».

Bei Kafka evoziert das Licht des Mondes « mit seiner Natürlichkeit und Ruhe, die keinem anderen Licht gegeben ist » (P 270), eine naturhafte Stimmung, die hier durch die auffallend hohen Bettpolster eine erotische Färbung annimmt⁵⁸.

Wahrscheinlich ahnt Josef K. dunkel die Gefahr, die ihm von sich selber droht. Auf Frau Grubachs Worte, Fräulein Bürstner käme oft spät nach Hause, wie eben junge Leute seien, erwidert Josef K., es könne aber « zu weit gehen » (P 32), doch wie Frau Grubach entgegnet, sie wolle mit ihr darüber sprechen, erhebt er wütend Einwände, ja warnt Frau Grubach, und kommentiert: « Übrigens, vielleicht gehe ich zu weit, ich will Sie nicht hindern, sagen Sie ihr, was Sie wollen » (P 33). Der erste Teil dieser Rede will sich nicht recht in den Zusammenhang einfügen, und man darf vermuten, daß die Betonung auf dem Pronomen « ich » liegt; Josef K. nimmt damit den Schluß des Kapitels vorweg, in dem er in der Tat — vom kulturellen Standpunkt aus gesehen — « zu weit » geht. Demzufolge beantwortet er Frau Grubachs Feststellung, es müsse doch « im Sinne jedes Mieters sein, wenn man die Pension rein zu erhalten versucht », mit dem Ruf « Die Reinheit! [...] wenn Sie die Pension rein erhalten wollen, müssen Sie zuerst mir kündigen » (P 33). Deutlicher kann sich die « Verwirrung » mit ihrem inneren Konflikt zwischen der Natur und dem von der Gesellschaft sanktionierten Denken nicht ausdrücken.

Im *Amerika*-Roman empfängt Karl Roßmann spät abends den Besuch Theresens, nachdem er vorsichtigerweise das elektrische Licht angedreht hatte; Therese, die « wohl die ganze Zeit über nicht daran gedacht » hatte, « schlafen

⁵⁸ Vgl. auch die durch das Mondlicht eingeführte Leni-Begegnung (P 130 ff.). Im Falle Karl Roßmanns in *Amerika*, wo sich der 'Held' den sexuellen Ouvertüren Klara Pollunders widersetzt, hat das Mondlicht das Zimmer noch nicht erreicht (A 78). Siehe ferner die Neumondnacht-Szene (H 381 f.) und besonders das Fragment *Verlockung im Dorf* (T 395 ff.), welches das Mondlicht mit anderen Naturmotiven verknüpft: Gold; Entkleidung; spielende, halbnackte Kinder; Erscheinen eines Hundes während des Schlafes; schwerelose Bewegung; usf.

zu gehen », spricht mit ihm zunächst durch die Tür, tritt dann « aus ihrem dunklen Zimmer » hervor und setzt sich « so eng zum Kanapee, daß Karl an die Mauer rücken mußte, um zu ihr aufschauen zu können » (A 155 f.). Das Bekanntwerden Josef K.s und Fräulein Bürstners gestaltet sich ähnlich; die Unterschiede tragen dem Rechnung, daß das aggressive Verhalten hier vom Manne ausgeht. Josef K.

[...] hatte [...] unglücklicherweise versäumt, das elektrische Licht in seinem Zimmer anzudrehen, so daß sein Vortreten aus dem dunklen Zimmer den Anschein eines Überfalls hatte und sehr erschrecken mußte. In seiner Hilflosigkeit und da keine Zeit zu verlieren war, flüsterte er durch den Türspalt: « Fräulein Bürstner. » Es klang wie eine Bitte, nicht wie ein Anruf.

Er folgt ihrer Anweisung, « auf ein paar Minuten » in ihr Zimmer zu kommen, nachdem sie in ihrem Zimmer angezündet und er im Vorzimmer das Licht abgedreht habe, und setzt sich nach seinem Eintreten auf die Ottomane (P 35 f.).

Josef K. erklärt: « Ihr Zimmer ist heute früh, gewissermaßen durch meine Schuld, ein wenig in Unordnung gebracht worden, es geschah aber durch fremde Leute gegen meinen Willen und doch, wie gesagt, durch meine Schuld; dafür wollte ich um Entschuldigung bitten » (P 36). Aus dem Zusammenhang geht hervor, daß sich Josef K. dem Mädchen aufdrängt, zumal Frau Grubach schon geltend machte, eine Entschuldigung sei « nicht nötig » (P 32) und Fräulein Bürstner die durcheinandergeworfenen Photographien auch erst dann bemerkt, als sie darauf aufmerksam gemacht wird (P 36). Wenn Josef K. einerseits eine Schuld eingesteht, andererseits aber auf « fremde Leute » verweist, die sich gegen seinen « Willen » an den « Photographien vergangen » haben⁵⁹, trotzdem aber wieder auf die eigene Schuld Bezug nimmt, so drückt sich darin ein innerer Kampf zwischen der dem bewußt gesteuerten Willen entzogenen sinnlosen und ungezähmten Lebhaftigkeit (Kaminer,

⁵⁹ Man könnte spekulieren, die Photographien erfüllten die Funktion eines in der Phantasie Josef K.s vorhandenen 'Abbildes'.

Untersuchungskommission) und dem Kultur-Ich aus. Zu der Schuldfrage nahm Kafka knapp ein Jahr vor der Niederschrift dieses Kapitels in einem Brief an Felix Weltsch Stellung, wo er anführte, daß dort, wo das Bewußtsein einer Schuld zutage trete, man sich auch dessen bewußt würde, daß man etwas verloren hat:

Du glaubst, Schuldbewußtsein ist für mich eine Hilfe, eine Lösung, nein, Schuldbewußtsein habe ich nur deshalb, weil es für mein Wesen die schönste Form der Reue ist, aber man muß nicht sehr genau hinschauen und das Schuldbewußtsein ist bloß ein Zurückverlangen. Aber kaum ist es das, steigt schon viel fürchterlicher als Reue das Gefühl der Freiheit, der Erlösung, der verhältnismäßigen Zufriedenheit herauf, weit über alle Reue hinaus (Br 123).

Eine solche 'verhältnismäßige' Zufriedenheit dürfte sich am Ende des Kapitels abzeichnen, wenn Josef K. mit seinem Verhalten « zufrieden » ist, wengleich er sich darüber wundert, « nicht noch zufriedener » zu sein (P 42 f.).

Durch das Beisammensein mit Fräulein Bürstner verbleibt die Spannung zwischen dem Intellekt und dem unbeherrschten Gefühl im Blickpunkt, wobei sich hinter der interpersonalen Uneinigkeit der intrapersonale Zwiespalt verbirgt. Ähnlich wie der regressiven Neigung bei der morgentlichen Verhaftung eine durch die Reisekleidung des Wächters nebelhaft angedeutete Vorwärtswanderung vorausgeht, machen Fräulein Bürstners Worte zunächst das Bestreben evident, das Unbewußte bewußt zu machen. Den Darlegungen Josef K.s folgt Fräulein Bürstner « sehr aufmerksam »; ihre Unkenntnis in Gerichtssachen hat sie oft bedauert, denn sie « möchte alles wissen », und gerade Gerichtssachen interessieren sie « ungemein »; sie hat vor, « in dieser Richtung » ihre Kenntnisse zu « vervollständigen », zumal das Gericht « eine eigentümliche Anziehungskraft » ausübe (P 37 f.). Hier wie in Schlüsselsätzen Rotpeters im *Bericht ...* stützt sich das Vokabular weitgehend auf die Stammsilbe « -richt- », an die sich die Bedeutungen von Bericht, Gericht, Richtlinie, und Richtung anschließen⁶⁰; die Richtung deutet

jeweils den Ursprung (Gericht) an. Der auf « fremde Berichte » (E 185) angewiesene Rotpeter kann über sein « äffisches Vorleben » (E 184) « beim besten Willen nichts sagen », doch sein Bericht soll die « Richtlinie zeigen, auf welcher ein gewesener Affe in die Menschenwelt eingedrungen ist » (E 185); wenn er « auch die alte Affenwahrheit nicht mehr erreichen kann, wenigstens in der Richtung » der Schilderung liege sie ohne Zweifel (E 188). Das als Mensch verkappte Äffische tritt Josef K. später in dem Sitzungssaal des Gerichts in der Figur des kleinen, krummbeinigen Berthold gegenüber, der « der erste Student der unbekanntenen Rechtswissenschaft » war, « dem er gewissermaßen menschlich begegnete » (P 71 f.).

Nicht weniger bedeutsam als Fräulein Bürstners auf restlose Selbstreflexion und Erkenntnis zielender Wunsch, « alles » zu wissen, und die Erwähnung der « Richtung », in der die Suche zu erfolgen habe, ist die Nennung der « eigentümlichen » Anziehungskraft des Gerichts (P 38). Wie die Romantiker erachtete Kafka die « Eigentümlichkeit » einer Person als grundsätzliche, auf den Naturzustand zurückweisende Instanz (vgl. z. B. H 227-232)⁶¹, die sich bewußter Fixierung aber entzieht. Die im Unbewußten beheimatete Attraktion läßt Josef K. über ihre wahre Natur im dunkeln, und auf den tastenden Kommentar Fräulein Bürstners, als sein « Ratgeber » müßte sie « wissen, worum es sich handelt », kann er nur antworten: « Das ist eben der Haken [...] das weiß ich selbst nicht »; kurz darauf fügt er hinzu: « Was ich weiß, habe ich Ihnen schon gesagt. Sogar mehr als ich weiß, denn es war gar keine Untersuchungskommission, ich nenne es nur so, weil ich keinen andern Namen dafür weiß. Es wurde gar nichts untersucht, ich wurde nur verhaftet, aber von einer Kommission » (P 38). Vom Gericht, welches sich nur über Zwischeninstanzen manifestiert, geht demnach keine bewußte bzw. zielgerichtete Tätigkeit aus; es « will nichts » von Josef K. (P 265), wengleich es ihn « hetzt » (P 244).

⁶¹ Siehe hierzu die ausführlichere Besprechung in Nicolai, *Ende oder Anfang*, insbes. S. 18-20, 22 f., und vgl. auch Ide, S. 53.

Während der Erklärungen Josef K.s, die weniger einen Tatbestand erhellen als sie sein Nicht-Wissen belegen, wechselt Fräulein Bürstner den Standort; sie geht « von den Photographien weg, wo sie so lange vereinigt gestanden hatten », und setzt sich auf die Ottomane. Hierdurch wird eine Wende vom Wissen zum Vergessen und zur Sinnlichkeit markiert:

‘Wie war es denn?’ fragte sie. ‘Schrecklich’, sagte K., aber er dachte jetzt gar nicht daran, sondern war ganz vom Anblick des Fräulein Bürstner ergriffen, die das Gesicht auf eine Hand stützte — der Ellenbogen ruhte auf dem Kissen der Ottomane — während die andere Hand langsam die Hüfte strich (P 38 f.).

Josef K.s Verhalten unterliegt nun unkontrollierbaren Schwankungen. Es bedarf der Bemerkung Fräulein Bürstners, seine Antwort sei « zu allgemein », um Josef K. die Verhaftungsszene wieder in Erinnerung zu bringen, und sofort scheint die Notwendigkeit einer Vorführung derselben existentielle Bedeutung zu gewinnen; auf das Verbot, das zur Darstellung der Szene notwendige Nachttischchen zu verrücken, reagiert er so « aufgeregt, als füge man ihm dadurch einen unermesslichen Schaden zu », und Fräulein Bürstner gestattet schließlich in ihrer Müdigkeit « mehr [...] als gut ist ». Die Darstellung selbst bringt zunächst den doppelbödigen Hinweis auf Selbstvergessenheit und betont dann das (gemeinhin für den Schlaf bzw. Ruhezustand charakteristische) völlige Entspanntsein des Aufsehers: « Und jetzt fängt es an. Ja, ich vergesse mich. Die wichtigste Person, also ich, stehe hier vor dem Tischchen. Der Aufseher sitzt äußerst bequem, die Beine übereinandergelegt, den Arm hier über die Lehne hinunterhängend, ein Lümmel sondergleichen » (P 39)⁶².

Zu Beginn der Verhandlung « fragte » der Aufseher « ‘Josef K.’ [...] vielleicht nur um K.s zerstreute Blicke auf sich zu lenken » (P 20), doch in der Rückschau empfin-

⁶² Abermals zeigt sich die Genauigkeit der Formulierung: « Lümmel » ist eine Bildung zu dem veralteten Adjektiv lumm « schlaff, locker »; *Etym.-Duden*, S. 412.

det Josef K. die Frage als einen Ruf, als ob der Aufseher ihn « wecken müßte, er schreit geradezu » (P 39 f.). Der Josef K. aus seiner Zerstreuung reißende Anruf entspricht wahrscheinlich in der Wirkung seinem eigenen, in die Zeit der Selbstvergessenheit fallenden, « plötzlich » ausgestoßenen Ruf, der sich der Kontrolle des Urhebers entzieht, sich verselbständigt, und sich « erst allmählich im Zimmer zu verbreiten schien » (P 40).

Josef K. « war zu sehr in seiner Rolle », als daß er diesen Ruf hätte zurückhalten können, der nunmehr wie eine Wiederholung, ja Intensivierung der Verhaftung anmutet. Diese Gefahr wird durch das an der Tür des Nebenzimmers hörbare Klopfen gebannt. Man darf spekulieren, die Ankunft des « seit gestern » nebenan schlafenden Hauptmanns Lanz (Reim auf « Franz ») stünde in engem Zusammenhang mit den überraschenden Veränderungen im Leben Josef K.s. Im Range eines « Haupt- » (Kopf-) Mannes erfüllt er eine zensierende und disziplinierende Funktion, ähnlich wie der Hauptmann in der *Strafkolonie*, der gegen seinen den Dienst verschlafenden Untergebenen Anzeige erstattet (E 207).

Die Bindung Josef K.s an die zweckorientierte Welt der Lüge ist offensichtlich bei dessen Versuch, Fräulein Bürstner zu beschwichtigen:

‘[...] Sie wissen, wie mich Frau Grubach, die in dieser Sache doch entscheidet, besonders da der Hauptmann ihr Neffe ist, geradezu verehrt und alles, was ich sage, unbedingt glaubt. Sie ist auch im übrigen von mir abhängig, denn sie hat eine größere Summe von mir geliehen. Jeden Ihrer Vorschläge über eine Erklärung für unser Beisammensein nehme ich an, wenn es nur ein wenig zweckentsprechend ist, und verbürge mich, Frau Grubach dazu zu bringen, die Erklärung nicht nur vor der Öffentlichkeit, sondern wirklich und aufrichtig zu glauben’ (P 41).

Sein Angebot, ihn in keiner Weise zu schonen und daß er sogar der Beschuldigung eines Überfalls nicht widersprechen würde, kann über die solchen Spiegelfechtereien zugrunde liegende Denkart nicht hinwegtäuschen. An diesem Punkt beginnt sich der Bruch mit Fräulein Bürstner abzuzeichnen. Sie entgegnet: « Ich wundere mich, daß Sie nicht

merken, was für eine Beleidigung für mich in Ihren Vorschlägen liegt, neben den guten Absichten natürlich, die ich gewiß anerkenne. Aber nun gehen Sie » (P 41 f.).

Die in Josef K. allmählich die Überhand gewinnende Sinnlichkeit wird durch Fräulein Bürstners « geteiltes, niedrig gebauschtes, fest zusammengehaltenes, rötliches Haar » suggeriert, das er vor Augen hat, während sie, « ein wenig zusammengesunken, vor sich auf den Boden » schaut (P 41). Der abwärts gerichtete Blick⁶³ ergänzt den Signalwert der rötlichen Haarfarbe, von der sich ein Faden spinnt zu dem Mann, der « seinen rötlichen Spitzbart mit den Fingern drückte ... » (P 19 f.), und zu Berthold mit seinem « kurzen, schütterten, rötlichen Vollbart, in dem er die Finger fortwährend herumführte ... » (P 71)⁶⁴.

Die letzte, in Josef K.s erotisch-aggressivem Vorgehen gipfelnde Szene wird, wie es scheint, durch die am Beginn des letzten Absatzes des Kapitels (P 40) geschilderte Gestik vorbereitet und weitergeführt. Das Element des Unerwarteten, das über die Personen hereinbricht und sich besonders auf Josef K. auswirkt, bestimmt dessen Verhaltensweise. Anknüpfungspunkt ist jeweils die « Hand ».

Zwar legt bei dem plötzlichen Klopfen Fräulein Bürstner « die Hand aufs Herz », doch ist Josef K. « besonders stark » erschrocken; mit der dem logischen Denken diametral entgegengesetzten spontanen, schnellen Bewegung, die sich auch an anderen Stellen in Kafkas Werk nachweisen läßt⁶⁵, « sprang er », nachdem er sich gefaßt hatte, « zu

⁶³ Im Gegensatz hierzu steht später die Beschreibung von Frl. Montag, welche « [...] immer den Kopf ungewöhnlich aufgerichtet » trug (P 98).

⁶⁴ Vgl. im *Schloß* die « zusammengeduckt » dasitzende Pepi mit ihrem üppigen, rötlichblonden Haar (S 146); K. « mußte [...] für ein Weilchen seine Augen bedecken, so gierig sah er sie an » (S 148).

⁶⁵ Vgl. zum Beispiel in *Amerika*: « Ohne weitere Besinnung machte Karl sich los, lief quer durchs Zimmer [...] der Diener lief gebeugt mit zum Umfängen bereiten Armen, als jage er ein Ungeziefer, aber Karl war der erste beim Tisch des Oberkassiers [...] » (A 26). Man siehe auch Georg Bendemanns Getriebenwerden und seine neuerliche turnerische Grazie am Ende der Erzählung

Fräulein Bürstner und nahm ihre Hand », und wie sie nach kurzem Wortwechsel « auf das Kissen zurücksank », « küßte » er « ihre Stirn » (P 40). Josef K.s nächster Griff nach ihrer Hand — zunächst abgewehrt, dann geduldet — führt zu einem auch für ihn unerwarteten (wenngleich aus dem eigenen Inneren emanierenden) Umschwung und zu einer plötzlichen, die Entschlußkraft lähmenden Intensivierung des Gefühls; abermals mit der dieser Lage entsprechenden Bewegungsschnelle ist das Ziel seines Kusses nun der Mund, dann der Hals, und kehrt schließlich zur Hand zurück:

K. faßte sie bei der Hand und dann beim Handgelenk [...] Sie streifte seine Hand ab [...] Er faßte wieder nach ihrem Handgelenk, sie duldet es jetzt und führte ihn so zur Tür. Er war fest entschlossen, wegzugehen. Aber vor der Tür, als hätte er nicht erwartet, hier eine Tür zu finden, stockte er, diesen Augenblick benützte Fräulein Bürstner, sich loszumachen, die Tür zu öffnen, ins Vorzimmer zu schlüpfen und von dort aus K. leise zu sagen:

« Nun kommen Sie doch, bitte [...] » « Ich komme schon », sagte K., lief vor, faßte sie, küßte sie auf den Mund und dann über das ganze Gesicht, wie ein durstiges Tier mit der Zunge über das endlich gefundene Quellwasser hinjagt. Schließlich küßte er sie auf den Hals, wo die Gurgel ist, und dort ließ er die Lippen lange liegen (P 42).

Der Rückgriff auf die Quelle und auch auf den Brunnen ist ein wichtiger Bestandteil von Kafkas Bildsprache vor dem Hintergrund der Suche nach dem präreflexiven, naturhaften Ursprung und der paradiesischen Luft: « Er suchte Hilfe in den Wäldern, er sprang fast durch die Vorberge, er eilte zu den Quellen der ihm begegnenden Bäche, er schlug die Luft mit den Händen, er schnaufte durch Nase und Mund », liest man in einer Tagebucheintragung vom 15. Juli 1916 (T 506); ein Fragment bringt den pessimistischen Hinweis auf die Unmöglichkeit, aus der Tiefe eines

Das Urteil (E 67). Ein Gegenbild im *Schloß*: « Wieder stand K. still, als hätte er im Stillestehn mehr Kraft des Urteils » (S 16). Es geht in solchen Beschreibungen jeweils um Konflikte zwischen Gefühl (Herz) und Verstand (Kopf, Stirn).

unbekannten Brunnens Wasser zu ziehen: « 'Niemals ziehst du das Wasser aus der Tiefe dieses Brunnens.' – 'Was für Wasser? Was für Brunnen?' – 'Wer fragt denn?' – Stille. – 'Was für eine Stille?' » (H 337 f.); und in der Reihe *Er* macht Kafka die im Menschen angelegte Zweigeteiltheit von Vorbewußtsein und Bewußtsein für die Vergeblichkeit der Suche verantwortlich:

Er hat Durst und ist von der Quelle nur durch ein Gebüsch getrennt. Er ist aber zweigeteilt, ein Teil übersieht das Ganze, sieht, daß er hier steht und die Quelle daneben ist, ein zweiter Teil aber merkt nichts, hat höchstens eine Ahnung dessen, daß der erste Teil alles sieht. Da er aber nichts merkt, kann er nicht trinken (B 286)⁶⁶.

Die Verhaftung hat Josef K.s nunmehr durchbrechenden Durst nach dem Ursprung zur Folge, was sich in tierisch-elementarem Verhalten ausdrückt, ohne daß er sich dessen bewußt würde. Ähnlich seinem Bemühen, sich selbst durch den «Geburtsschein» (P 13) zu legitimieren, will er nun «Fräulein Bürstner beim Taufnamen nennen, wußte ihn aber nicht»; da das Wort «Taufe» von einem Verb abgeleitet wurde, das eigentlich «tief machen», «ein-, untertauchen» bedeutete⁶⁷, zielt dies abermals auf eine in die Tiefe und Vergangenheit gerichtete Suche, die sich allerdings bewußter Durchdringung entzieht, und Fräulein Bürstner «überließ ihm, schon halb abgewendet, die Hand zum Küssen, als wisse sie nichts davon, und ging gebückt in ihr Zimmer» (P 42).

⁶⁶ Zu der Rolle des Busches bzw. Gebüsches vgl. Ralf R. Nicolai, *Wahrheit als Gift: Zu Kafkas 'Forschungen eines Hundes'*, in «Modern Austrian Literature», 11, 3-4 (1978), S. 179 f. Der Symbolwert von Quelle und Brunnen als Bild ursprünglicher Lebenskraft, verbunden mit dem Zentrum des Seins, ist in Literatur und Kunst fest etabliert; vgl. Juan Eduardo Cirlot, S. 107 f. Gemeinhin findet man Zugang zu derartigen Quellen nur im Traum, wie von Novalis im ersten Kapitel des *Heinrich von Ofterdingen* (Springquell in der Höhle) geschildert, und Nietzsche läßt seinen Zarathustra im «Nachtlied» sagen: «Nacht ist es: nun reden lauter alle springenden Brunnen. Und auch meine Seele ist ein springender Brunnen»; Nietzsche, II, S. 362.

⁶⁷ *Etym.-Duden*, S. 702. Siehe ferner Ide, S. 57.

Josef K. ist offenbar der Auffassung, sich der verhaftenden Instanz in der gehörigen Form widersetzt und den sittlichen Forderungen der Kultur Genüge geleistet zu haben, wobei es ihm nicht in den Sinn zu kommen scheint, daß seine Wunschregungen gegenüber Fräulein Bürstner und seine Verhaftung in ursächlichem Zusammenhang stehen. Das vage Gefühl einer deshalb anhaltenden Unzufriedenheit bleibt ihm undurchschaubar: «Kurz darauf lag K. in seinem Bett. Er schlief sehr bald ein, vor dem Einschlafen dachte er noch ein Weilchen über sein Verhalten nach, er war damit zufrieden, wunderte sich aber, daß er nicht noch zufriedener war» (P 42 f.). Wenn er sich nun noch «wegen des Hauptmanns [...] für Fräulein Bürstner ernstliche Sorgen» macht (P 43), so geschieht dies nicht so sehr im Sinne einer Anteilnahme, als es auf seine Besorgnis zurückgeht, Fräulein Bürstner zu verlieren. Die Bekanntschaft des Hauptmanns mit Fräulein Montag, welches Fräulein Bürstners *alter ego* darstellt (daher ihr immer ungewöhnlich aufgerichteter Kopf; P 98)⁶⁸, wird später Josef K.s Sorge bestätigen.

3. Im weiteren Verlaufe des Romans wird sowohl das Prinzip der Gegenläufigkeit als auch das der Stagnierung auf der gegenwärtigen menschlichen Bewußtseinsstufe weiterverfolgt. Die Kräfte der nichtreflektierenden, Auftrieb suchenden Natur sind das Gericht in seiner Ganzheit. Eine Anerkennung desselben setzt die Neigung Josef K.s voraus: «[...] es ist ja nur ein Verfahren, wenn ich es als solches anerkenne» (P 55). In einem solchen Falle nimmt es ihn in der Tat auf, wenn er kommt, und entläßt ihn, wenn er geht (P 265). Die Triadik, auf der sich der Roman aufbaut, kommt in den von Titorelli erläuterten drei Arten der Freisprechung zur Sprache: Bei der wirklichen Freisprechung, auf welche — da hier «die Sache sehr einfach» ist

⁶⁸ In Verbindung hiermit vgl. den französisch sprechenden Lehrer im *Schloß*, der «ohne daß es lächerlich wurde, sehr aufrecht» ging (S 16 f.). Fräulein Montag ist Französischlehrerin (P 94), die im Gegensatz zu Fräulein Bürstner mit der Sonne und der Aufklärung identifiziert wird (P 94, 100).

(P 179) — Titorelli « nicht den geringsten Einfluß » hat, entscheidet « nur die Unschuld des Angeklagten » und eine Hilfe ist nicht erforderlich (P 184). Selbstverständlich liegt eine solche Lösung außerhalb des durch den Denkvorgang infizierten Menschseins; somit verbleiben die « scheinbare Freisprechung und die Verschleppung. Um die allein kann es sich handeln » (P 186). Da die scheinbare Freisprechung « eine gesammelte zeitweilige [...] Anstrengung verlangt » (P 188), wäre — wohl vermittelt einer momentan erkämpften höchsten Einsicht — ein Freispruch vorstellbar, doch gilt dieser nur « zeitweilig » und kann schnell wieder von einer Verhaftung abgelöst werden; bei einer endgültigen « wirklichen Freisprechung » dagegen werden die « Prozeßakten vollständig abgelegt », was offensichtlich auf den Tod des Angeklagten hinausläuft (vgl. P 190 f.). Bei der « Verschleppung » schließlich wird « der Prozeß dauernd im niedrigsten Prozeßstadium erhalten » (P 193). Hierdurch ergibt sich zwar eine Lebensmöglichkeit für den Angeklagten, doch entspricht diese der immerwährenden Stagnation auf der begrenzten menschlichen Bewußtseinsstufe, in welcher der religiösen Hoffnung mit ihren pervertierten Wertvorstellungen die entscheidende Rolle zufällt. Die Verschleppung beschreibt Kafka in dem Verhältnis Block-Huld (Gnade) und ferner durch die Leni-Figur, die eine Triebbefriedigung mit sich anschließender Vergebung bietet — ein Vorgang, der sich nach Belieben wiederholen kann und ein prekäres Gleichgewicht schafft (vgl. P 132 f.).

Das utopische Ziel des höchsten Bewußtseins, außerhalb eines religiösen Bezugsrahmens, zeigen Titorellis Heide-landschaften, irdische Paradieste (zwei schwache Bäume) vor vielfarbigen Sonnenuntergängen (Westrichtung), doch ebenfalls « düster » (P 196 f.) und damit sowohl auf die Unerreichbarkeit derselben als auch auf die Einheit der Gegensätze in der ringförmigen Welt verweisend⁶⁹. Auch in

⁶⁹ Helligkeit und Dunkel werden von Kafka, wenn sie auf das Absolute verweisen, immer als Einheit begriffen. Vgl. die Eintragung « Die Kunst fliegt um die Wahrheit [...] » (H 104) sowie das Hervortreten der Musikerhunde « aus irgendwelcher Finsternis » ans Licht des plötzlich überhellen Tages (B 236).

Josef K.s Traum, der Phantasie-Begegnung mit Titorelli im gestrichenen Teil des unvollendeten Kapitels « Das Haus » (P 293-295), rührt Kafka an das Ziel, an dem sich alle Gegensätze auflösen und sich die *coincidentia oppositorum* verwirklicht⁷⁰.

Die nach einem Jahre des Prozesses am Romanende präsenste Erwartung der Kräfte der Hinrichtung wird motiviert durch die Notwendigkeit der Selbstzerstörung, welche die « Tatsache der Erkenntnis » mit sich bringt. Diese Notwendigkeit geht darauf zurück, daß die « Erkenntnis des Guten und Bösen [...] nicht rückgängig gemacht » werden kann und andererseits der Mensch nicht die Kraft hat, der Erkenntnis gemäß zu handeln und zu erreichen, daß sich die Schlange « im eigentlichen Sinne in den Schwanz » beiße. Dieses Bild verweist auf eine neue Erkenntnisform, die das, was die Schlange bewirkte — die Erkenntnis von Gut und Böse — « fälschen » müßte (H 103) und auf die Eliminierung dieser Kategorien und eine Existenzform von « Jenseits von Gut und Böse » hinausliefe. Bei diesem Tatbestand ist der Tod Josef K.s, der in Kafkas ureigenster Einstellung zum Tode wurzelt (vgl. z. B. Br. F. 412; H 40, 87; T 275, 448 f., 534), nicht nur eine legitime Lösung, sondern logische Konsequenz.

⁷⁰ Hierzu bereits Nicolai, *Kafkas Amerika-Roman*, S. 124-126.

'EIN BEWEGLICHES UND EWIGES GESCHENK':
LA DIMENSIONE DEL TEMPO E DELLA POSSIBILITA'
NEL ROMANZO DI ROBERT WALSER
'GESCHWISTER TANNER'

di
MARIA GIOVANNA AMIRANTE PAPPALARDO
Napoli

Könnte: Auf-Größe-Verzichten nicht auch
Größe sein?

R. WALSER

Der Mensch als Inbegriff seiner Möglich-
keiten, das ungeschriebene Gedicht seines
Daseins trat dem Menschen als Nieder-
schrift, als Wirklichkeit und Charakter ent-
gegen.

R. MUSIL

Ulrich, l'uomo senza qualità, decide ad un tratto di prendersi un anno di vacanza dalla vita. Per Simon, l'eroe-antieroe del romanzo *Geschwister Tanner*, tutta la vita è come una vacanza dalla vita.

L'accostamento non suoni irriverente per Musil, che fu del resto tra i primi ammiratori del suo coetaneo svizzero, rimasto per tanti anni anche nei paesi di lingua tedesca assolutamente sconosciuto al grosso ed anche al medio pubblico, pur avendo goduto in gioventù della stima di Kafka, Brod, Benjamin, Hesse per non citare che i nomi più noti. La riscoperta della sua vastissima opera negli anni 60/70¹ ha fatto annoverare Walser tra i grandi

¹ Alla riscoperta di Walser ha senza dubbio contribuito l'edizione del *Gesamtwerk* in dodici volumi presso l'editore Kossodo,

Joseph K. im Zentrum der phantastischen Begegnung mit Tiersoll im
geschriebenen Teil des unvollendeten Kapitels 'Das Haus'
(S. 203-205), rückt Kafka an das Ziel, an dem sich alle Ge-
genstände auflösen und sich die widersprüchliche Opposition
verflüchtigt.¹ Die nach einem Jahre des Prozesses am Romanende
gründete Erwartung der Kräfte der Hinrichtung wird mo-
tiviert durch die Notwendigkeit der Selbstzerstörung, wel-
che die 'Tatsache der Erkenntnis' mit sich bringt. Diese
Notwendigkeit geht darauf zurück, daß die 'Erkenntnis
des Guten und Bösen [...] nicht rückgängig gemacht' wer-
den kann und andererseits der Mensch nicht die Kräfte hat,
der Erkenntnis gemäß zu handeln und zu entscheiden, daß
sich die Schlange 'im eigentlichen Sinne in den Schwanz'
beißt. Dieses Bild verweist auf eine neue Erkenntnisform,
die das was die Schlange bewirkt — die Erkenntnis von
Gut und Böse — 'in die Augen' (H. 103) und auf die
Eliminierung dieser Kategorien und eine Existenzform von
'Jenseits von Gut und Böse' hindeutet. Bei diesem
Tatbestand ist der Tod Josef K., der in Kafka's imaginärer
Einstellung zum Tode wurzelt (vgl. z. B. Br. F. 412; H. 40, 67;
T. 275, 448 f., 534), nicht nur eine legitime Lösung, sondern
logische Konsequenz.

scrittori del nostro tempo, così moderno proprio perché lontano da ogni monumentalità.

Fare riferimento a Musil può spiegare come quel senso della possibilità che conosciamo come peculiare della figura di Ulrich sia proprio anche al giovane Tanner, che paradossalmente lo esperisce come sempre nuova ripetizione in una particolare dimensione del tempo. Il fascino della figura di Simon, di una vita che è vacanza dalla vita, « la poesia non scritta della sua esistenza » trova qui, nell'intrecciarsi di negazione e possibilità, in un tempo sospeso e pur sempre ripetuto, il suo fondamento nascosto.

Simon attinge questa dimensione della possibilità e di una temporalità diversa da quella dell'uomo moderno, aprendosi, nell'*Erlebnis* gioioso e totalizzante di un intimo contatto con la natura, all'eterna circolarità del tempo. L'eterno ritorno annulla la vuota fattualità degli avvenimenti concreti e schiude al vasto mondo della possibilità.

Se — come dice Mittner — la situazione del romanzo all'inizio del secolo è caratterizzata dal bisogno di « rifugiarsi nel mito, [...] nel sogno di una creazione primordiale che sostituisca ad un tempo il mondo moderno perduto e l'io riconosciutosi impotente e vuoto »², ci sembra giustifi-

Genf/Hamburg 1966-72, a cura di Jochen Greven. È rimasto fuori da questa edizione molto altro materiale, i cosiddetti 'microgrammi' (bozze e frammenti che Walser negli ultimi anni stendeva su sottili strisce di carta in caratteri minuscoli), che raccolti e decifrati presso il Robert Walser-Archiv di Zurigo, saranno tra breve pubblicati. La casa editrice Suhrkamp ha ristampato nel 1978 l'edizione Kossodo secondo un diverso ordine delle opere e da questa edizione si citerà in seguito con il titolo, la sigla GW seguita, in romano, dal numero del volume, e, in cifra araba, dal numero della pagina. Sono stati citati in italiano, per non spezzare il filo del discorso, quei passi da *Geschwister Tanner* e *Der Mann ohne Eigenschaft*, che sono stati inseriti direttamente nel testo del lavoro. Per il romanzo di Walser, uscito a Berlino nel 1907 presso l'editore Cassirer, si è seguita la bella traduzione di Vittoria Ruberl, R. Walser, *I fratelli Tanner*, Milano 1979 (senza rimandi in nota, ma con l'indicazione della pagina tra parentesi tonde).

² L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca, Dal realismo alla sperimentazione*, Tomo II, Torino 1971, p. 1458.

cato leggere nelle pagine del romanzo di Walser una nostalgia del mito della eterna ripetizione e dell'abolizione del tempo; nostalgia che compare del resto anche nell'opera di altri scrittori e poeti moderni, per esempio in quella di Joyce e di Eliot³. In questo romanzo di Walser essa rispecchia la situazione del suo protagonista e in fondo dell'autore stesso, la cui precaria esistenza, minacciata da un'angoscia sempre celata, fu costretta a rifugiarsi nella marginalità e nel silenzio della follia. L'angoscia, che nella vita Walser nasconde nel suo continuo vagabondare e nella pagina in una loquacità e una 'chiacchiera' infinita, è sostanzialmente angoscia del tempo⁴: quello della storia, del divenire senza senso, « regno dell'abiezione dinamica » (Cioran) e quello in cui egli vive, il tempo della società moderna, che, sotto una presuntuosa e arrogante coscienza, cela l'impossibilità di ogni significato.

Nei *Geschwister Tanner* il ricorso ad una mitica dimensione del tempo può essere considerato « una possibilità [...] di provocare, per similitudinem, una risposta all'interrogativo sulla totalità »⁵. Nella critica alla società del suo tempo, la dimensione del mito, latente, eppure secondo noi avvertibile nel romanzo di cui ci occupiamo, e quella della favola, che egli consapevolmente recupera in alcuni dei suoi *Dramolette* e in tante sue piccole prose, rappresentano per Walser un nuovo modo di accostarsi al mondo, un'apertura al suo senso nascosto. Cancellando con i suoi preziosi arabeschi ogni presunta *Anschaulichkeit*, lo scrittore svizzero ci dà tra le righe, quasi senza volere, un'immagine del mondo come dovrebbe essere e come forse talvolta è.

³ A proposito del tema del tempo in Joyce e Eliot vedi G. Melchiori, *I funamboli*, Torino 1974, p. 107-132 e 229-242.

⁴ M. Eliade (*Il mito dell'eterno ritorno*, Torino 1966) sottolinea come il rifiuto della storia e del progresso siano peculiari di quelle comunità e di quei popoli emarginati dal 'fare la storia', che hanno elaborato il mito dell'eterno ritorno. Forse questo può essere riferito anche a singole esistenze, mettendo in relazione il loro *Außenseitertum* con l'angoscia del tempo.

⁵ F. Masini, *Ritorno al significato* in F.M., *Gli schiavi di Efesto*, Roma 1981, p. 180.

E se, da più parti, si è messo in risalto quel senso di felicità che il romanzo sprigiona, non si è accentuato né il valore né il senso critico di questa precaria felicità che il protagonista strappa al mondo che lo circonda e che rappresenta il frutto sofferto di una *Ja-sagung*, fatta allo stesso tempo di rinuncia e di superamento⁶. Altrettanto sottaciuti sono rimasti gli strumenti stilistici con cui lo scrittore svizzero anticipa nuove soluzioni, o meglio la dissoluzione del romanzo. In essi si fondono l'effettiva inesperienza del giovane Walser come narratore di ampio respiro e la sicurezza di chi si muove fuori da ogni corrente letteraria: una mistura di effetti disorientante per il suo tempo, ma proprio per questo significativa. Il romanzo di Walser infatti, proprio mentre sembra rifarsi alla forma dello *Entwicklungsroman*, per 'narrare' le vicende del giovane Tanner, nega l'azione e lo sviluppo del romanzo tradizionale. Nella sua struttura non lineare e non progressiva, esso rispecchia la paradossale situazione ontologica del suo protagonista.

La narrazione non è più una linea retta, che segue lo svolgimento consequenziale dei fatti, ma si spezza in tanti segmenti, frammenti, nei quali, dissoltasi la logica esterna dell'accadere, si riflette il tempo quale immagine della totalità della vita.

Mentre tanta letteratura della *Jahrhundertwende* cerca

⁶ Non è un caso che il romanzo sia stato scritto proprio a Berlino negli anni in cui Walser era in contatto (grazie al fratello Karl, apprezzato decoratore e scenografo di tanti allestimenti di Max Reinhardt) con una società raffinata di artisti, attori, mercanti di arte e di editori, quale era quella che si riuniva intorno a Paul e Bruno Cassirer, Ernst Fischer, Max Reinhardt, pervasa dai miti vitalistici della Germania anteguerra. Walser, come risulta da un accenno nei suoi colloqui con Carl Seelig (*Wanderungen mit Robert Walser*, Zürich 1977) deve aver letto Nietzsche e a noi sembra che, come più oltre vedremo, si possa cogliere un'eco dell'*Erlebnis* cosmico di Zarathustra nelle metafore del tempo e della natura presenti nel suo romanzo. Per notizie particolareggiate sugli anni a Berlino e su tutta la vita di Walser così piena di zone oscure vedi R. Mächler, *Das Leben Robert Walsers*, Frankfurt a. M. 1978.

di rendere visibile la profonda, nascosta unità della realtà in una concreta e precisa simbologia o risolve questo sentimento del tutto — esperienza fondamentale dell'interpretazione del mondo in quegli anni — in un enfatico vitalismo⁷, Walser cela la totale *Einheit des Alls* nelle pieghe del romanzo come *Erlebnis* del tempo.

Il procedimento ci sembra in qualche modo affine a quello di certa pittura post-impressionista. Per rendere avvertibile l'unità di tutte le cose, questa pittura sottrae i singoli oggetti allo spazio, li priva di quella individuazione, solo in esso possibile grazie alla loro tridimensionalità, e, disponendoli esclusivamente nella superficie, li rappresenta risolti in un'unica totalità⁸. Così il narratore, sottraendo la vicenda individuale al suo spessore storico, svalutando la realtà disposta nello spazio dell'accadere, la realtà concreta e fattuale, lascia che il tempo in sé — nella mancanza di profondità del racconto — diventi l'immagine nascosta della totalità⁹.

⁷ Il romanzo di Walser si inserisce infatti in quel multiforme e vario fenomeno che fu la letteratura della *Jahrhundertwende* e per qualche aspetto della sua tematica potrebbe essere annoverato — come il *Knulp* e il *Peter Camenzind* di Hesse — tra quei romanzi di gran successo, che in quell'epoca esprimevano nella figura del *Seelenvagabund* una protesta, talvolta troppo facile, contro il lavoro e la civiltà industriale. L'autenticità della figura di Simon, indipendentemente da ogni considerazione di valore, pone il romanzo di Walser su un piano diverso. Vedi: J. Hermand, *Der 'neuroman-tische' Seelenvagabund* in J.H., *Der Schein des schönen Lebens*, Frankfurt a. M. 1972, pp. 128-146.

⁸ Vedi W. Rasch, *Fläche, Welle, Ornament* in W.R., *Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1967, pp. 186-220. Vedi anche Edelgard Hajek, *Literarischer Jugendstil. Vergleichende Studien zu Dichtung und Malerei um 1900*, Düsseldorf 1971. Citando una metafora del primo Musil: « Wie ein glänzend stiller Wasserspiegel lag ihr Leben, Vergangenheit und Zukunft, in der Höhe des Augenblicks », l'autrice afferma che egli: « das zeitüberwindende Bewußtsein mit dem raumüberwindenden Wasserspiegel, die Gleichzeitigkeit mit der Flächenhaftigkeit vergleicht » (p. 86).

⁹ Possono essere messi in risalto ancora due strumenti stilistici

Questo *Erlebnis* del tempo non solo condiziona la struttura del romanzo, ma si intesse nella lingua, si incarna nelle 'ghirlande di parole', nelle prudenti circonlocuzioni linguistiche, che, mentre accennano al rovesciamento nel contrario, sembrano ritardarlo ed esprimono così la qualità di un tempo sospeso, come fermato per contenere ogni contrasto.

La modernità della lingua¹⁰, a volte di infantile semplicità, a volte intellettualistica e forzata, avvicina infatti Walser ai grandi sperimentatori del linguaggio¹¹. E se,

che nel romanzo di Walser concorrono a creare un'immagine di totalità. La realtà rappresentata si rivela inafferrabile, risolta in una infinità di fenomeni, «una totalità di casi» (M. Cacciari, *Canti del dipartito* in M.C., *Dallo Steinhof*, Milano 1980, pp. 184-204), che l'autore ci restituisce tutti, importanti o insignificanti, senza fare distinzioni di rango, accostandoli gli uni agli altri secondo le figure dell'enumeratio e del parallelismo. La presenza di infiniti dettagli non caratterizza però né persone né oggetti né luoghi geografici, in quanto la ricchezza di particolari si riferisce non alla loro singolarità, ma piuttosto al genere, al tipo di appartenenza. (Vedi p.e. la descrizione della splendida domenica nel capitolo XV, pp. 249-251). La 'semplificazione' della realtà, rappresentata dunque in maniera astratta e generale, la riduzione dell'individuale hanno la funzione di universalizzare. Inoltre, il fatto che il racconto inizi e termini in un momento qualunque della vita di Simon, sottolinea che la sua vicenda individuale non è che un frammento di quell'unica eterna vicenda che si vuole narrare, l'eterno fluire del tempo.

¹⁰ Della modernità di questo romanzo si accorse subito Christian Morgenstern (v. lettera a Bruno Cassirer del 23 Aprile 1906), che come lettore della casa editrice, sostenne entusiasticamente il giovane svizzero. Egli notò nella sua scrittura qualcosa di automatico, «etwas Somnambules». Vedi anche la sua autobiografia C.M., *Alles um des Menschen willen*, München 1962.

¹¹ Walser stesso parla dei suoi 'esperimenti' con la lingua: «Wenn ich gelegentlich spontan drauflos schriftstellerte, so sah das vielleicht für Erzernsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendwelche unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.» (*Meine Bemühungen*, presumibilmente del 1926, *GW XII*, 431 e sg.). La lingua è un'entità autonoma e reale, che viene svegliata a nuova vita spezzando la consueta e

soprattutto nel Walser più tardo, la lingua diventa segno di una comunicazione che si esprime attraverso la negazione della comunicazione, senza essere per questo una lingua del caos¹², già in questo romanzo è proprio essa a riflettere «il disfarsi della profonda inerenza reciproca di mondo e linguaggio»¹³. «Mit einer Erzählung schwindet auch ihr Gehalt», dice Walser¹⁴.

Vacanza dalla vita, rifiuto della storia.

Una vita che è come una vacanza dalla vita: nella sua irrisolta contraddittorietà questa situazione si rivela drammatica e felice ad un tempo. Essa segna in primo luogo uno stato di assenza, una mancanza di individuazione e di contenuti concreti, la negazione della vita stessa¹⁵. Allo stesso tempo, però, la situazione di Simon caratterizza anche un'esistenza la quale, proprio nel sottrarsi in una continua vacanza all'imperativo della produttività e del lavoro alienante, si affranca dalle leggi della vita moderna e trova in sé il suo significato.

Nel mondo moderno l'esistenza individuale appare, infatti, come irreversibile svolgimento lineare nel tempo e condanna all'azione, ineludibile impegno a costruire se

violentatrice aderenza tra parola e contenuto. Anzi, «Das 'Was' ist mir vollständig gleichgültig» (*Fritz Kochers Aufsätze GW I*, 24), ciò che importa è solo il processo del dire, la lingua stessa. Qui si rivela l'affinità di Walser con la coerenza e il rigore degli esperimenti linguistici di certa letteratura moderna, l'affinità p.e. con Th. Bernhard. A questo proposito vedi C. Schmid, *Robert Walsers «Geschwätzigkeit»*, in «Schweizer Monatshefte», 52 H. 3 Juni 1972, pp. 199-205.

¹² C. Magris, *Davanti alla porta della vita* in R. W., *L'Assistente*, Torino 1978, pp. 249-258 e *Zum hundertsten Geburtstag von Robert Walser* in *Über Robert Walser*, III, hrsg. v. Katharina Kerr, Frankfurt a. M. 1979, pp. 215-218.

¹³ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1980, p. 57.

¹⁴ Rodja, *GW IX*, 220.

¹⁵ Vedi R. Calasso, *Il sogno del calligrafo*: «In quegli esseri vegetali mimetizzati negli abiti dell'uomo comune abita la negazione» (in R. Walser, *Jakob von Gunten*, Milano 1982, p. 191).

stessi, la propria storia, a raggiungere un fine nell'uso appropriato delle proprie qualità. Essa appare sempre più « vivere per qualcosa » invece che « vivere in qualcosa »¹⁶.

Ma Simon Tanner, prima commesso in una libreria e in uno studio di avvocato, poi impiegato di banca, cameriere ed infine copista in un ufficio per disoccupati, rifiuta di « vivere per qualcosa », rifiuta di dar valore agli avvenimenti personali che costituiscono la vita dell'uomo moderno.

'Daß ich augenblicklich arm bin, was heißt das? Das will gar nichts heißen, das ist nur eine kleine Verzeichnung in der äußeren Komposition, der mit ein paar energischen Strichen abgeholfen werden kann'¹⁷.

E come se fosse fuggito « per sempre, o almeno per un tempo assai lungo, da ciò che si usa chiamare civiltà europea »¹⁸, Simon mostra nel suo desiderio di non interiorizzare il tempo la volontà di svalutare la storia, la proiezione di sé nel futuro.

'Ich will keine Zukunft, ich will eine Gegenwart haben. Das erscheint mir wertvoller. Eine Zukunft hat man nur, wenn man keine Gegenwart hat, und hat man eine Gegenwart, so vergißt man, an eine Zukunft überhaupt nur zu denken'.

'[...] aber von der Zukunft zu reden, habe ich natürlich vergessen, von diesem kühnen Bogen über einem dunklen Gewässer, [...]. Nein, ich glaube, die Gegenwart ist die Zukunft'¹⁹.

¹⁶ R. Musil, *Tagebücher, Aphorismen und Reden*, Hamburg 1955, p. 786; trad. it. di E. De Angelis, *Diari II*, Torino 1980, p. 1566.

¹⁷ *Geschwister Tanner, GW IV*, 329; in seguito citato solo con *GW IV*.

¹⁸ R. Walser, *Jakob von Gunten*, cit., p. 166.

¹⁹ *GW IV*, 42 e 313. Queste parole ricordano la massima della jeanpauliana « idyllische Lebenskunst » espressa nel *Fixlein*: « Mache deine Gegenwart zu keinem Mittel der Zukunft. » (Jean Paul, *Werke*, hrsg. v. N. Miller, München 1970, IV, 185). Nella prosa dal titolo *Jean Paul* lo stesso Walser ci informa della sua affinità con l'autore del *Fixlein*. La tematizzazione dello *Spaziergang*, assunto da Jean Paul per la prima volta al ruolo di azione poetica in contrapposizione al

Come la vita di Simon appare allora caratterizzata dal suo rifiuto della storia, a volte confuso, a volte consapevole, ma sempre goduto e sofferto insieme, così la sua vicenda non conosce storia, non conosce né sviluppo né evoluzione.

Gli scarni avvenimenti della sua vita, chiusi come sono nella cornice dei capitoli, hanno la struttura di episodi intercambiabili²⁰, che sempre ripetono la stessa situazione. Aprirsi alla vita nel desiderio di « cogliere i lineamenti del mondo » (16), in ogni piccola esperienza, ma poi allontanarsi dal compimento, nell'oscura paura che l'affermazione di sé, « il formarsi definitivamente », segni il distacco dalla totalità dell'assoluto.

Nella figura del giovane Tanner, Walser rappresenta un'esistenza che si contrappone al mondo moderno nel terrore di lasciarsi imporre un significato alienante. Per non perdere il contatto con la pienezza della vita Simon riesce ad esperire le cose grandi e le cose insignificanti di cui essa è fatta, sempre con il gioioso stupore della prima volta. E dal suo sguardo è assente sia la distruttiva abitudine di chi vive inserito nel suo mondo che la falsa ingenuità di tanti *Einzelgänger* e *Daseinspilger* della letteratura del tempo. È difficile a prima vista cogliere questa problematica opposizione alla società moderna. In primo luogo essa è rappresentata nella contraddittoria figura di un giovane, apparentemente 'senza qualità', strano e moderno viandante nel suo vagabondare nel mondo d'oggi

mondo borghese, come pure la tendenza ad una prosa dove riflessione, fantasia, *Witz* si risolvono in sottili arabeschi e incerto rimane il confine tra pedanteria e autoironia, sono alcuni dei punti di contatto tra le opere dei due autori, che sarebbe interessante approfondire. A proposito dello *Spaziergang* in Jean Paul vedi: K. Wölfel, *Kosmopolitische Einsamkeit. Über den Spaziergang als poetische Handlung*, in « Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft », 15 (1980), pp. 28-54.

²⁰ Su richiesta dell'editore Cassirer, Walser effettivamente spostò l'ordine di qualche capitolo ed eliminò qualche episodio; vedi in appendice al romanzo la nota del curatore J. Greven, che riporta anche le varianti del testo, *GW IV*, 331 e sgg.

tra luoghi di lavoro e intatti paesaggi²¹. Egli per di più fa di tutto « per dare una falsa immagine di sé »: se a lui infatti conviene la definizione di *Tagedieb*, prototipo romantico di una sottile ed ironica alternativa, a prima vista può riuscire più facile ridurlo al cliché banalizzante di fannullone²².

Inoltre la critica non appare mai con i toni della polemica, ma piuttosto si mimetizza nella sottile distruzione della logica del mondo esercitata da quell'entusiasmo che tale logica ignora. Walser stesso ha vissuto questa vita di « sanfter Rebell »²³, Simon non è che uno dei tanti personaggi autobiografici delle mille e mille pagine sparse della sua opera, « ein mannigfaltig zerschnittenes oder zertrenntes Ichbuch »²⁴, che egli ha scritto ininterrottamente per tutta la vita.

Nella sua disorientante incongruità con il nostro mondo la vicenda di Simon — come la vita di Walser — si rivela inquietante e, forse talvolta, sottilmente irritante. Simon infatti, « si era troppo allontanato dal binario

²¹ Come nota C. Magris, è il viandante che distrugge i valori che riguardano 'il senso dell'io', esperienza cardinale della società borghese, dando origine alla problematica consapevolezza dei limiti dell'individuo nel mondo moderno. (Vedi la prefazione a H. Hesse, *Romanzi*, Milano 1977). Non è un caso che siano tipiche di quegli anni, definizioni che rivelano questa situazione nella brevità di una formula. Si pensi oltre a *Der Mann ohne Eigenschaften*, al « Genie ohne Fähigkeiten », come P. Altenberg descriveva se stesso o a Kraus, il condiscipolo di Jakob von Gunten, che Walser chiama *ein Nichts*, ma che poi proprio nella consapevolezza della sua nullità è « ein echtes Gott-Werk », « ein festes, gutes Ganzes ».

²² La figura di Simon è stata ovviamente paragonata al *Taugenichts* di Eichendorff, da cui però si differenzia per il tono lievemente parodistico del fannullone romantico. A definire Simon ci sembra si presti il termine *Tagedieb*, « jemand der dem lieben Gott die Tage stiehlt » (J. u. W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1935, XI, I, 1), Simon però ruba il giorno al tempo, per conservarlo fuori dal tempo.

²³ E. Eichhorn, *Ein nicht nur sanfter Rebell*, in « Merkur » 3, 32 (März 1978), pp. 267-278.

²⁴ *Eine Art Erzählung*, GW XII, 323.

delle aspirazioni universalmente valide e prescritte » (68), o, come Musil dice di Ulrich, egli era nato « con una vocazione per cui al giorno d'oggi non vi era una meta »²⁵.

Lontani, anzi divergenti per ambiente, cultura, posizione sociale Simon e Ulrich si trovano per certi versi apparentati da una comune connotazione negativa: un'« inerzia, [un] indifferente scivolare sulle cose senza afferrarle, [una] passività », un « labile e fluido rapporto con uomini e cose, con i loro miti [...] attivistici [...] »²⁶.

Ma se il disagio di fronte alla società moderna e l'esigenza di sottrarsi è comune a tante figure della letteratura di quegli anni, peculiare di Simon e di Ulrich è il tenersi lontano dal mondo in una dimensione di attesa, che determina un problematico slittare del senso della realtà nel senso della possibilità.

Ulrich, partecipe della cultura filosofica e logico-matematica del suo tempo, per metterlo in discussione si serve degli stessi strumenti che esso gli offriva, pur cambiandoli di segno nel deformarli con la sua ironia. In Simon 'il disagio della civiltà' si rivela tanto più radicale in quanto, non filtrato da alcun bagaglio culturale, prescinde per manifestarsi da ogni strumento logico-discorsivo.

Questo ha fatto sì che il romanzo di Walser sia stato letto come sfogo soggettivo di una personalità disadattata, che, fuggendo dalla società, si rifugia in una idilliaca contemplazione della natura.

Realtà e possibilità: polarità tra vuoto e pieno

La polarità del reale e del possibile, nel cui ambito Simon esperisce il suo rapporto con il mondo, è anche una polarità del vuoto e del pieno: il vuoto oggettivo della società, di un « lento, pigro, arido, miserevole sistema » (38), in cui è reale solo il già dato, un patri-

²⁵ R. Musil, *L'uomo senza qualità*, Vol. I, tr. it. Anita Rho, Torino 1957, p. 67.

²⁶ F. Masini, *op. cit.*, pp. 189 e 190.

monio di false certezze e, al polo opposto, la pienezza individuale, capace di risolvere il mondo in possibilità e di rientrare attraverso questa dimensione in contatto con la totalità della vita. La polarità di questi due momenti, del pieno e del vuoto, non caratterizza soltanto il suo rapporto con il mondo, ma — come abbiamo accennato — è la stessa figura di Simon che oscilla tra questi due momenti. La sua essenza contraddittoria è rappresentata da Walser con un continuo alternarsi di connotazioni positive e negative. Queste, più che fondersi in un'immagine unica, anche se ambivalente, si giustappongono l'una all'altra, ciascuna vera e falsa insieme. Esse non conoscono un momento unificante, espresse come sono in strutture linguistiche ad una direzione, monologhi, lettere senza risposta, dialoghi apparenti.

Nell'inesauribile desiderio di applicare le sue energie, Simon non sa trovare nessun compito che possa appagare il suo bisogno di attività, ma striscia soltanto « negli angoli e nelle fessure della vita » (15).

La sua « so ganz unmenschliche, unbeirrbar Oberflächlichkeit » si scopre — parafrasando Benjamin²⁷ — come perfetta compenetrazione di qualità e di assenza di qualità. Infatti, le sue « ottime qualità » lo circondano « solo in superficie, allettanti e fluttuanti come in un gioco » (62) e si manifestano solo quando non sono rivolte ad uno scopo preciso; in una parola, Simon non è schiavo di esse²⁸.

'Soll ich meine Kräfte, meine Lust, tätig zu sein, meine Freude an mir selber, und das Talent, daß ich das so glänzend imstande bin, [...] wegwerfen?'

'Ich habe keine Zeit, bei einem und demselben Beruf zu verbleiben [...], und es fiel mir niemals ein, wie so viele andere auf einer Berufsart ausruhen zu wollen wie auf einem Sprungfederbett'²⁹.

²⁷ W. Benjamin, *Robert Walser in W. B., Über Literatur*, Frankfurt 1975, pp. 62-65; Tr. it. in *Avanguardia e rivoluzione*, Torino 1975, pp. 89-92.

²⁸ Walser definisce gli uomini « trauriger Eigenschaften bange Sklaven » (*Naturstudie*, GW III, 196).

²⁹ GW IV, 15 e 17.

Così, licenziandosi, proclama Simon, in tono solenne e sicuro di sé al libraio esterrefatto; ma a queste parole dette come in una febbre di entusiasmo e di autoconsapevolezza corrispondono quelle della sorella Hedwig:

'Du hast nicht das mindeste Talent, Andenken zu hinterlassen. Du hinterlässest auch gar nichts. Ich wüßte nicht, was du hinterlassen könntest; denn du besitzt ja gar nichts'³⁰.

Eppure questo non lasciarsi indietro niente è una qualità, un'affascinante peculiarità, in cui per negazione è inglobato anche il momento positivo, come un solco lasciato dal vento nel bosco, che subito lo cancella, ma ne serba il ricordo nel profumo che il vento ha portato con sé.

'Ihr Benehmen hat etwas Fesselndes [...]. Ein Fragen und ein Verwundern geht von Ihnen aus [...]. Sie müssen etwas Tiefes an sich haben, und das scheint niemand zu bemerken, weil Sie sich keinerlei Mühe geben, es hervortreten und leuchten zu lassen'³¹.

Così dice a Simon la direttrice di un locale di cura, dopo averlo appena visto, seduto tra tanti; e Klara, la donna innamorata di suo fratello Kaspar:

'Man kann dich nicht beschreiben. [...] Und doch, wie vertrauensvoll wirft man sich dir entgegen. [...] Ich verstehe, daß man dich nicht versteht. Du verstehst alles'³².

Il vuoto, la mancanza di un carattere, sono infatti la necessaria, felice premessa per perdersi in qualcosa di migliore, in un movimento che non si ferma mai.

Ich denke, daß nur der Arme fähig sei, vom engen Selbst gering-schätzig wegzugehen, um sich an etwas Besseres zu verlieren [...], an das schwingende Allgemeine, an das nie erlöschende Gemeinsame³³.

³⁰ GW IV, 178.

³¹ GW IV, 313, 316 e sg.

³² GW IV, 56.

³³ *Freundschaftsbrief*, GW IX, 92.

'[...] ein Fehler, ein Verlust macht die Dinge noch schöner. [...] diese Lücke, selbst dieser Fehler werden meinem Leben noch innigere Empfindungen aufdrücken [...]: etwas Befreiendes, Erleichterndes liegt darin ³⁴'.

La figura di Simon in questi suoi aspetti di positività negativa rispecchia la peculiarità dell'esistenza di Walser, la sua continua ricerca di vivere la complementarità dell'esperienza, accettando, anzi cercando la solitudine, il tenersi in disparte, « um so wieder frische Lust zu gewinnen, und neue Sehnsucht zu empfinden, offen zu sein und harmlos unter die Menschen zu treten » ³⁵.

In qualche modo per Simon e per il suo autore l'imporsi ed accettare con gioia « una specie di alta scuola » di solitudine e di privazione, rappresentano un modo di mantenere comunque, anche in maniera contraria alla norma sociale, un contatto con gli altri, senza lasciarsi assimilare dal meccanismo della società che cancella ogni rapporto ³⁶. Rendendo superflua, *unzeitgemäß*, ogni azione non finalizzata, il meccanismo sociale, nel suo funzionamento apparentemente senza attriti, crea il vuoto e l'isolamento.

« Un vuoto senza fine », « eine grenzenlose Leere » domina il mondo del lavoro, che mentre in questo romanzo è descritto con toni critici, ma ancora realistici (vedi il lungo monologo di Simon sull'istituto di credito in cui lavora), in una prosa più tarda comparirà, in un misterioso sogno, come un fantomatico kafkiano istituto, dove vegetano gli impiegati, irrigiditi dalla durezza e dalla indifferenza ³⁷.

³⁴ GW IV, 176.

³⁵ Oskar, GW II, 163.

³⁶ Al bisogno di mantenere un rapporto con il mondo senza essere schiavo delle sue leggi, Walser risponde con la 'folle' idea di servire, la *Dieneridee*, di cui parleremo più avanti.

³⁷ Traum, GW II, 105 e sgg.

Il realizzarsi della possibilità: ripetizione, attesa, negazione di sé.

Ripetizione

Se esaminiamo da vicino la struttura del romanzo, vediamo che essa è fondata sulla ripetizione ³⁸. Per tutto il libro si ripete lo svolgimento tipico dell'azione contenuto nelle pagine iniziali: la vita nelle sue varie manifestazioni appare a Simon affascinante, piena di mistero e di interesse e poi, improvvisamente e senza ragione, egli si allontana da persone e cose quando il lavoro potrebbe schiudere ad una carriera ed un legame condizionare l'esistenza ³⁹. Con una « strategia di elusione » ⁴⁰, egli si sottrae ad ogni appagamento per mantenere vivo il desiderio di esso.

L'episodio che apre il romanzo, il breve rapporto di lavoro con il libraio, ci presenta infatti, raccontato per *tranches* frammentarie, senza la necessaria sequenza dell'accadere, proprio questo caratteristico sfuggire alla meta prefissa, che determina la necessità della ripetizione. Simon ottiene il posto di commesso che tanto appassionatamente aveva chiesto e dopo otto giorni, in cui — come viene detto incidentalmente — « aveva lavorato con tanta serietà », si licenzia.

Le parole di congedo dal libraio esprimono non tanto rammarico per l'occasione perduta quanto apertura verso una nuova esperienza, certezza di trascendere la negatività del momento. L'esperimento non poteva che fallire, troppo grande era la pretesa di assoluto, troppo scarso il valore di un raggiungimento immediato. Nel desiderio di una meta impossibile nella società di oggi, un lavoro che

³⁸ Per un'analisi molto approfondita delle strutture del romanzo e di tutta l'opera di Walser vedi: D. Rodewald, *Robert Walsers Prosa. Versuch einer Strukturanalyse*, Bad Homburg 1970.

³⁹ In un solo caso si parla di un legame definitivo, quando Simon racconta alla piccola Rosa il suo sogno di sposare una ragazza semplice; ma è solo un sogno: « [ich träume] mit dem Verlangen [...], ein besserer Mensch zu werden, als ich jetzt bin ». GW IV, 126.

⁴⁰ E. Krumm, *Il ritorno del flaneur*, Torino 1983, p. 31.

richieda l'impiego di tutte le energie e che possa « vivificare lo spirito di un giovane » (38)⁴¹, è già contenuta la necessità di differire all'infinito l'appagamento del desiderio in una esperienza futura⁴². E questa sarà uguale alla precedente, ma al contempo apparirà sempre nuova nelle sue intatte possibilità. La 'storia' del romanzo procede così seguendo queste 'intermittenze del desiderio', desiderio che si rinnova e si placa in un continuo *Schwebezustand*: esperienze di lavoro si alternano a lunghi periodi di ozio, si annodano e si disfano fortuiti rapporti personali, compaiono improvvisamente figure — chè di personaggi non si può parlare — per perdersi poi senza che si sviluppi un'azione.

La ripetizione, principio strutturale stilistico del romanzo e di tutta l'opera di Walser, rispecchia quindi il modo peculiare in cui il protagonista si pone rispetto al mondo esterno. La negazione del carattere storico e definitivo della vita porta Simon, nell'evitare la meta, nello slittare del desiderio, ad inserirsi in un movimento circolare di eterna ripetitività. Questa ripetizione non è però la legge a cui è condannato l'uomo moderno, *die schlechte Unendlichkeit*, il sempre uguale del lavoro, del falso feticcio del nuovo, essa è piuttosto negazione della necessità, è 'reversibilità'. La ripetizione è qui nel segno di un nuovo inizio, promette felicità. Infatti, come dice Benjamin: « Die ewige Wiederkunft ist ein Versuch, die beiden antinomischen Prinzipien des Glücks mit einander zu verbinden: nämlich das der Ewigkeit und das des: noch einmal. — Die Idee der ewigen Wiederkunft zaubert aus der Misere der Zeit die spekulative Idee (oder die Phantasmagorie) des Glücks hervor »⁴³.

⁴¹ Con le parole di Musil si potrebbe dire: un lavoro dove non « l'istinto di attività entra in attività, [ma] l'uomo ». R.M., *USQ*, III, Torino 1962, p. 535.

⁴² Per un'interpretazione freudiana di Walser e dei suoi romanzi vedi H. Hiebel, *Robert Walsers 'Jakob von Gunten'*. *Die Zerstörung der Signifikanz im modernen Roman*, in *Über Robert Walser*, II, cit. p. 308-345, come pure il già citato E. Krumm, *Il ritorno del flaneur*.

⁴³ W. Benjamin, *Zentralpark*, GS Bd. I, 2 Frankfurt a. M. 1980, pp. 682 e sg., tr. it. in W.B., *Angelus Novus*, Torino 1962, p. 136.

E Walser così scriveva nel 1907 a Christian Morgenstern: « Es ist ja so verzehrend schön, immer von neuem anlaufen zu müssen, so recht von Innen nach Außen und umgekehrt, zu müssen, daß es einem zerspalten möchte »⁴⁴.

La contraddizione di una vita che nega la vita si risolve nel costante reinventare la possibilità: la ripetizione annulla in qualche modo il valore degli avvenimenti passati e riportando colui che la vive ad uno stato nascente, aurorale rappresenta la possibilità di una continua rigenerazione.

Simon, l'amante della natura, l'instancabile *Wanderer* tra le ricorrenti meraviglie del paesaggio, scopre e gode nell'esperienza del mondo naturale la confortante sicurezza di poter sempre ricominciare daccapo, la beatificante ripetizione, quale era quella che le società arcaiche vivevano nella credenza dell'eterno ritorno.

Questa sicurezza rappresenta per il *Taugenichts*, per colui che non sa trovare un punto fermo in nessuna esperienza, un momento di appagamento e di autosufficienza, la certezza comunque di seguire una via, anche se questa ritorna sempre su se stessa. D'altra parte però, questa sortita dal progredire inesorabile del tempo è operazione rischiosa nel mondo moderno: per l'uomo di oggi l'attimo dell'appagamento nella lirica, solitaria contemplazione del mondo naturale segna un distacco, felice ma pericoloso, da tutto ciò che lo circonda. Walser lascia comunque che il suo giovane eroe entri nella mitica dimensione della cancellazione del tempo; così, proprio partendo dalla sua condizione di vacanza dalla vita, egli potrà intraprendere il tentativo di riscattare la 'possibilità' dalla soggezione al reale.

Questo tentativo però, giacché puramente individuale e condotto in contrasto con la società del suo tempo, non può riuscire che solo a tratti al mite ribelle amante della natura; egli, inoltre, è ben lontano dal volere interpretare consapevolmente questa sua inattuale ricerca di assoluto. Per Simon, che nella sua « sete metafisica dell'ontico »

⁴⁴ R. Walser, *Briefe*, Frankfurt a. M. 1979, p. 49.

(Eliade), non trova alcuna certezza, il senso del reale, vorremmo dire la salvezza dall'insensata irreversibilità della realtà, sta solo nella provvisorietà. Essa nel suo ripetersi schiude paradossalmente l'accesso ad un mondo più ampio, al vasto mondo della possibilità: « Die Möglichkeit ist eine weite Welt », dice Walser⁴⁵.

A spiegarci questo senso nuovo, moderno del mitico ritorno come sempre nuova possibilità ci soccorre l'autore dell'*Uomo senza qualità*. Se con Musil definiamo il senso della possibilità « come la capacità di pensare tutto quello che potrebbe ugualmente essere, e di non dare maggiore importanza a quello che è, che a quello che non è »⁴⁶, anche Simon ci appare ricco di questa forza ambigua e dilazionante. Egli non dà più importanza alla reale negatività del momento, che alla possibilità che si schiude dietro questa esperienza. Per questa « attitudine creativa » (Musil), Simon vede « sempre il nuovo nel vecchio » (213), e riesce a sopportare grazie ad essa ogni fallimento, ogni negativa valutazione di chi vive solo nella realtà, ai cui occhi egli apparirà come uno che andrà a finir male, un uomo perduto.

'Ist es so fürchterlich seltsam, wenn ein Mann in meinem Alter verschiedenen Berufsarten nachgeht, wenn er den Versuch macht, sich den verschiedenartigsten Menschen nützlich zu erweisen. Ich finde das hübsch an mir, weil ich dabei etwas tue, was einen gewissen Mut erfordert. Mein Stolz wird in keiner Weise verletzt dadurch [...]'⁴⁷.

Se i « possibilisti vivono in una tessitura più sottile, una tessitura di fumo, immaginazioni, fantasticherie e congiuntivi »⁴⁸, anche per Simon il senso della vita nasce da un fitto, ma fluido intrecciarsi di ciò che è e di ciò che non è, che porta a negare la necessità del successo e del possesso per affermare il valore di una continua possibilità

⁴⁵ *Aschenbrödel*, GW VII, 89.

⁴⁶ R. Musil, *USQ*, I, cit., p. 17.

⁴⁷ *GW IV*, 17.

⁴⁸ R. Musil, *USQ*, I, cit., p. 17. Sulla funzione del congiuntivo in Musil vedi A. Schöne, *Der Gebrauch des Konjunktivs bei Musil*, in « *Euphorion* », 55 (1961), pp. 196-220.

il cui senso è di rimanere inespressa, inverificata e inverificabile.

'Ich muß mir ein Leben suchen, ein neues, und wenn das ganze Leben auch nur in einem einzigen Suchen nach Leben bestehen sollte'⁴⁹.

In « questa eccezionale indifferenza per la vita abboccante all'esca »⁵⁰, Simon conserva la libertà di aspettare il possibile, la libertà tutta intera.

'Ich bin nicht gern [...] der Besitzer von etwas Halbem, lieber will ich zu den ganz Besitzlosen gehören, dann gehört mir meine Seele wenigstens noch an.'

'Es lohnt sich um der Freiheit willen arm zu bleiben. [...] Ich werde rasend, wenn man mir mit dem Wort und mit der Zumutung kommt, die in dem Wort 'Lebensstellung' liegt. Ich will Mensch bleiben. Mit einem Wort: ich liebe das Gefährliche, das Abgründige, Schwappende und das Nicht-Kontrollierbare!'⁵¹

Che cosa è dunque questa appassionata dichiarazione — pur così diversa nella sua immediatezza dal tono ironico delle parole di Musil, ma così affine nella sostanza — se non una professione di fede nella possibilità: abissale, pericolosa e non più controllabile essenza dell'uomo ormai lontano da ogni certezza?

Attesa

Se il senso del reale è slittato nel senso della possibilità, che « perviene molto più lentamente alla meta »⁵², la volontà di essere e di rimanere uomo si esplica solo nell'attesa. Verso la fine del romanzo Simon si presenta alla direttrice di un locale di cura con queste parole:

⁴⁹ *GW IV*, 168.

⁵⁰ R. Musil, *USQ*, cit., p. 18.

⁵¹ *GW IV*, 15 e 254 e sg.

⁵² R. Musil, *USQ*, cit., p. 18.

'Sie erblickten nichts an mir, das auf eine bestimmte Wahl im Leben hindeutete. Ich stehe noch immer vor der Türe des Lebens, klopfe und klopfe, allerdings mit wenig Ungestüm, und horche nur gespannt, ob jemand komme [...]. Ich bin nichts als ein Horchender und Wartender, als solcher aber allerdings vollendet, denn ich habe es gelernt, zu träumen während ich warte.'⁵³

Proprio il sognare dà all'attesa la misura della sua perfezione, rende cioè l'attesa assoluta, sciolta dall'oggetto dell'attendere, essa diventa « perfetta attualità » (Cacciari). Sognare mentre si attende significa prescindere da quello che verrà, e non già immaginare il futuro ed orientarvi. È una parentesi, una cesura nella quale colui che sogna si rende autonomo dal mondo intorno: « [...] wir andere [träumen] nur, wenn wir uns recht elend vorkommen, aber froh sind, es einstellen zu können »⁵⁴.

Il sogno non rappresenta quindi il momento utopico nella vita di Simon, come al contrario è stato da più parti affermato⁵⁵. Non c'è posto per l'utopia in una visione della vita che trova il suo riferimento solo nel presente, nell'attimo eternamente ripetuto. Simon non guarda al futuro come al tempo che realizzerà i suoi desideri, né la passata fanciullezza ha per lui il carattere di una favoleggiata età felice.

'[...] jetzt will ich nicht mehr an das Frühere denken, auch nicht mehr sprechen davon. Es ist etwas Wunderbares, der frühen Jugend entronnen zu sein; denn sie ist nicht das gar nur Schöne, Liebliche und Leichte, sondern oft schwerer und gedankvoller als manches alten Mannes Leben.'⁵⁶

Relativizzare la realtà lasciando sempre spazio all'ipotesi, è sì una critica al mondo oggettivo, essa non sbocca però in nessuna utopia, giacché questa significa voler fissare una sola possibilità, stringere il tempo nella morsa di un

⁵³ GW IV, 327.

⁵⁴ GW IV, 130.

⁵⁵ Vedi p.e. D. Grenz, *Die Romane Robert Walsers*, München 1974, p. 59 e sgg.

⁵⁶ GW IV, 326.

solo momento. Inoltre l'utopia è comunque legata all'azione, e pertanto non può che magnificare l'attività. In Simon l'avversione al lavoro come rendimento, il rifiuto di ogni cosa definita per sempre lo portano ad escludere ogni progettazione utopica.

Per lui possono valere le parole di Cioran: « nella sua inerzia soprannaturale », « l'eletto che rifiuta di darsi da fare o di eccellere in un campo qualsiasi, [...] conserva il ricordo di una felicità immemorabile », fuori dal tempo⁵⁷. Questa felicità che non coincide con nessun tempo può essere vissuta solo fuori da esso, nell'attesa, nel sogno. Il sogno di Simon e di tante altre figure di Walser è dunque, non già immagine di un futuro desiderato, ma metafisica nostalgia. La nostalgia per l'assoluto diventa greve e dolorosa se segna l'incapacità di sentirsi legati al mondo, di condividere le sue mete, di instaurare una connessione tra volontà e azione:

'Träumen ist wie Abendsonne, süß und rot, aber schwer und weh.'⁵⁸

Negazione di sé

In un mondo dove « non è richiesto nulla di ciò che potrebbe distinguere un vero uomo » (38), in un « lento, pigro, arido, miserevole sistema », la possibilità si manifesta non solo, come abbiamo visto, nella ripetizione e nella attesa, ma anche nella negazione, nella cancellazione di sé.

'Ich lege keinen Wert auf mein Leben, nur Wert auf anderer ihr Leben, und trotzdem liebe ich das Leben, aber ich liebe es deshalb, weil ich hoffe, daß es mir Gelegenheit verschafft, es anständigerweise wegzuerwerfen.'

⁵⁷ E. Cioran, *Utopia e storia*, Milano 1982, p. 112. Molto significative per la figura di Walser sono le parole di Cioran, che Mächler sceglie come motto alla sua biografia: « Allein und ohne Überzeugungen zwischen den Wahrheiten einhergehen, ist nicht Sache eines Menschen, nicht einmal eines Heiligen, zuweilen jedoch Sache eines Dichters ».

⁵⁸ *Knaben*, GW VII, 39.

'Was nützt es mir, böse zu sein, daß die Liebe nun da ist und nicht mir gilt? [...] Beinahe bin ich sogar froh, daß sie nicht mich will, sondern einen andern [...]'⁵⁹.

Nel dono di sé che egli fa a Klara, Simon vuole perdere la sua identità come oggetto d'amore, per conservare solo la possibilità di essere lui stesso il soggetto dell'amore, rivendicando a sé la libertà di donarsi, di essere colui che fa i doni e non li riceve.

'[...] so schenke ich dir mich, weil ich kein besseres Geschenk weiß. [...] Dieses Geschenk, das ich dir mache, ist ein bewegliches und ewiges; denn der Mensch, auch der simpelste, ist ewig [...]. Ich möchte nicht, daß du mich liebtest. [...] Den darf man nicht lieben, der lieben will [...]. Ich liebe Gesichter, die sich von mir ab, einem andern Gegenstand zuwenden'⁶⁰.

Nella *Selbstlosigkeit* di Simon non c'è, però, né una rinuncia alla vita né una rinuncia alla propria essenza, la *Selbstlosigkeit* è solo una modalità del possibile, nella quale si articola una vita tesa verso l'assoluto. L'essenza individuale sperimenta una difficile e contraddittoria affermazione di sé, posta al di là della vita concreta; è, ancora una volta, la problematica separazione tra 'essere e tempo', l'annullarsi della vita soggettiva in una istanza più alta che trascende la limitante antitesi affermazione-negazione. Nelle folli dichiarazioni di Simon che vanno al di là della comune logica dell'amore — egli stesso dice di non essere « capace di alcun giudizio, tutt'al più di una preghiera » (74) — c'è infatti una critica radicale della società borghese, che intende l'amore solo come possesso, come limitazione.

La negazione di sé, come possibile via ad una vita più vera, si esprime anche nel desiderio di « essere utilizzato ». L'idea del servire, la *Dieneridee*, che percorre tutta l'opera e la vita di Walser⁶¹, in tanto è una scelta di libertà in quanto

⁵⁹ GW IV, 83 e 82.

⁶⁰ GW IV, 83 e 84.

⁶¹ Oltre ad esercitare tutta la vita i mestieri più diversi e umili, Walser fu per alcuni mesi cameriere in un castello dell'Alta Slesia.

rappresenta lo spostamento dalla necessità di scegliere cosa fare, alla libertà del come farlo, il radicale spostamento dal *Was* al *Wie*.

'Ich biete einem jeden mein Wissen, meine Kraft, meine Gedanken, meine Leistungen und meine Liebe an, wenn er einen Gebrauch davon machen kann. Streckt er den Finger aus und winkt mir, [...] springe [ich] [...] wie der Wind pfeift [...]. Die ganze Welt saust mit, das ganze Leben!'⁶²

Mentre l'esistenza dell'uomo moderno viene privata del suo sostrato ontologico, di un *Was*, essa soggiace sempre più alla necessità di un significato che copra il suo vuoto. Fuggire dal significato, ormai falso, rifugiandosi in un'esistenza formale quale quella del cameriere o del soldato (figura che sempre ritorna nei discorsi di Simon come estrema alternativa), dove il 'come' contiene ed assorbe il 'cosa' rappresenta, da una parte la denuncia indiretta di questo stato di cose, dall'altro l'unico modo di rientrare in una realtà assoluta. L'esercizio formale, che si esplica attraverso la ripetizione di atti sempre uguali, libera dall'angoscia di una scelta comunque impossibile e falsa e, conferendo un valore rituale all'esistenza, la salva dal suo carattere insignificante e la richiama ad un senso sconosciuto.

'[Er hat sich] entschlossen [...], sich ganz in den Strudel der Welt zu werfen, [...] und ist Kellner geworden. Welch ein Absturz, und zugleich: welch ein bewundernswerter Aufschwung!'⁶³

Con queste enigmatiche parole Simon racconta alla signora presso cui presta servizio l'esperienza a Parigi del fratello pittore (quale del resto non risulta dalle altre parti del romanzo). Esse confermano il valore che per Walser si cela nella abiezione e negazione di sé; valore che, significativamente, venne colto da un lettore a lui per tanti versi

⁶² GW IV, 328.

⁶³ GW IV, 210.

così affine: quel Kafka, che tanto ammirava le sue prime prove⁶⁴.

Da quella che la società definirebbe « eine sehr schlechte Karriere » si schiude un nuovo senso della vita, un effetto di luce, una « Lichtwirkung ». Così, a proposito di Walser e del suo romanzo *Geschwister Tanner*, Kafka scrive in una lettera al direttore Eisner nella forma per lui tipica della metafora⁶⁵: è la prospettiva dal basso o dai margini, propria di chi manca la meta o perde il passo con il proprio tempo, a permettere una visione complessiva, « ein Gesamtblick » di tutto lo spettacolo della vita. Il cavallo che corre nell'ippodromo — continua Kafka — coglie, nel suo sguardo teso all'ostacolo, tutto ciò che lo circonda, l'essenza stessa della gara come un'unità, ma se rifiuta l'ostacolo e disarciona il suo cavaliere, allora la prospettiva si allarga, si scopre l'infinita varietà del momento presente, l'unità delle tribune e del pubblico rivela vuoti, fratture, movimento e « ein Regen flüchtiger Relationen » inonda il cavaliere, « [der] auf dem Grase lieg[t] wie ein Wurm ».

Questa prospettiva dal basso, nella quale « con sbalorditiva determinazione l'insignificante occupa il suo posto nel mondo »⁶⁶, e « tante piccole cose indicibili si infilano di soppiatto » (171), ampliando paradossalmente lo sguardo, cambia di segno alla negatività del momento:

'[Das Leben] läßt mich alles lieben, was es nur an Erscheinungen mir zuwirft'⁶⁷.

Per colui che ha perso il passo con il mondo (« die Zeiten setzen mich ganz beiseite [...] und scheinen mich

⁶⁴ Vedi K. Pestalozzi, *Nachprüfung einer Vorliebe. Kafkas Beziehung zum Werk Robert Walsers*, in *Über Robert Walser*, II, cit., pp. 94-114.

⁶⁵ F. Kafka, *Briefe 1902 bis 1924*, Frankfurt a. M. 1958, pp. 75-76.

⁶⁶ R. Musil *Die Geschichten von Robert Walser*, in « Die Neue Rundschau », 1914, Bd. 2, p. 167; ora anche in *Über Robert Walser*, I, cit., pp. 89-91.

⁶⁷ *GW IV*, 82.

entbehren zu können »⁶⁸), il tempo si sospende e la vita si rivela ricca di tutte le evenienze.

Il tempo

Eccoci così giunti alla 'realtà' più profonda del romanzo. Tutti i motivi di cui si intesse la sua sottile materia, il rapporto tra io e mondo, il bisogno di assoluto, il senso di vuoto, di chiusura e il suo contrario, l'aprirsi alla possibilità, confluiscono infatti nel tema del tempo come in una oscillante e sfuggente unità figurativa.

Nell'assenza di fatti e di eventi, nell'abbandonarsi di Simon alla lirica contemplazione della natura, il tempo appare a volte quasi unico protagonista di una vicenda non raccontata, di un divenire involontario, naturale; altre volte sembra scomparire in una sospensione della temporalità e traluce segreto, celato nelle evanescenti scansioni della vicenda del giovane Tanner.

Il tempo, che in questa sua trama sottile e piena di lacune costituisce la materia segreta del romanzo, non è quindi il tempo degli eventi, il tempo storico, che anzi abbiamo visto essere questa la dimensione dalla quale Simon si sottrae.

Della vicenda non si dice in quali anni si svolga o quale lasso di tempo essa abbracci; con lo svuotamento della necessità e consequenzialità degli avvenimenti il comune asse temporale è assolutamente fuori discussione. A segnare il volgere degli anni sono solo i cicli della natura, il trascorrere delle stagioni: « Es war inzwischen Herbst geworden ». « Es wurde Winter ». « Einige Wochen waren verflossen, es fing an, wieder Frühling zu werden ». « Das Wetter wurde nun immer wärmer ».

Esempi del genere si potrebbero facilmente moltiplicare: molti capitoli e moltissimi periodi cominciano infatti con queste indicazioni del tempo segnato dalla natura, che danno alla scrittura un andamento disteso, arioso.

⁶⁸ La frase è tratta da una variante espunta da Walser stesso dal testo definitivo. Vedi: *Fragmente zum Roman 'Geschwister Tanner'* in app. a *GW IV*, 355.

Anche se scandiscono il fluire delle stagioni e delle ore, esse rappresentano nella vicenda narrata e nella scrittura stessa una pausa, giacché in esse l'immagine dell'inevitabile trascorrere espressa dal verbo si unisce ad immagini di quiete e sazietà della natura:

Das Wetter wurde nun immer wärmer und die Erde üppiger, sie war mit einem dicken, blühenden Teppich von Wiesen überzogen [...].

Die Nächte wurden herrlich. Der Mond verliebte sich in das Weiß der blühenden Gebüsche und Bäume [...] ⁶⁹.

Come se ciò che il tempo porta con sé fosse sempre atteso, desiderato, le ore, che pur trascorrono veloci, concedono una trepida, vibrante serenità:

[...] die Tage kamen so still und ehe man es denken konnte, war der Abend schon wieder da, dem eine innige Nacht folgte, ein wahrer Schlaf von einer Nacht, den der Tag leise wieder aufweckte, sorgsam und zärtlich. ⁷⁰

Il tema del tempo è legato a quella vasta presenza della natura, che rappresenta una costante in tutta l'opera di Walser. Nei *Geschwister Tanner* essa non solo fa da scenario alla vicenda e si contrappone, come libertà e sospensione dei contrasti, al mondo del lavoro e della società moderna ⁷¹, ma, come abbiamo accennato, appare in una puntuale e precisa relazione analogica con il tempo; ad essa bisogna rifarsi, per individuare quei nodi figurativi in cui si condensa l'immagine di questa peculiare temporalità.

[Die Natur] ist groß und bewegt sich auf unberechenbare Art; darum darfst du bei ihr nicht jeden Moment im klaren sein wollen, was ja auch nichts als eine Ängstlichkeit ist, die der Überzivilisation anhaftet.

⁶⁹ GW IV, 156 e 159.

⁷⁰ GW IV, 136.

⁷¹ E. Bernardi (*Robert Walser, 'L'assistente'*, in *Il romanzo tedesco del Novecento*, a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris, Torino 1973, pp. 37-47) mette in rilievo che nella natura i contrasti appaiono solo sospesi, ma non risolti.

Nun, [...] geh' dorthin, wo Tag für Tag eine Gelassenheit und ein besseres Verständnis dich umsäuselt. [...] Weit entfernt liegt sie nicht, und doch weit genug, daß du sie suchen mußt. Das Nächste liegt ebenso weit wie das Fernste. [...] Bei ihr wirst du kaum je wieder zerstückelt sein, vielmehr dich ein Ganzes fühlen [...] ⁷².

L'esperienza che Simon fa della natura è un'esperienza intima, totalizzante, nella quale l'assunzione incondizionata della realtà che lo circonda, ne ricompone la frammentaria molteplicità (*zerstückelt, ein Ganzes*).

Il mondo che Simon, dalla marginalità della sua posizione nella società, scopriva privo di un contesto significativo — « Ich erblicke nur nicht den Zusammenhang, weil ich zu sehr den Anblick erblicke » ⁷³ — proprio perché disposto nel lineare *Nebeneinander* dello spazio e del tempo, viene allora preso nel ritmo esistenziale di un tempo cosmico. Nel suo fluire si ricompone il mobile senso delle cose che, come una costellazione, sorge e tramonta nel cielo ora luminoso ora oscuro della nostra comprensione della vita.

Nel godimento della splendida natura anche la tensione tra morte e vita, tra passato e futuro si risolve nel movimento che entrambi li abbraccia. Nella quiete notturna del bosco innevato, dove Simon scopre il cadavere del giovane poeta Sebastian, la morte « schön unter offenen Sternen », è solo un'esortazione alla vita:

Er mußte also zum zweitem Mal den Berg bei Nacht ersteigen, aber dieses Mal schauerten Leben und Tod heiß durch seinen ganzen Körper. Er hätte jubeln mögen in dieser eisigen, sterngeschmückten Nacht. Das Feuer des Lebens trug ihn vom sanften, blassen Bild des Todes stürmisch hinweg. [...] Was war denn ein Toter? Ei, eine Mahnung ans Leben. [...] Eine köstliche zurückrufende Erinnerung und zugleich ein Treiben in die ungewisse, schöne Zukunft ⁷⁴.

È quindi in primo luogo la notte, che unisce nella sua immagine l'alternarsi di veglia e sonno, a offrire questa esperienza privilegiata:

⁷² *Die Natur*, GW IX, 93 e 94.

⁷³ GW IV, 36.

⁷⁴ GW IV, 130-31.

Es gab einen herrlichen Abend nach diesem Tag. [...] oft [...] erklang aus einem größeren, langsam und feierlich dahinschwebenden, flachen Boote der warme, zur Nacht stimmende Ton einer Handharfe. Der Ton verlor sich in Schwarz und tauchte wieder tönend heraus [...]. Wie weit klang das einfache Instrument [...]! Die Nacht schien noch größer und tiefer dadurch zu werden.⁷⁵

In un testo posteriore, *Nachtstück* del 1915, è ancora più chiaro come l'esperienza mediata dalla notte si faccia processo spirituale. Come un essere vivente, la notte conduce colui che la gode in uno stato di passiva apertura, a scoprire le verità della vita: « [...] wo Nacht und Welt das Gleiche bedeuteten, wo alle Bedeutungen zu schlafen und zu träumen schienen »⁷⁶.

La quiete della natura non si contrappone più all'inquietudine dell'io, ai suoi pensieri, ma, assumendolo in sé, si fa essa stessa pensiero, e il soggetto nell'abbandonarsi ad essa la fa sua. La notte diventa la sua notte.

Er, der jetzt ging, fand Welt und Nacht göttlich schön, er vermochte an nichts zu denken, da alle Gedanken sich von ihm losgemacht hatten [...]. Gedanken kamen auf ihn zu, er wollte sie anrühren, aber da gab es nicht viel anzurühren. Das zerfiel und zerging, eh er es erhascht und gedacht hatte. Die Dunkelheit war der schöne, erhabene und große Gedanke, das tiefe himmlische Schwarz der Nacht die reizende, glückliche Idee. [...] Die Nacht schien ihm das Herz der Welt zu sein [...] voll von unweigerlich fließender und um alles, was vorhanden sei, sich schlingender Nachsicht [...]. So still, wie freudevoll war die Nacht, die der Spaziergänger [...] jetzt seine, seine Nacht nannte⁷⁷.

Dalla profondità stessa dell'*Erlebnis* nasce il pensiero, si fa tutt'uno con il flusso sotterraneo della vita in un'identità di significati⁷⁸.

⁷⁵ GW IV, 68.

⁷⁶ *Nachtstück*, GW VIII, 170. Vedi la finissima interpretazione che ne dà J. Greven in « TEXT+KRITIK » 12, 1966, pp. 5-11.

⁷⁷ *Nachtstück*, cit., 171 e sg.

⁷⁸ Questa fisica identità tra il flusso della vita e il pensiero è espressa in maniera volutamente ingenua anche nei *Fritz Kochers Aufsätze*: « Es ist als höre man das Denken leise flüstern, leise sich regen. Wie das Treiben von kleinen weißen Mäusen ist's » (GW I, 25).

L'impressione della natura, di una quiete notte estiva diventa così punto focale di un'esperienza individuale e segna, pur nell'apparente staticità dell'effondersi del sentimento, un divenire:

Das reine Sein wurde mir zu einem Glück, wofür ich weder Worte noch Gedanken fand⁷⁹.

A questa notte materna è affine l'immagine del bosco⁸⁰; anche esso offre una conciliazione degli opposti: appare saldo, ma si lascia piegare, pieno di vita e di calore (« Wie unerschütterlich ist der Wald und doch so biegsam, warm, lebendig und süß »⁸¹), unisce in sé, in una sola immagine movimento e quiete, natura e pensiero — « im Sommer ist der Wald eine einzige, schwere, übermütige Farbe. Grün ist dann alles, Grün ist dann überall [...], man sieht nur die eine große, fließende, gedankenvolle Farbe »⁸².

Nell'esperienza di questo « grande pensoso, fluente colore », così struggente che quasi minaccia la visione panica, il soggetto annullandosi nella mobile onda verde, diventa esso stesso bosco, esso stesso quel fluire, che sempre ritornando dona al presente un impossibile futuro.

[...] der Wald fließt, es ist ein grünes Davonfließen, Davonlaufen [...] Ich bin jetzt Welle, bin Fließen, bin Wald, [...] bin alles, was ich je sein und erreichen kann⁸³.

⁷⁹ *Naturstudie*, GW III, 195.

⁸⁰ Di grande significato è anche l'immagine della neve come metafora della purezza e della rigenerazione e l'immagine del sonno, che nella sua dialettica con la veglia costituisce una chiave interpretativa di gran parte dell'opera di Walser. « Ich kann versichern, daß das Licht schläfrig macht, das starke, hohe, große Schwarz weckt auf. Licht glitzert so. Undurchdringliches Dunkel wünscht man zu durchdringen. Schläfern uns die Zivilisation, die Bequemlichkeit, der Luxus ein? Ist das Naturhafte das Aufrüttelnde? » (*Nachtgedanken*, GW X, 177). Vedi a questo proposito R. Calasso, *op. cit.*

⁸¹ GW IV, 95.

⁸² *Der Wald*, GW I, 96, trad. it. in R. W., *I temi di Fritz Kocher*, Milano 1978, p. 131 e sgg.

⁸³ *Der Wald*, cit., 100.

E, alla fine, non esistono più tante cose diverse, ma tutto è una sola cosa, un fiume, un eterno eppure immoto fluire.

Muß es verschiedene Dinge geben? Warum kann denn nicht alles nur eins sein? [...] alles [ist] ein Strom [...], ein fortfließender, ewig-wiederkommender Strom. Und dann ein nie wiederkommender.⁸⁴

Nella natura tutta presa da questo eterno movimento, spazio e tempo si rivelano assieme, accordati e risolti in una sola immagine. Il « fiume che scorre via ed eternamente ritorna e poi non ritorna più » è il tempo e lo spazio di una visione cosmogonica, di una creazione perenne, che investe la natura e l'esistenza umana.

Talvolta è questa ad essere accostata alle forme del paesaggio — « ich bin jetzt Welle, Fließen, bin Wald » — o è questo che assume umane fattezze:

Das Land war ganz dick, fett, undurchsichtig und satt geworden. Es streckte sich gewissermaßen aus in seiner üppigen Satttheit. [...] Es lag wie eine verschleierte Faulenzerin da, unbeweglich und zuckend mit seinen Gliedern und duftend mit seinen Düften.

Die ganze Natur, so wie sie aussah, war eine Säumerin, ein Harren und Hangen⁸⁵.

Non solo spazio e tempo compaiono assieme saldati nel divenire della natura, ma in essa, immagine archetipica di una temporalità circolare, sono magicamente compresenti, le due radici del tempo, moto e immobilità.

Die Flüsse und die Wolken gehen, aber das ist ein anderes, tieferes Davongehen, das kommt nie mehr wieder. Es ist auch kein Gehen sondern nur ein fliegendes und fließendes Ruhen.⁸⁶

Die Zeit, das gibt mir immer zu denken. Sie vergeht schnell, doch in all der Schnelligkeit scheint sie sich plötzlich zu krümmen,

⁸⁴ *Der Wald*, cit., 105.

⁸⁵ *GW IV*, 156 e sgg.

⁸⁶ *GW IV*, 253. Walser risolve le immagini contraddittorie nella figura dello ossimoro, di cui è ricca soprattutto la prosa più tarda.

scheint zu brechen, und dann ist es, als ob gar keine Zeit mehr da wäre.⁸⁷

Misterioso nel suo costante affermarsi e superarsi, nel suo andare e poi curvarsi, questo tempo naturale è un tempo felice, promette rigenerazione: traendoci dal bagno purificatore della notte, ci conduce ogni volta nel giorno sereno rinnovando il miracolo del trapassare dalla sera alla mattina e dalla mattina alla sera.

Jeder Tag ist ein Geburtstag für uns. Wie wenn man in ein Bad stiege, so steigt man aus den Schleiern der Nacht in die Wellen des blauen Tages.⁸⁸

Nell'eterna circolarità delle ore e delle stagioni si può tentare un'evasione in un'eternità metafisica, giacché il tempo che sempre ritorna e sparisce, è « un tempo che non distrugge, ma realizza soltanto »⁸⁹.

Wenn die Tage Abschied nehmen, so geben sie die wundervollen Abende dafür [...] ⁹⁰.

Altro dal tempo scandito dall'orologio, che ci condanna ad assomigliarci tutti, eppure ad essere estranei, questo tempo ci inserisce in una dimensione diversa, dove nella relati-

⁸⁷ *Helbings Geschichte*, *GW II*, 62. C'è in queste immagini del tempo un'eco delle figurazioni dell'eterno ritorno di Nietzsche, eco che si rivela non già nel tono e nel ritmo completamente diverso, ma in una analogia di scelte lessicali; cfr. p.e. le due precedenti citazioni con un passo dello *Zarathustra*: « Alles geht, alles kommt zurück; ewig rollt das Rad des Seins. [...] Alles scheidet, alles grüßt sich wieder; ewig bleibt sich treu der Ring des Seins. [...] Mitte ist überall. Krumm ist der Pfad der Ewigkeit » (F. Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, a cura di K. Schlechta, München 1954, II, p. 463). A proposito dell'eterno ritorno in Nietzsche, vedi F. Masini, *Lo scriba del caos*, Bologna 1979, pp. 177-219.

⁸⁸ *GW IV*, 96.

⁸⁹ J. Joubert, *Pensées*, II, Paris 1883, p. 162; cit. da W. Benjamin in *Über einige Motive in Baudelaire*, *GS*, I, 2, cit., p. 635; tr. it. in *Angelus Novus*, cit., p. 111.

⁹⁰ *GW IV*, 149.

vizzazione dei fatti concreti si sospende il giudizio e ci si apre a quell'unica, infinita sublime grandezza che è il tempo stesso, indifferente alla realtà, aperto solo al titubante rivelarsi della possibilità.

Es wurde Winter. Merkwürdig: die Zeit ging über alle guten Vorsätze ebenso sicher hinweg wie über die schlechten Eigenschaften, deren man nicht Herr werden konnte. Es lag etwas Schönes, Hinwegnehmendes und Verzeihendes in diesem Gehen der Zeit. [...] Sie ließ vieles als klein und unbedeutend empfinden, denn sie allein stellte das Erhabene und Große dar. Was war denn das ganze Treiben und Leben, was all das Sich-Rühren, was das Vorwärtstreben gegen die Höhe [...], der es gleichgültig war, ob man das Rechte und Gute wünschte oder nicht?⁹¹

Il fluire costante della natura e del tempo, che è pure già in sé liberazione dallo spazio e dal tempo, conosce a tratti un momento particolare, un allargarsi e distendersi: lo spazio esterno si fa centro interiore, il presente si dilata in una attesa piena di stupore, quando ogni cosa, presa come da una titubanza, sembra placarsi in una assenza di desideri, nello splendore di un sorriso.

Es lag eine Zaghftigkeit in allem [...]

Es war eine Art Nicht-mehr-weiter-Wollen, ein einzig Lächeln.⁹²

Proprio nell'esperire il trascorre del tempo salvifico della natura viene concesso questo attimo eterno, sospeso nel miracolo di un'attesa infinita⁹³.

⁹¹ GW IV, 304.

⁹² GW IV, 58 e 158.

⁹³ In questo tempo sospeso si può vedere un'affinità con « die ewige Augenblicklichkeit », 'l'eterna istantaneità' di Musil. Vedi E. De Angelis, *Attimo, costellazioni, essenze: sul concetto di tempo in Musil e Proust in « Metaphorein »*, III, 7 (lug. ott. 1979), pp. 89-98. I confronti che potrebbero essere fatti a questo proposito sono numerosi e rimandano alla matrice culturale dell'epoca; basterà accennare all'affinità tra l'immagine del mare, in cui Musil sviluppa la tipologia dell'« attimo durevole », con quelle del bosco o della notte, nelle quali Walser, come abbiamo già visto, esprime la reversibilità del tempo in una titubante attesa. Così p.e., con le

Simon, sdraiato nell'erba, contempla rapito nell'assenza-presenza del sogno, il trascalare del rosso del tramonto nel nero della notte e il magico immobile levarsi della luna, che, prima ardente e greve, poi pallida e leggera, si libra alta nel cielo, eppure vicina, così vicina da poterla toccare.

Er liebte das Übergehen des Sommerabends in die Sommernacht, dieses langsame, rötliche Sinken der Farben des Waldes in das Dunkel der gänzlichen Nacht. Er pflegte dann ohne Wort und Gedanken zu träumen, [...] sich der schönen Müdigkeit zu überlassen. Oft schien es ihm, als zische neben ihm, in den dunklen Büschen, eine feurig-rote große Kugel aus der schlafenden Erde empor, und wenn er dahin blickte, war es der Mond, der schwebend und schwer aus dem Welt-Hintergrund hervortanzte. Wie hing dann sein Auge an der bleichen, leichten Gestalt dieses schönen Gestirnes. Es war ihm so sonderbar, daß diese ferne Welt gleich hinter dem Gebüsch versteckt zu sein schien, zum Befühlen und daran Fassen nahe.⁹⁴

Il divenire del tempo si fa misteriosamente immobile, si chiude nel cerchio perfetto tracciato dal sole calante e dalla luna che sorge danzando, l'attimo si dilata nella percezione acustica e visiva del moto immobile, greve e oscillante della luna e resta fisso, come sospeso nello sguardo di colui che contemplando la scena si fa tutt'uno con essa; finché, « d'un tratto », anche lo spazio viene coinvolto in una nuova dimensione e l'infinito appare — allora — come la cosa più prossima.

Alles schien ihm nahe zu sein. Was war denn der Begriff der Ferne gegen solche Fernen und Nähen. Das Unendliche schien ihm plötzlich das Nächste.⁹⁵

parole che Musil usa per definire 'der andere Zustand', possiamo dire che l'estatico momento di sospensione del tempo che Simon esperisce, rappresenta « eine Steigerung ohne Fortschritt. Ebenso ist es ein Zustand des höchsten Glücks, führt aber nicht über ein schwaches Lächeln hinaus » (*MoE*, Reinbek bei Hamburg 1952, pp. 1212 e sg.).

⁹⁴ GW IV, 100 e sg.

⁹⁵ *Ivi.*

Questa dimensione del tempo non è astrattamente e consapevolmente raggiunta con il pensiero, ma è una realtà fisica, che si incarna nella natura e in colui che, immergendosi in essa, la esperisce.

Così, nella splendida immagine che abbiamo citato, la figurazione è, ad un tempo, reale (il movimento degli astri si compie nel tempo), simbolica (il cerchio descritto dalla luce solare al tramonto e dalla luna che sorge, significa il tempo nella sua circolarità) e analogica (lo spazio infinito improvvisamente vicino allude al tempo eterno fermato nell'attimo presente).

È significativo notare che in questa figurazione l'espressione del tempo subisce un processo di sospensione proprio attraverso la commistione di elementi linguistici che significano movimento (*übergehen, sinken, hervortanzen, emporzischen*) con altri che indicano immobilità (*die schlafende Erde, schwebend, hängen, versteckt sein*). Commistione che fonda nella relativizzazione delle usuali prospettive la qualità magica di un tempo fuori dal tempo e di uno spazio fuori dallo spazio.

Il ritmo della prosa in cui è descritta l'esperienza di Simon si scioglie da ogni pesantezza di comunicazione discorsiva, da un andamento puramente narrativo e si fa leggero, danzante. « Ich habe die Absicht, mit Worten zu tanzen »⁹⁶, dice Walser, e in questo caso il suo stile diventa la forma stessa del magico *Erlebnis* di Simon; come la danza partecipa del ritmo dell'eternità, così, nelle brevi scansioni di questo stile oscillante tra parole ora lievi ora gravi, risuona l'incanto misterioso dell'eterno ritmo vitale. La sintonia tra soggetto e natura — l'estenuarsi dei colori del giorno nel buio della notte corrisponde all'abbandonarsi di Simon alla stanchezza, al sogno senza parole né pensieri — è un momento prezioso, che, scandito dal ripetersi delle leggi fisiche, porta fuori del tempo, e con passi di danza 'seduce' all'eternità. Nell'armoniosa cadenza delle sue frasi, delle sue parole — parole semplici,

⁹⁶ *Frauenportrait*, GW XII, 247.

comuni, giacché l'*Erlebnis* si presenta come quotidiana seppure misteriosa possibilità⁹⁷ — la prosa di Walser ripete la *Stimmung* felice di quell'ora salvifica, rubata al tempo ed anche noi ci sentiamo salvati dal trascorrere dell'ora, guariti.

Ma questo infinito temporale, filtrato dall'eterno ripetersi degli eventi della natura, resta pur sempre inserito nella frammentaria struttura del tempo umano e si rivela fragile e precario, « dono instabile ed eterno » (73), che solo a tratti la natura concede. Pur dilatandosi ad includere nel suo cerchio tutte le possibilità, l'assoluto presente non è che il globo magico in cui il tempo si rispecchia per un istante.

Questa precaria evasione in un'eternità metafisica manifesta infatti il suo aspetto problematico quando l'inclusione della dimensione psicologica del ricordo nella concreta ed estatica appercezione del mondo naturale dissolve il fragile presagio di assoluto, l'inconsapevole adesione alla totalità della vita come infinita libertà e possibilità.

L'assolutizzazione del presente è infatti tutta giocata su di un filo di rasoio, è una funambolica *Leistung*, un procedere su di un filo teso « con fuochi d'artificio alle spalle, ed un abisso accanto ». Vivere l'attimo eterno nella contemplazione della natura e di tutte le apparenze che il caso ci getta dinnanzi, è un pericoloso avanzare su di una via stretta e sottile, mentre accanto si spalanca l'abisso del tempo non realizzato, il passato, e, irraggiungibili, ma non per questo meno reali e splendidi brillano i fuochi d'artificio della possibilità.

Gaukler sein wäre schön. Ein berühmter Seiltänzer, Feuerwerk hinten auf dem Rücken, Sterne über mir, einen Abgrund neben, und so eine feine, schmale Bahn vor mir zum Schreiten.⁹⁸

⁹⁷ Alla base di questo *Erlebnis* misterioso eppure quotidiano c'è un processo affine alla 'romantizzazione del mondo': trovare il quotidiano impenetrabile, misterioso e l'impenetrabile quotidiano. « [...] alles lieben, was es [i.e.: das Leben] nur an Erscheinungen uns zuwirft » (GW IV, 82), « die sowohl alltäglich, wie merkwürdig sind » (GW X, 281).

⁹⁸ *Fritz Kochers Aufsätze*, GW I, 30.

Così profeticamente Fritz Kocher, il giovane scolaro in cui Walser incarna sentimenti ed esperienze dei suoi anni giovanili, aveva espresso il desiderio di scegliere come professione di vita, come 'carriera', l'esercizio del mestiere di funambolo.

E la carriera di funambolo, negazione di tutto ciò che la società borghese intende come carriera, può essere assunta come metafora tragicamente ironica di tutta la vita di Walser e non solo del magico equilibrio goduto nell'estasi della natura.

Ma, come il funambolo precipita se si volge indietro o perde la sua sonnambolica inconsapevolezza, così non è possibile realizzare programmaticamente e volontaristicamente la fuga dal tempo reale nell'assolutizzazione del presente, ma, dono del caso, essa resta contrassegnata dal registro dell'eventualità⁹⁹. Alla fine del IX capitolo, Walser, quasi senza volere, ci rivela il fallimento di un ricorso volontario e consapevole ad una diversa dimensione del tempo. L'esperimento impossibile è sostanzialmente intrapreso dalla sorella Hedwig, Simon ne è in qualche modo partecipe solo indirettamente, confermando così che il fascino peculiare della sua essenza è proprio nella sua incapacità di interiorizzare il tempo e la storia, fosse anche la propria storia.

Nel cerchio di solitudine che essi scelgono e subiscono nella quieta vita di campagna, i due fratelli, immergendosi nelle meravigliose immagini del passato, cercano di fermare il tempo, di rinnovare la vita nelle loro conversazioni. Ma dilatando il presente nel ricordo del passato essi cadono da quella dimensione di incantata pienezza che Simon sperimentava nel vagare senza pensieri nella sazia campagna estiva. Il loro rapporto, pur suggerendo l'idillio di un legame fraterno, lascia trasparire un

⁹⁹ Vedi l'uso del congiuntivo nel passo citato. La dimensione della *Konjunktivität*, presente in tutta l'opera di Walser, non è legata soltanto alla esperienza del tempo, ma è anche frutto di una operazione linguistica: « sie ist der im dichterischen Sprechen hergestellte Spielraum des zur Möglichkeit gesteigerten, von seiner Faktizität befreiten Wirklichen », scrive Rodewald (*op. cit.*, p. 170).

senso di chiusura, un'angoscia segreta elusa solo verbalmente, ed appare come « quello di due reclusi, che si sforzano di dimenticare la vita per l'amicizia ». Rotto l'incantesimo di una spontanea, inconsapevole adesione all'eterno fluire, che è anche stasi, sospensione piena di senso, il tempo che essi perdevano « senza costruito » e che riempivano con « studiate parole » non è più il tempo redento nella felice assenza di attività del *Tagedieb*, ma in esso « la serietà si teneva soltanto nascosta » (136). La serietà di una vana ricerca: fermare il tempo, raddoppiare il presente entrando nella dimensione storica della propria esistenza attraverso il ricordo del passato e il sogno del futuro.

Il continuo gioco delle oscillazioni che pervade tutto il romanzo mostra anche in questo passo il suo aspetto ambivalente: pur segnato all'inizio da un'impercettibile accelerazione della percezione del tempo (« So kamen wieder ein paar Tage und schwanden wieder. Die Zeit kam so geräuschlos und entfernte sich, ohne daß man es merkte. Auf diese Art verging sie eigentlich schnell, obgleich sie lange zauderte, ehe sie ging. »¹⁰⁰), il testo narra come riuscito questo impossibile esperimento, ma tra le righe si legge un senso di sforzo, di inadeguatezza e, significativamente, al capitolo che si chiude con lievi parole: (« Eine erträumte Zukunft war immer eine schöne und die Gedanken, die sie dachten, heitere und leichte. »¹⁰¹), segue immediatamente nel capitolo successivo (ma chissà quando nel tempo del romanzo... « Hedwig sagte eines Abends... ») la dichiarazione di Hedwig che conferma l'angosciosa chiusura che la pagina precedente aveva nonostante tutto comunicato.

Ich möchte bald meinen, daß ich wie durch eine leichte, aber undurchsichtbare Scheidewand vom Leben getrennt bin.¹⁰²

Separata dalla vita da questo diaframma impenetrabile, Hedwig non può che cercare di rincorrere il tempo per-

¹⁰⁰ GW IV, 160.

¹⁰¹ GW IV, 161.

¹⁰² GW IV, 162.

duto e sperare che ora i giorni si presentino più lenti e lunghi, più disposti all'indugio.

Ich habe mit dir die Zeit gejagt und getrieben, daß es ihr heiß wurde von uns.

'Diese Tage! Ich meine, die Tage müßten jetzt selber fühlen, wie kostbar sie mir sind und müssen, auf Rücksicht auf mich, langsamer, gedehnter, träger und verweilerischer auftreten, auch leiser!' ¹⁰³

La via curva dell'esperienza

Abbiamo visto come il giovane Tanner si abbandoni a questa peculiare dimensione del tempo e viva ogni vicenda con un'intensità così totale che esclude ogni nesso con quella successiva.

Mein Ende ist mir gleichgültig [...] Ich erfahre gern alles und deshalb fürchte ich nicht so viel [sic], wie die, die um eine glatte Zukunft besorgt sind ¹⁰⁴.

« Mi piace sperimentare tutto » dice Simon, e queste parole ci rammentano il « placet experiri », che così volentieri, pochi anni più tardi, ripete Hans Castorp. Ma come è diverso il senso dell'esperienza che vivono i due giovani. L'eroe manniano, pur nell'esilio di una montagna incantata, vive uno sviluppo, una *Bildung* che lo conduce al mondo. Se per l'ancora classico Th.Mann, « la lunga e dedalea via della vita » ¹⁰⁵, congiungeva la pienezza individuale con la realizzazione nel mondo, essa è per Walser ormai interrotta, diremmo meglio che per lo svizzero, già nel 1907, questa via non porta più ad una meta.

Simon non sa far esperienza ¹⁰⁶ e continua ad errare nella vita senza raggiungere alcun risultato; ma proprio questo curvarsi dell'esperienza permette di crescere nel

¹⁰³ GW IV, 179 e 177.

¹⁰⁴ GW IV, 256.

¹⁰⁵ L. Mittner, *op. cit.*, p. 1000.

¹⁰⁶ A questo proposito Walser dice: « Wir alle sollten uns sagen, daß wir klein bleiben, daß von Werden und Wachsen, von tatsächlich gut und groß werden, bei den meisten keine Rede ist, auch bei mir nicht » (*Reisebericht*, GW III, 178).

singolo attimo: un'espansione estensiva, orizzontale che, come il « progresso dell'eterna e trepida natura » (257), si oppone alla forza centrifuga del mondo, alla verticalità della storia. La categoria del progredire è fuori del tempo, è tutta nella spazio del presente, come il *Wandern* è un movimento aperto alla gioia dell'ora e non al futuro della meta.

Al di là di ogni *Streben* (« Nicht jedes ernstliche Streben ist wertvoll » ¹⁰⁷) e del desiderio di aggiungere anello ad anello alla catena di fatti in cui minaccia di risolversi l'esistenza dell'uomo moderno, la via dell'esperienza di Simon è una via circolare, un andare nel mondo e un ritornare a se stessi.

Interiorizzando il movimento circolare nel tempo, l'eterno ritorno, e il movimento circolare nello spazio, la *Wanderung*, lo *Spaziergang*, Walser fa della linea curva, la via curva dell'esperienza, la legge strutturale della sua vita e della sua opera ed in questo ci sembra di concordare con quanto afferma Rodewald, in quanto questa linea è ripetizione, è « un andare e [...] un venire » (127).

Significativa a questo riguardo è una prosa del 1929, *Cézannegedanken*. Qui l'autore, inventando intorno alla figura del pittore una piccola storia, interpreta, con rara grazia e finezza, il modo di lavorare di Cézanne, la sua esperienza artistica proprio nel senso su esposto; un uscire da se stessi nell'amore per le piccole cose, « die sowohl alltäglich wie merkwürdig sind », e un ritornare a sé, ma rinnovati e ringiovaniti, proprio dopo il viaggio lungo i contorni degli oggetti più noti, nei quali si scoprono i confini di un mondo misterioso, incomprensibile.

Walser immagina che Cézanne dapprima acconsenta al viaggio che la moglie gli suggerisce per sottrarsi alla monotonia del lavoro, ma poi:

[...] er reiste nicht, sondern blieb, d.h. er reiste, kreiste wieder um die Grenzen der Körper herum, die er wiedergab, bildend wiederherstellte, [...] und alles blieb beim Alten, was dieser Träumer immer wieder verjünglichte. ¹⁰⁸

¹⁰⁷ *Abhandlung*, GW X, 189.

¹⁰⁸ *Cézannegedanken*, GW X, 283.

Il viaggio, l'esperienza cioè che si dovrebbe aggiungere alle precedenti ed arricchirle, si compie girando intorno alle cose già note; tutto resta come prima, eppure il vecchio si rinnova per chi percorre la dolce spirale del sogno; il sogno, che qui rappresenta un muoversi segnando il passo, un crescere senza tempo, un'illuminazione.

L'esperienza lineare — espressa nel verbo *reisen* — è negata e risolta nella circolarità — *kreisen* —, che è sia la linea curva del tempo che sempre ritorna, che quella dell'approfondimento, del ritorno a sé: l'operazione artistica, la vera esperienza, restituisce il tempo e il mondo salvati (*wiederherstellen*).

Smascheramento della società e distruzione della consequenzialità

Il pathos giovanile, che percorre i discorsi di Simon, colorando le sue parole di un'ingenuità disarmante, di un ingiustificato entusiasmo, è a tutta prima segno di una personalità ancora immatura, incapace di valutare oggettivamente cose e situazioni.

Ad uno sguardo più attento però, l'aspetto euforico della loquacità del giovane Tanner — soprattutto quando situazioni concrete richiederebbero un linguaggio oggettivo — si rivela quale consapevole deformazione di una norma linguistica stabilita dalla società¹⁰⁹.

La funzione che altrove, p.e. in Musil, svolge l'ironia, la *Verstellung* ironica, è assunta qui dall'ingenuo entusiasmo¹¹⁰. Proprio perché è vissuto ed espresso da una posizione di marginalità e di isolamento, esso diventa la mo-

¹⁰⁹ J. Greven nel suo *Nachwort* al romanzo vede invece « il pathos antiborghese e l'empito di amore e di fraterna umanità » come elementi, che legati ai contenuti del movimento giovanile, interessano oggi solo lo storico (GW IV, 347).

¹¹⁰ Vedi in *Der Knirps* (GW XII, 277 e sgg.) e in *Ein ganz klein wenig Watteau* (GW X, 533 e sgg.), quanto questo entusiasmo sia espressione di un ruolo scelto consapevolmente. Sulla funzione dei vari ruoli assunti da Walser vedi Martin Walser, *Über den Unerbittlichkeitsstil*, in M.W., *Wer ist ein Schriftsteller*, Frankfurt a. M. 1979, pp. 67-93.

dalità per cogliere la realtà ed esercitarne la critica, diventa un elemento straniante.

Questa funzione demistificante dell'entusiasmo si realizza nelle parole di Simon attraverso due vie. Da una parte le parole vengono caricate di tutto il loro significato originario, che si contrappone all'effetto che esse, rese ormai convenzionali e vuote, esercitano sull'interlocutore. Per esempio, con il direttore di banca Simon parla di come un giovane debba progredire, di « energie che possono, per avventura, vivificare lo spirito » (38); un linguaggio che, mentre per colui che lo parla corrisponde ad una pienezza di significati e alla sicurezza che questa possa estrinsecarsi nella realtà, per l'interlocutore dimostra soltanto che il giovane impiegato non sa quello che vuole e che in tal modo distrugge il suo avvenire. Non curandosi di rispondere a tono, il direttore riduce la portata delle parole di Simon, le banalizza, come se per tutti esse non fossero ormai che formule vuote. Alla pienezza di senso fa eco la sua dissoluzione, e da questa divaricazione la società risulta smascherata come « miserevole sistema », che prevarica sull'uomo nell'imporre un valore soltanto economico e di rendimento a tutte le manifestazioni della vita.

La violazione della norma linguistica che prevede il rispetto dei convenuti rapporti di tempo, causa ed effetto, finalità, gerarchia¹¹¹, violazione che paradossalmente rappresenta una restituzione del senso originario delle parole, interrompe ogni possibilità di comunicazione e si rivela una critica alla società tanto più radicale in quanto celata ed esposta ad essere scambiata per lo sfogo di una soggettività giovanile ed immatura.

D'altra parte l'entusiasmo di Simon è rivolto anche al 'non fare', al passivo godimento della natura, all'indifferente lasciarsi andare; anche in questa direzione esso ha una funzione straniante perché cambia di segno al mito dell'epoca, la produttività. Quest'epoca che non conosce la

¹¹¹ È infatti proprio il tono arrogante di Simon, la violazione del codice linguistico imposto all'impiegato (« daß ich mich heute, wie man sich ausdrückt, unstatthaft benommen habe [...] »), che determina il suo licenziamento, non l'obiettivo ritardo (GW IV, 40).

distanza tra 'essere' e 'fare', viene smascherata come un mondo « in cui non è richiesto nulla di ciò che distingue un vero uomo », « un mondo di qualità senza l'uomo » (Musil).

Abbiamo già osservato che la distruzione del convenzionale senso della realtà, come rapporto di causa ed effetto, viene condotta da Walser attraverso la dimensione stilistico-formale del romanzo, dove l'ordine degli episodi può essere invertito e dove la struttura della ripetizione esclude lo sviluppo di una storia, lo svolgersi concatenato dei fatti. Questa funzione 'distruttiva' della consequenzialità è affidata anche ai singolari dialoghi, ai lunghi monologhi, alle lettere, ai sogni, che spezzano l'azione, riprendendo e variando continuamente i fatti e la prospettiva entro cui sono visti.

Ma è soprattutto dai dialoghi, dialoghi come dicevamo *sui generis*, che talvolta diventano monologhi per l'esiguità della risposta per lo più neutra ed insignificante, che si coglie la relativizzazione della realtà in possibilità¹¹².

Un esempio significativo — ma se ne potrebbero fare molti altri — è rappresentato dalla scena finale, dove il dialogo tra Simon e la direttrice della casa di riposo, dissolvendo il rapporto di azione e reazione, di causa ed effetto, che connette le affermazioni di un interlocutore con le risposte dell'altro, risolve la necessità della realtà nella dimensione del possibile. Al racconto della sua vita, nel quale il giovane si definisce « il più inetto degli uomini », la direttrice 'risponde' dichiarandosi conquistata da lui, « sua felice prigioniera ».

Anch'ella fa parte di quei 'possibilisti', che vivono nella sottile tessitura dei congiuntivi: la sua risposta è una

¹¹² E. Lämmert, (*Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955; p. 219), individua come elemento strutturale costante del dialogo l'incrociarsi di domanda e risposta sulla base di uno spunto concreto. Questo « Schnitt-Mal », che è il contrassegno di un vero incontro tra gli uomini, manca, almeno nella forma usuale, nei dialoghi del romanzo di Walser. Vedi: N. Naguib, (*Robert Walser. Entwurf einer Bewusstseinsstruktur*, München 1970, p. 26 e sgg.), parla di « Pseudodialoge » e D. Grenz, (*op. cit.*, p. 39), parla di « monologhafte Dialoge ».

risposta a ciò che non è stato detto, a ciò che non è, ma a « quello che potrebbe ugualmente essere ».

Il romanzo quindi è percorso da un tono non realistico, non rende conto del perché delle azioni narrate, non ci informa dello svolgersi di tutte le vicende dei personaggi e, quasi come una favola, termina improvvisamente aprendosi su di una magica salvezza, « [...] nella notte d'inverno. Nel bosco dove il vento rumoreggia » (277).

A proposito delle figure di Walser, Benjamin dice che esse sono tutte salve, guarite, « sie sind alle geheilt »; e aggiunge che noi non scopriamo mai il processo di questa guarigione.

A noi è sembrato di vedere che il segreto di questa salvezza consista per il giovane Tanner proprio nel ricominciare sempre daccapo, nell'accettare il provvisorio, l'attimo che si illumina di eterno¹¹³. E il fascino della sua storia, 'das Beglückende und das Heilende', il potere di dispensare felicità e di curarci dai mali del mondo allontanandoci in un tempo sospeso, è nel suo fluire, nel suo « andare e venire ».

Come ancora Benjamin dice con una bellissima immagine¹¹⁴, la corrente del racconto che nell'interrompersi e riprendere della narrazione ripete il gesto carezzevole delle mani della madre seduta accanto al bambino malato, travolge ogni dolore, ogni angoscia trascinandoli nel mare di un felice oblio.

Vorremmo concludere così aggiungendo soltanto quello che si può dire di tutti i veri libri: « chiunque può esserne illuminato, ma nessuno potrebbe servirsene »¹¹⁵.

¹¹³ Nell'attimo eterno, nel tempo sospeso dal *continuum* storico, la « Jetzt-Zeit », Benjamin vede una forza di salvezza rivoluzionaria, quando passato individuale e passato collettivo entrano in congiunzione e redimono il tempo. A proposito della dimensione nel tempo in Benjamin vedi in « AUT-AUT » 189/190 (Mag. Ag. 1982) i saggi di P. Szondi, R. Bodei, M. Cacciari, G. Agamben, pp. 10-24 e 143-203.

¹¹⁴ W. Benjamin; *Erzählung und Heilung* in W.B. *Illuminationen*, Frankfurt a. M. 1980, p. 309.

¹¹⁵ M. A. Rigoni, *Contaminazione totale*, in app. a E. Cioran, *op. cit.*, p. 159.

BILINGUISMO, INTERFERENZA E TRADUZIONE:
LINEE DI UN PROGETTO DI RICERCA

di
TERESA GERVASI
Napoli

Nei *Saggi italiani* di Hugo von Hofmannsthal, apparsi di recente¹, si trova anche il testo originale di un articolo scritto da G. D'Annunzio in occasione della tragica morte di Elisabetta d'Austria; Hofmannsthal ne aveva compiuto a suo tempo la traduzione in tedesco². La traduzione d'autore è oggi, dato l'affermarsi della professione del traduttore, senza dubbio un fenomeno minore percentualmente rispetto al numero di quelle che vengono pubblicate, ma forse proprio per questo ancora più utile ed interessante. Lo mostra anche, tra le ultime, l'iniziativa di Einaudi di una collana di « Scrittori tradotti da scrittori », cui si deve già, per l'ambito germanistico, *Il Processo* di F. Kafka nell'italiano di Primo Levi.

Viceversa la traduzione letteraria³ di routine ha ag-

¹ H. v. Hofmannsthal, *Saggi italiani*, a cura di Lea Ritter Santini, Milano 1983.

² H. v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa I*, Frankfurt/M. 1950, pp. 357-363.

³ Qui e in seguito *letterario* designa, nel senso di K. Reiss, *Die literarische Übersetzung als Kommunikationsleistung*, in *Imago Linguae. Beiträge zu Sprache, Deutung und Übersetzen*, hrsg. v. K. H. Bender, K. Berger, M. Wandruszka, München 1977, pp. 487-501, tutto ciò che è scritto con ambizione letteraria e cura della bellezza e dell'individualità dell'uso linguistico (esclusi, quindi, testi a fine pratico e occasionale, come lettere d'affari, protocolli, bollettini, ricette ecc.).

giunto a quelli classici sulla natura del tradurre altri problemi, dibattuti oggi in innumerevoli occasioni.

A questa realtà si riferiscono le parole, piuttosto dure, di H. E. Nossack in occasione del *Congresso Internazionale sulla Traduzione Letteraria*, svoltosi ad Amburgo nel 1965:

Man hat mir in meiner Jugend nicht gesagt, daß man beim Übersetzen vor allem auch die eigene Sprache sprechen und schreiben können müsse. Offenbar hält man das für selbstverständlich, aber die Voraussetzung ist leider, wie man weiß, leichtfertig. Immer wieder stößt man auf Übersetzungen, zu denen sich Leute für berechtigt halten, die zwar nachweisen können, daß sie die andere Sprache fließend wie ein Einheimischer und mit allen Nüancen sprechen können, da sie sich beruflich zwanzig oder dreißig Jahre in dem betreffenden Land aufgehalten haben. Doch die andere Sprache wie ein geprüfter Dolmetscher beherrschen, heißt noch lange nicht, daß man sich der eigenen Sprache richtig zu bedienen weiß. Durch ungelenkes und falsches Deutsch — oder um welche andere Sprache es sich auch gerade handeln mag — bringt man jedoch das fremdsprachliche Kunstwerk weit endgültiger um als durch den einen oder anderen Übersetzungsfehler⁴.

Il passo di Nossack mette in evidenza un aspetto della problematica che è anche argomento di queste pagine: il risultato linguistico della traduzione.

Esiste la possibilità di individuare in esso caratteristiche specifiche, dovute al contatto interlinguistico posto in essere dal traduttore, che lo differenzino dal prodotto linguistico della creazione autonoma? Si può parlare, cioè, di un genere linguistico 'lingua di traduzione'⁵?

Intendo tracciare qui quelle che a mio parere sono le

⁴ H. E. Nossack, *Übersetzen und übersetzt werden*, in *Übersetzen. Vorträge und Beiträge vom Internationalen Kongreß literarischer Übersetzer in Hamburg 1965*, hrsg. v. R. Italiaander, Frankfurt/M. - Bonn 1965, pp. 9-18, p. 12.

⁵ Similmente, W. Dressler (*Textgrammatische Invarianz in Übersetzungen*, in *Textsorten*, hrsg. v. E. Gülich u. W. Raible, Frankfurt/M. 1972, pp. 98-106) ha lanciato l'ipotesi di una 'Textsorte Übersetzungstext'.

premesse metodologiche per una tale ricerca⁶: esse la connettono non solo alla teoria della traduzione, ma anche alla linguistica contrastiva, all'analisi degli errori e soprattutto agli studi sul bilinguismo, sull'interferenza e sul prestito.

* * *

Non ha molto senso chiedersi astrattamente, come fa G. Mounin⁷, se la traduzione possa venir considerata luogo di contatto interlinguistico. La risposta dipende infatti solo dalla possibilità del singolo testo tradotto di costituire un modello linguistico autorevole (se s'intende *linguistico* come aggettivo di *langue*). Le traduzioni della Bibbia e degli autori latino-cristiani hanno avuto, come è noto, enorme importanza per l'evoluzione di lessico, grammatica e sintassi delle lingue germaniche nei secoli del loro costituirsi come lingue scritte di cultura e gli studi di W. Betz sull'argomento hanno fornito strumenti teorici di indiscussa validità per l'analisi dell'imprestito e del calco⁸. Soprattutto in ambito lessicale è stata la novità del referente a causare, nell'operazione del tradurre, la necessità di nuove designazioni: si trattava, cioè, di volontaria imitazione della fonte, che poteva avvenire utilizzando elementi formali della lingua di partenza (LP) o della lingua di arrivo (LA).

L'elemento volontaristico è, a mio parere, importante per tenere distinti, almeno come processi, il fenomeno dell'imprestito e quello dell'interferenza, termine, anche questo, assai discusso, spesso in maniera confusa e contraddittoria.

⁶ La ricerca si svolge in collaborazione con un gruppo di linguisti dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, che hanno avviato l'analisi di traduzioni da e in tutte le principali lingue europee, tra cui il tedesco.

⁷ G. Mounin, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris 1963, cap. I.

⁸ Vedi soprattutto: W. Betz, *Der Einfluß des lateinischen auf den althochdeutschen Sprachschatz*, Heidelberg 1936 e *Deutsch und Lateinisch. Die Lehnbildungen der althochdeutschen Benediktinerregel*, Bonn 1949.

Infatti, soprattutto dopo Schuchardt⁹, nonostante la sua ingannevole definizione di *Sprachmischung*, si è andata consolidando a poco a poco l'interpretazione dell'interferenza come fatto di *parole*, relativo, cioè, all'atto linguistico momentaneo, che può trasformarsi eventualmente in una realtà durevole (modificazione della *langue*). U. Weinreich chiama il primo momento *interference in speech*, il secondo *interference in language*¹⁰, E. Haugen¹¹ e J. Juhász¹² usano invece *interference* e *integration*, *Interferenz* e *Integration*, B. Lüllwitz¹³ *Interferenz* e *Transferenz*. Per altro il passaggio delle innovazioni dalla *parole* alla *langue* è una delle cose più difficili da accertare, specialmente per tutte le fasi per le quali si possiede solo documentazione linguistica scritta¹⁴.

⁹ H. Schuchardt, *Slavo-deutsches und Slavo-italienisches*, Graz 1884.

¹⁰ U. Weinreich, *Lingue in contatto*, Torino 1974, pp. 18-19. Il termine 'interferenza nella lingua' (cioè il risultato) sarebbe per lui più corretto di quello 'imprestito' in quanto nessuna unità viene mai aggiunta senza provocare la riorganizzazione del sistema (cfr. pp. 3-4).

¹¹ E. Haugen, *The Analysis of Linguistic Borrowing*, in E. Haugen, *Studies*, The Hague 1972.

¹² J. Juhász, *Probleme der Interferenz*, München 1970 e *Überlegungen zum Stellenwert der Interferenz*, in *Sprachliche Interferenz*, *Festschrift für W. Betz*, Tübingen 1977, pp. 1-2.

¹³ B. Lüllwitz, *Interferenz und Transferenz. Aspekte zu einer Theorie des linguale Kontaktes*, in « Germanistische Linguistik » 3, 1972, pp. 157 e sgg.

¹⁴ Interessanti in questo senso i tentativi di F. Abel. Cfr. F. Abel, *Übersetzungsvergleich und diachronische Linguistik. Vom Nutzen der lateinischen Bibelübersetzungen für die romanische Sprachwissenschaft*, in *Interlinguistica. Festschrift für M. Wandruszka*, Tübingen 1971, pp. 3-12. In particolare vedi a p. 3: « Die Schwierigkeiten, denen sich die diachronische Linguistik gegenüber sieht, sind bekannt. Der erste *Beleg* einer Innovation in einem geschriebenen Text besagt nichts über deren Stellung in der Sprache [...] Die Texte gestatten nicht ohne weiteres eine Trennung der 'faits de parole' und der 'faits de langue'; Zwischenstufen zwischen diesen beiden Ebenen sind oft nur mit großer Mühe zu erkennen ».

La distinzione tra *langue* e *parole* non ha però modificato la tradizione di accomunare gli studi su prestiti, calchi ecc. (intesi come prodotto) a quelli sul bilinguismo a causa proprio della persistente identica definizione del processo originario (interferenza)¹⁵. Essa non chiarisce comunque che cosa differenzi, nell'atto linguistico scritto o orale, l'impiego soggettivo ed originale di un termine o di un costrutto straniero — quindi estraneo al sistema della LA —¹⁶ dai cosiddetti errori d'interferenza, che sono fratture nella norma, peggio ancora nel sistema o addirittura nel tipo, non legittimate da particolari condizioni di accettabilità¹⁷. Infatti neppure le molte possibili forme di integrazione nella frase dell'elemento 'estraneo' forniscono di per sé un criterio sicuro di individuazione.

Un buon criterio distintivo viene a questo proposito da un'osservazione di E. Coseriu¹⁸:

Eine gewisse innersprachliche Möglichkeit ist übrigens bei der Interferenz immer vorhanden, da der Ansatz der Interferenz selbst eine partielle Koinzidenz im Gebrauch ist, die auf andere Fälle, in denen die Koinzidenz nicht besteht, ausgedehnt wird. Wenn dieser Ansatz nicht erkannt wird, hat man keine « Interferenz » (Erwei-

¹⁵ Nota anche R. Gusmani (*Aspetti semantici dell'interferenza*, in *Interferenza linguistica*, « Atti del Convegno della Società italiana di Glottologia », Pisa 1977, pp. 11-25, in particolare a p. 13): « L'interferenza è un fenomeno che si attua nella 'parole'; prestiti, calchi ecc. ne sono gli eventuali 'prodotti', che noi continuiamo ad etichettare così avendo d'occhio la loro origine, ma le cui successive vicende non rientrano, a rigore, in quella fenomenologia, perché si svolgono in genere in maniera del tutto indipendente dal contatto interlinguistico. Se noi spesso ne facciamo l'oggetto esclusivo del nostro studio, è per il fatto che non disponiamo di solito di altro mezzo per ricostruire il processo che sta alla loro origine ».

¹⁶ Come le innumerevoli espressioni francesi nella lingua di Fontane o l'introduzione di termini inglesi nel tedesco dell'elettronica, quali *IF-statement* o *Integer-Zahlen*.

¹⁷ Ad esempio quando la manipolazione linguistica e il superamento della 'regola' costituisce parte del messaggio, come avviene spesso nel linguaggio poetico.

¹⁸ E. Coseriu, *Sprachliche Interferenz bei Hochgebildeten*, in *Sprachliche Interferenz*, cit., pp. 77-100, nota 31.

terung der Möglichkeiten einer Sprache unter dem Einfluß einer anderen), sondern die schlichte Übernahme von fremdsprachlichen Fakten im ganzen (Inhalt + Ausdruck), d.h. die Verwendung der Fremdsprache als solcher.

Da Coseriu, perciò, il termine *interferenza* è applicato solo all'adozione in una lingua B di significati lessicali o grammaticali o di modelli sintattici (ma non del corpo fonico stesso) sotto l'influsso di una lingua A in condizioni di bilinguismo.

Sebbene non sia possibile qui approfondire i problemi del bilinguismo, va però almeno notato che si ha a che fare pur sempre con un bilinguismo relativo, spesso di un alternarsi nel tempo di due o più lingue nella funzione dominante o della distribuzione tra due o più lingue di diverse funzioni comunicative a diversi livelli¹⁹. Un vero e completo bilinguismo escluderebbe, piuttosto che permettere, in linea teorica la possibilità d'interferenza.

Qui è inoltre importante sottolineare alcune altre considerazioni del saggio di Coseriu particolarmente stimolanti per un progetto di ricerca sull'interferenza nella traduzione:

1. L'interferenza riscontrabile nelle persone di elevata cultura non sembra differire nel meccanismo dall'interferenza nei parlanti bilingui comuni, ma riguardare strati meno profondi della lingua e limitarsi alla rottura della norma. Essa conferma anche la particolare permeabilità delle lingue nei 'punti deboli' o 'lacune', cosa che crea un collegamento evidente con i metodi e i risultati della linguistica contrastiva²⁰.

¹⁹ A questo tema è dedicato il libro di M. Wandruszka, *Die Mehrsprachigkeit des Menschen*, München 1979, che nel cap. II porta testimonianze di bilingui come A. Schweitzer, M. Buber, E. Canetti, Th. Elwert. Wandruszka ribadisce l'idea della lingua come polisistema parlando del bilinguismo del traduttore come di un bi-plurilinguismo nel saggio *Le bilinguisme du traducteur*, in «Langages», 7, 1972, pp. 102-109.

²⁰ Si adopera qui per brevità il termine generico più in uso per definire globalmente tentativi ad orientamento in parte pratico

2. Il fenomeno appare meno frequente quando ad interferire è la lingua madre, poiché « man eine fremde Sprache doch weniger 'automatisch' und spontan, d.h. sorgfältiger und reflektiver als seine eigene Muttersprache spricht (bzw. schreibt) »²¹, cosa che conferma il carattere automatico ed involontario dell'interferenza come processo (confine tra interferenza e calco). In tal caso, inoltre, è difficile « sie von den auf doch nicht vollkommene Kenntniss der Regeln der Fremdsprache zurückführbaren 'Fehlern' zu trennen » (confine tra interferenza ed errore).

3. Nel caso che ad interferire sia la lingua straniera, quanto maggiore è il livello culturale del 'bilingue' tanto minore è la possibilità di 'errore' e l'interferenza si realizza come 'deviazione' dalla norma (raramente dal sistema) ed ha forme poco appariscenti, facilmente confondibili con il cosiddetto stile personale. Addirittura impossibile da accertare, ma postulabile con verosimiglianza sarebbe poi l'interferenza nel bilingue colto che non comporti alcuna deviazione dalla norma tradizionale²², ma

ed in parte teorico, non sempre coerenti metodologicamente, di mettere a confronto due strutture linguistiche, partendo, in modo polarmente opposto alla linguistica storica comparata, dall'analisi delle diversità. Sull'opportunità di chiarificazione e definizione dei fini e dei metodi di questa disciplina vedi, tra l'altro: E. Coseriu, *Über Leistung und Grenzen der kontrastiven Grammatik*, in *Probleme der kontrastiven Grammatik*, «Jahrbuch 1969 des IDS», Düsseldorf 1970, pp. 9-30; *Kontrastive Linguistik und Übersetzung: ihr Verhältnis zueinander*, in *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft*, hrsg. v. W. Kühlwein, G. Thome, W. Wilss, München 1981, pp. 183-199; L. Zabrocki, *Grundfragen der kontrastiven Grammatik*, in *Probleme der kontrastiven Grammatik*, cit., pp. 31-52; H. Raabe, *Zum Verhältnis von kontrastiver Grammatik und Übersetzung*, in *Reader zur kontrastiven Linguistik*, hrsg. v. G. Nickel, Frankfurt/M. 1972, pp. 59-75. Prevalentemente nell'ambito della linguistica contrastiva si collocano i saggi sulle traduzioni della letteratura austriaca apparsi recentemente nella raccolta *Österreichische Literatur in Übersetzungen. Salzburger linguistische Analysen*. Hrsg. v. W. Pöckl, Wien 1983.

²¹ E. Coseriu, *Sprachliche Interferenz*, cit., p. 94.

²² Quest'ultima è però sempre un termine di confronto abbastanza insicuro.

soltanto la scelta tra possibilità, sia in senso positivo (scelta di possibilità coincidenti tra lingua A e B) che negativo (volontaria esclusione delle possibilità coincidenti).

Proprio l'attenzione agli aspetti dell'interferenza non interpretabili come errori, ovviamente trascurati dalle ricerche a scopo didattico, permette di vedere interferenza e creatività linguistica come un *continuum* senza distinzioni sicure. I limiti della creatività sono stati ripetutamente discussi anche nell'ambito della teoria della traduzione.

* * *

Non ritengo di tracciare qui, sia pure nelle grandi linee, una storia della teoria linguistica della traduzione né di illustrare con completezza le tendenze che si sono andate affermando negli ultimi venticinque anni e rimando per questo alle molte monografie esistenti, da J. Albrecht a W. Koller, a E. Nida, Nida-Taber, G. Steiner, W. Wilss e, per la traduzione letteraria, a quelle di R. de Beaugrande, J. Levý e R. Wuthenow²³. Mi limiterò ad accennare solo a ciò che è in più stretta relazione con l'oggetto della ricerca, il risultato linguistico del processo della traduzione. Rimane, ad esempio, necessariamente escluso l'aspetto specifico dell'interpretazione, sebbene l'attuale prevalente aggancio alla linguistica testuale²⁴ abbia rinforzato lo stretto

²³ J. Albrecht, *Linguistik und Übersetzung*, Tübingen 1973; W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg 1979; G. Mounin, *op. cit.* e *Teoria e storia della traduzione*, Torino 1965; E. Nida, *Toward a Science of Translating*, Leiden 1964; *Language Structure and Translation*, Standford 1975; E. Nida - C. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden 1969; G. Steiner, *After Babel*, New York-London 1977; R. de Beaugrande, *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Assen 1978; R. Kloepfer, *Zur Theorie der literarischen Übersetzung*, München 1967; J. Levý, *Die literarische Übersetzung*, Frankfurt/M. - Bonn 1969; R. Wuthenow, *Das fremde Kunstwerk*, Göttingen 1969.

²⁴ Si è visto infatti che l'atto concreto del tradurre è di per sé realizzato solo mediante continui scivolamenti di livelli (sui

rapporto esistente da Schleiermacher²⁵ in poi tra ermeneutica e scienza della traduzione.

Esclusa è anche, in questo caso, la problematica della buona o cattiva traduzione, che costituisce invece lo scopo di molta parte degli studi sulla tecnica del tradurre, spesso in connessione con finalità didattiche. Del resto, la teoria linguistica della traduzione, lungi dal trovare ricette sempre valide, ha finito per elaborare un concetto di equivalenza (*l'equivalence in difference* di Jakobson²⁶ o la *dynamic equivalence* di Nida²⁷) assai relativo: esso, cioè, ha caratteristiche diverse per ogni singolo testo e a seconda del ricevente e della funzione che l'opera deve

livelli linguistici nel tradurre cfr. soprattutto J. Catford, *A Linguistic Theory of Translation*, London 1965) e che «Übersetzen ist ein sprachlicher Formulierungsprozeß, der von einem schriftkonstituierten ausgangssprachlichen Text zu einem möglichst äquivalenten schriftkonstituierten zielsprachlichen Text hinüberführt und das inhaltliche und stilistische Verständnis der Textanalyse voraussetzt» (vedi W. Wilss, *Textanalyse und Übersetzen in Imago Linguae*, cit., p. 625). La traduzione di testi sembra anzi realizzata solo con l'apporto, in varia misura, anche di mezzi extra-linguistici: «Nur Texte werden übersetzt; und die Texte werden nicht mit sprachlichen Mitteln allein erzeugt, sondern zugleich in verschiedenem Maß, auch mit Hilfe von außersprachlichen Mitteln. Dies ist das Grundprinzip, von dem alles Übrige bei der Übersetzung (und daher auch in der Übersetzungstheorie) abhängt» (cfr. E. Coseriu, *Falsche und richtige Fragestellungen in der Übersetzungstheorie*, in *Theory and Practice of Translation*, ed. by L. Grähs, G. Korlén, B. Malmberg, Bern-Frankfurt/M. - Las Vegas 1978, p. 20).

²⁵ Per un'analisi delle implicazioni teoriche che legano il saggio di F. D. Schleiermacher *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*, letto il 24 giugno 1813 (ora in *Das Problem des Uebersetzens*, hrsg. von H. J. Störig, Darmstadt 1969, pp. 38-70), alla sua opera filosofica, vedi M. Verlato, *Schleiermacher e la traduzione*, in «Quaderni dell'Istituto di Glottologia e Fonetica dell'Università di Padova», 2, 1981.

²⁶ Cfr. R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *On Translation*, ed. by R. A. Brower, Cambridge (Mass.) 1959, p. 233.

²⁷ Vedi specialmente E. Nida - C. Taber, *op. cit.*, p. 24.

assolvere nella situazione storica concreta²⁸. Quanto più si è andato dimostrando erroneo il concetto di traduzione come atto di transcodifica tra lingue tanto più è svanita la pretesa della 'invarianza'²⁹ secondo una scala che va dalla resa di testi di utilità, fatti di nomenclature con relazione univoca tra forma e significato, al livello più alto del testo poetico, dove la forma tende di più a diventare l'oggetto stesso del comunicare³⁰.

La complessa attività del tradurre (*Übersetzen*), distinta dalla semplice tecnica del rinvenimento di corrispondenze a livello designativo (*Übertragung*), include, secondo Coseriu³¹, « von Fall zu Fall auch Schaffen von Entsprechungen (d.h. von neuen Bedeutungen und

²⁸ Cfr. E. Coseriu, *Falsche und richtige Fragestellungen*, cit., p. 32. Per quanto attiene alla relazione tra la prassi del tradurre e i vari tipi di testo sono significativi soprattutto gli studi di K. Reiss, tra cui: *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*, München 1971; *Das Textsortenproblem aus angewandt-linguistischer Sicht*, in *Theorie und Praxis des Übersetzens und Dolmetschens*, hrsg. von H. W. Drescher und S. Scheffzek, Bern-Frankfurt/M. 1976; *Texttyp und Übersetzungsmethode. Der operative Text*, Kronberg/Ts 1976.

²⁹ Cfr. tra l'altro P. Hartmann, *Probleme der sprachlichen Form*, Heidelberg 1957, p. 269: « Zudem ist es vielleicht schon eine falsch gedachte und unbegründete Forderung, wenn man von einer sprachlichen Übersetzung mehr verlangt als sprachliche Mitteilung überhaupt zu geben vermag, mehr nämlich als eine 'workable correspondence' ».

³⁰ Ciò fa affermare a I. Porena (*Brevi note sulla traduzione del testo poetico*, in « A.I.O.N. Studi Tedeschi » XXIV, 1981, 1-2, p. 229): « 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 ». Vedi anche W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in W. B., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von S. Unseld, Frankfurt/M. 1961, p. 58: « So wie Äußerungen des Lebens innigst mit dem Lebendigen zusammenhängen, ohne ihm etwas zu bedeuten, geht die Übersetzung aus dem Original hervor. Zwar nicht aus seinem Leben so sehr denn aus seinem 'Überleben' ».

³¹ *Falsche und richtige Fragestellungen*, cit., p. 29.

Ausdrucksweisen in der Zielsprache), Übernahme, Anpassung, Nachahmung, analytische Erklärung, Kommentar, bzw. Erläuterung [...] ». Così sarebbe superata l'aporia della traduzione, che si fa, ma, vista erroneamente come ricerca di corrispondenze tra sistemi linguistici, è teoricamente impossibile, data la 'irrazionalità' (Schleiermacher) o 'incommensurabilità' (A. W. Schlegel e W. von Humboldt) delle lingue. Nella ricerca di atti di *parole* 'equivalenti' viene sempre più rivalutato, come atto creativo, il compito del traduttore, che da lettore diventa scrittore, compiendo un atto di 'ricreazione trasformatrice'³², la cui ampiezza decisionale è ben evidente dal confronto tra traduzioni diverse dello stesso testo³³.

Fino a che punto sostituire la 'libertà limitata' rispetto alla parola del testo di partenza, quella libertà, cioè, su cui si è discusso per secoli (come della fedeltà o infedeltà nel tradurre), con il concetto di 'creatività condizionata' comporta anche la possibilità di 'libertà' nei confronti dell'uso tradizionale della LA, compatibile con la coscienza moderna delle lingue storiche come sistemi strutturati autonomamente e incommensurabili?

È noto che dalla miglior tradizione ottocentesca (Schleiermacher, W. von Humboldt, Fr. e A. W. Schlegel) la traduzione era ritenuta lavoro consigliabile, avendo, tra l'altro, il pregio di arricchire le capacità espressive del

³² W. Wilss, *Der Begriff der Kreativität im Übersetzungsprozess*, in *Logos Semantikos, Festschrift für E. Coseriu*, II, Berlin 1981, pp. 479-492.

³³ Vedi ad esempio W. Wilss, *Übersetzungswissenschaft*, cit., pp. 181-182: « Überall dort, wo ein Übersetzer zwischen mehreren etwa gleichwertigen Übersetzungsmöglichkeiten wählen muß, gewinnt der Übersetzungsvorgang die Dimension eines Entscheidungsprozesses, der von vielen Faktoren abhängt, dem oft komplizierten Wechselverhältnis zwischen Textfunktion und Textkonstitution, den qualitativen Zielvorstellungen des Übersetzers, seinem hermeneutisch-kognitiven Textverständnis, seinen conativen Differenzierungsvermögen (Nida 1975, 203), seiner stilistischen Kreativität, seiner Fähigkeit mit lexikalisch und syntaktisch komplizierten Texten auf textadäquate Weise fertig zu werden ».

traduttore nella propria lingua³⁴; anzi, specificamente il tedesco era ritenuto lingua poco normata ed estremamente malleabile attraverso il processo del tradurre. Quel giudizio era in gran parte in relazione con l'idea di una capacità formatrice della lingua sull'individuo e sullo 'spirito della nazione' (funzionante anche in senso opposto).

La varietà delle posizioni moderne è invece in chiaro rapporto con le diverse condizioni attuali del tradurre e con i tipi di traduzioni.

Per E. Nida, che fonda le sue teorie sulle traduzioni della Bibbia, il traduttore incorre linguisticamente nei seguenti pericoli:

[...] may have such an exaggerated respect of the source language (especially if he regards it as in some measure divinely inspired) that he tends to force the receptor language toward too great a degree of formal correspondence. The result is a kind of translationese. On the other hand, translators may also have a bias in favor of the exotic. Having become enamoured with the differences of the receptor language, especially if they seem to mirror a radical different world view, the translator may wish to employ far less formal correspondence than he should. It is interesting to note in this connection that national translators (i.e. those who are translating into their own mother tongue) tend to have a bias in favor of the source language which they have mastered, often with great effort.

³⁴ Vedi ad esempio W. von Humboldt, *Einleitung zu 'Agamemnon'* (1816), ora in *Das Problem des Übersetzens*, cit., pp. 81-82: « Das Uebersetzen und gerade der Dichter ist vielmehr eine der nothwendigsten Arbeiten in einer Literatur, theils um den nicht Sprachkundigen ihnen sonst ganz unbekannt bleibende Formen der Kunst und der Menschheit, wodurch jede Nation immer bedeutend gewinnt, zuführen, theils aber und vorzüglich, zur Erweiterung der Bedeutsamkeit und der Ausdrucksfähigkeit der eigenen Sprache [...] Es ist nicht zu kühn zu behaupten, dass in jeder, auch in den Mundarten sehr roher Völker [...] sich Alles, das Höchste und Tiefste, Stärkste und Zarteste ausdrücken lässt. Allein diese Töne schlummern, wie in einem ungespielten Instrument, bis die Nation sie hervorzulocken versteht ».

I traduttori in lingua diversa dalla loro spesso

[...] have a bias in favor of the receptor language and may overdo the extent of functional equivalence, sometimes as a result of linguistic fervor and other times as the result of unconscious paternalizing³⁵.

Per il testo letterario Levý sostiene:

Der Stil des Übersetzers trägt letztlich immer die Spuren des Sich-entscheiden-müssens unter dem Einfluß der Vorlage. Es gibt einen direkten und einen indirekten Einfluß des Sprachausdrucks des Originals auf die Übersetzung, was positive und negative Wirkungen hat. Und zwar äußert sich der direkte Einfluß durch das Vorhandensein unorganischer Konstruktionen, die nach dem Original geschaffen sind, und durch die Abwesenheit derjenigen deutschen Ausdrucksmittel, über die die Sprache der Vorlage nicht verfügt [...] Umgekehrt zeigt sich der indirekte Einfluß des Originals in dem Bemühen des Übersetzers sich von den Stileigenschaften des Originals zu lösen, die er für grammatikalisch und nicht kennzeichnend hält. Besonders die begabteren und theoretisch mit den Ausdrucksmöglichkeiten der Ausgangssprache vertrauten Übersetzer weichen vielfach solchen Mitteln ängstlich aus³⁶.

La creatività linguistica del traduttore consisterebbe nel creare neologismi e introdurre esotismi e costituirebbe per lo più un pericolo, come nel caso dell'« attrice che sul palcoscenico ostenta le gambe per attirare l'attenzione ».

Al *translationese* di Nida corrispondono qui le definizioni *übersetzerischer Stil* (p. 109), *Übersetzersprache* e *Übersetzerjargon* (p. 112).

Viceversa Fr. Paepcke sostiene:

Damit eröffnen sich auch neue sprachliche Möglichkeiten in der Zielsprache, weil das Übersetzen nicht nur die Grenzen des Ausdrucksvermögens deutlich macht, sondern grundsätzlich auch Verschüttetes freilegt, Vergessenes lebendig werden läßt, Vorhandenem eine neue Amplitude gibt und sprachliche Potenzen der Zielsprache durch die Kontrastierung mit der Ausgangssprache aktualisiert³⁷.

³⁵ E. Nida, *Language Structure*, cit., p. 97.

³⁶ J. Levý, *Die literarische Übersetzung*, cit., pp. 59-60.

³⁷ Fr. Paepcke, *Verstehen und Übersetzen*, in « *Linguistica Antverpensis* », 2 (1968), pp. 329-351, in particolare pp. 330-331.

E infine, di nuovo, H. E. Nossack:

Ich habe meinen paar Übersetzungen eine Erfahrung zu verdanken, die ich an jüngere Schriftsteller weiterzugeben versuche. Ich rate ihnen — und sicher vergeblich, denn wer hört schon auf Rat-schläge —, sich auf jeden Fall einmal im Übersetzen zu versuchen, nur zur Disziplin und ohne alle Absicht, beruflicher Übersetzer zu werden. Man lernt nämlich dabei nicht so sehr die andere Sprache besser kennen, als die eigene Sprache präziser handhaben. Um für eine fremde Metapher das Äquivalent in der eigenen Sprache zu finden oder um eine fremde Sprachgestik durch eine annähernd entsprechende Wendung zu vermitteln, ist man nämlich gezwungen, Vokabeln zu gebrauchen, die ursprünglich nicht zum individuellen Wortschatz gehörten. Man arbeitet mit einem Wortschatz, der den des Eigenbedarfs um das Doppelte übertrifft. So gesehen ist Übersetzen für jeden Schriftsteller eine handwerkliche Schulung im Gebrauch des ihm zur Verfügung stehenden Materials; er lernt den Reichtum der eigenen Sprache kennen und sich ihrer Schmiegsamkeit bedienen. Denn Schreiben ist, wie schon erwähnt, selbst schon ein Übersetzen³⁸.

In sostanza nessuno sembra mettere in dubbio che nell'atto concreto del tradurre possano determinarsi 'deviazioni' linguistiche, ma non appare chiaramente da che cosa e si tende, più che a una descrizione rigorosamente linguistica dei meccanismi, alla spiegazione psicologica delle cause, per lo più sulla base di un modello ideale prefissato di traduzione.

Più rigorosamente linguistiche le considerazioni di W. Dressler:

Bei der Übersetzung darf das Sprachsystem der Zielsprache als 'langue' natürlich nie angetastet werden, darf aber die Sprachnorm der Zielsprache verändert werden? Etwa die Frequenz stilistischer Varianten? Meines Erachtens nur in äußerster Not bzw. bei einer literarischen Übersetzung, die die künstlerischen Eigenheiten des Originals in hohem Grade durchschimmern lassen will³⁹.

³⁸ *Op. cit.*, p. 13.

³⁹ W. Dressler, *Textsyntax und Übersetzen*, in *Sprachwissenschaft und Übersetzen*, hrsg. v. P. Hartmann und H. Vernay, München 1970, pp. 64-77, p. 76.

Ma, oltre che dipendere dalla tipologia e dalle caratteristiche del testo di partenza, la legittimità delle 'deviazioni' risiede, a mio parere, anche in fatti di ordine più generale. Se infatti nel tradurre il lettore diviene scrittore, nell'atto linguistico prodotto sarà possibile la stessa quantità di creatività che in ogni altro atto linguistico — secondo tipi e livelli di testi — con le stesse possibilità di dipendenza e di libertà che costituiscono il rapporto scambievole tra discorso concreto, norma e sistema, descritto così da Coseriu:

Ora, il parlante ha coscienza del sistema, e lo utilizza; e, d'altro canto, conosce o non conosce, obbedisce o non obbedisce alla norma, pur mantenendosi entro le possibilità del sistema. Ma l'originalità espressiva dell'individuo che non conosce o non obbedisce alla norma può essere presa come modello da un altro individuo, può essere imitata e di conseguenza diventare norma. L'individuo dunque cambia la norma, rimanendo nei limiti permessi dal sistema; la norma riflette però l'equilibrio del sistema in un determinato momento e, mutando la norma, muta anche questo equilibrio, sino a ribaltarsi totalmente per un verso o per l'altro. In tal modo l'individuo parlante si presenta come punto di partenza anche per il mutamento nel sistema, mutamento che incomincia con il disconoscimento o la non accettazione della norma⁴⁰.

Se è vero che la direzione di questa 'deviazione' gli viene probabilmente suggerita dal testo nella LP e che verosimilmente la *competence* del traduttore passa gradualmente a una lingua più adatta all'intenzione comunicativa di quel testo (de Beaugrande, pp. 88-89), l'accettabilità del risultato avrà le stesse regole che per ogni altro atto linguistico. Ciò che nella bocca di un bambino o nel compito di un alunno è errore — e si tratta spesso di un'applicazione del sistema che travalica la norma — può essere, ad esempio, accettabile in un testo poetico. Ragione di più per dedicarsi all'analisi dei meccanismi di

⁴⁰ E. Coseriu, *Sistema, norma e «parole»*, in E. Coseriu, *Teoria del linguaggio e linguistica generale. Sette studi*, Bari 1971, pp. 19-103, in particolare pp. 88-89.

'deviazione' come si realizzano in un autore e in un testo dato, piuttosto che perseguire criteri generali di accettabilità⁴¹, che potrebbero avere tutt'al più direzione ascendente, cioè rispetto al testo di partenza, ma in tal caso comportano, come si è visto, la valutazione di molti elementi, anche non linguistici, se la scienza della traduzione va inserita nella scienza del testo.

* * *

Ci sono, dunque, parecchi motivi che rendono particolarmente interessante il quesito: quali caratteristiche hanno le 'deviazioni' linguistiche, volontarie o involontarie — che si voglia o meno applicare ad entrambe la definizione di interferenza — quando il traduttore non *diviene* scrittore, ma è scrittore, cioè scrivere un testo di livello letterario è per lui un'attività non occasionale, nella quale egli possiede, oltre alla sua norma linguistica individuale, come ogni parlante, anche particolari abitudini creative? Infatti la sua opera come autore offre documentazione certa della sua norma individuale, intesa come complesso delle scelte ricorrenti a seconda delle occasioni e intenzioni comunicative. Esse vengono a costituire quindi il *tertium comparationis* nel confronto tra le scelte linguistiche operate dal traduttore e le occasioni linguistiche offerte dal testo nella LP. Si può ipotizzare così la possibilità di rintracciare anche quelle 'deviazioni' che non rappresentano novità rispetto alla norma, senza il rischio di confondere queste forme più raffinate di interferenza con lo 'stile personale' e riducendo al massimo l'eventualità di spiegarle come automatismi o errori (vedi alle pp. 415-417 la problematica del bilinguismo).

⁴¹ La diversità delle circostanze di produzione separa in questo senso la teoria della traduzione dall'analisi degli errori. Circostanze diverse possono inoltre influenzare le decisioni del traduttore, che, secondo Levý (*Translation as a Decision Process*, in *To Honor Roman Jakobson*, II, The Hague-Paris 1967, pp. 1171-1182) deve fare pragmaticamente un calcolo del rischio a seconda del maggiore o minore 'purismo' dei suoi probabili lettori.

Inoltre le scelte linguistiche dello scrittore che traduce, data la sua posizione di prestigio, potrebbero costituire la premessa per alterazioni della norma generale e quindi per sviluppi interessanti della lingua di arrivo.

Ma in che modo confrontare tra loro i tre tipi di atti linguistici, cioè quelli del testo in LP, quelli del testo tradotto e quelli della produzione autonoma del traduttore in LA?

Prima di tutto, vanno presi in considerazione quei casi in cui il *closest natural equivalent*⁴² rappresenta comunque una scelta tra mezzi linguistici possibili con pari funzioni denotative e connotative. Nella fase selettiva possono essere dunque utili le discipline confrontative, dalla linguistica contrastiva alla cosiddetta stilistica comparata⁴³, definizione, quest'ultima, che nasconde spesso in realtà una 'semantica confrontativa' o una 'grammatica comparata' e soffre della molteplicità dei significati della parola *stile*. Infatti, poiché esse tendono ad individuare i casi in cui una lingua appare rigidamente normata (cioè *grammatikalisch*, secondo Levý) a confronto della possibilità di scelte nell'altra, e soprattutto quelli in cui le due norme storiche hanno diversamente sviluppato possibilità simili previste dal sistema, viene creata così la possibilità di selezionare preliminarmente un nucleo di fenomeni da tenere in particolar modo sotto controllo.

Per il confronto tra italiano e tedesco, ad esempio, alcuni di questi campi d'indagine potrebbero essere: esplicitazione e implicazione, incompleto e diverso sfruttamento dei programmi di formazione delle parole, predeterminazione e postdeterminazione, ordine degli elementi della frase, uso dei pronomi (personali e negativi) e dell'articolo, oltre che, ovviamente, il diverso gioco delle ridondanze e delle ambiguità, delle polimorfie e polisemie.

⁴² Terminologia di E. Nida, *Toward a Science*, cit., pp. 166-167.

⁴³ Ad esempio opere come A. Malblanc, *Stylistique comparée du Français et de l'Allemand*, Paris 1968 e J.P. Vinay - J.P. Darbelnet, *Stylistique comparée du français et de l'anglais*, Paris 1972.

Affinché il confronto abbia un senso è inoltre assai importante la scelta del *corpus*. Non sarebbe, ad esempio, in alcun modo fruttuoso analizzare il tedesco preluterano della traduzione di Dante di R. Borchardt o altre traduzioni per le quali sia stata creata una lingua 'artificiale' sul modello di fasi storiche precedenti. La migliore premessa è invece la relativa contemporaneità di autore e traduttore.

Tra le condizioni ottimali è da collocare anche l'omogeneità relativa delle opere dei due scrittori, che potrebbero offrire nell'ambito dello stesso genere letterario maggiori possibilità di occasioni comunicative simili.

Inoltre, al fine di graduare le difficoltà e in modo che qualche primo risultato attendibile possa creare già un tracciato per i casi più complessi è forse più opportuno cominciare con autori del Novecento e con la prosa piuttosto che con la poesia.

* * *

Costituire un *corpus* siffatto di traduzioni dall'italiano e dal tedesco è apparso già non troppo facile e sarà necessario accontentarsi anche di qualche approssimazione rispetto alle condizioni ottimali su esposte.

La scelta dei passi riportati qui di seguito nell'originale e in traduzione ha il solo scopo di esemplificare alcuni dei problemi da affrontare, mostrare il tipo di ipotesi formulabili a prima vista e rendere ancora più chiari i limiti della problematica affrontata. L'effettiva verifica e l'esatta valutazione di questi esempi potrà venire solo dall'analisi completa di un ampio *corpus* e soprattutto dal confronto delle caratteristiche riscontrate nella lingua della traduzione con quelle dei testi originali del traduttore in LA. Senza quest'esame è per altro particolarmente difficile individuare casi di probabile interferenza che si manifesti come volontaria esclusione delle possibilità coincidenti (cfr. p. 418).

Alcuni esempi l'ho tratti dall'opera di B. Tecchi traduttore: essa consiste di passi dalle *Aufzeichnungen des*

Malte Laurids Brigge di R. M. Rilke, apparsi nella rivista « Il Convegno » del 1927; della traduzione di H. Carossa, *Eine Kindheit e Verwandlungen einer Jugend*, apparsa da Mondadori nel 1935; della traduzione di P. Alverdes, *Die Pfeiferstube*, apparsa nel 1940⁴⁴. Condizioni favorevoli all'analisi di queste traduzioni offre l'esistenza di una ricca produzione narrativa tecchiana contemporanea, costituita, tra l'altro, da: *Il nome sulla sabbia*, del 1924; *Il vento tra le case*, del 1928; *I gatti*, del 1928 e *Amalia*, del 1929-30, che fanno parte di *Tre storie d'amore*, uscito più tardi presso Bompiani; *Giovani Amici*, scritti tra il 1935 e il 1938; gli *Idilli Moravi*, del 1939 ed eventualmente ancora *La presenza del male*, del 1947, e *Un'estate in campagna*, apparso nel 1945.

Le seguenti corrispondenze

R

Ich sehe mich in meinem *kleinen Gitterbett* liegen und nicht schlafen (p. 796)

Io mi vedo disteso nel mio *piccolo letto* di bambino, quando non potevo prendere sonno⁴⁵;

A

[...] und diese putzten es, wenn sie nicht gerade bettlägerig waren, gerne selbst mit den *kleinen runden Bürsten*, die ihnen zu diesem Zwecke geliefert wurden (p. 11)

[...] e, se proprio non stavano a letto, volentieri lo ripulivano da sé, con le *piccole spazzole rotonde* che erano state loro date a questo scopo;

A

In der Hand hielt er ein *kleines Bündel Zeug* von der Größe eines Kohlkopfes (p. 61)

⁴⁴ Userò qui di seguito le sigle: R per Rilke, di cui l'originale è riportato dall'edizione delle opere dell'Insel Verlag, vol. VI, 1966; C per Carossa, citato secondo l'edizione dell'Insel Verlag, s.d.; A per Alverdes, citato secondo l'edizione di Rütten & Loening del 1929.

⁴⁵ La traduzione, più vecchia, di Vincenzo Errante (R. M. Rilke, *Opere*, vol. II, Firenze 1942, p. 224) suona: « Mi rivedo disteso nel mio *lettino* ingabbiato di bimbo, quando non riuscivo a prender sonno ».

Teneva in mano un *piccolo fagotto*, della grossezza di un cavolo;

C

[...] denn sobald eines beim Schwätzen oder Unfugmachen ertappt wurde, nahm der Lehrer ein *Stöckchen* vom Katheder und bedrohte den Störer (p. 12)

[...] poiché appena uno di essi era sorpreso a chiacchierare o a far chiasso, subito prendeva di su la cattedra un *piccolo bastone* e minacciava il disturbatore;

C

Es wurde still; ein *kleines Mädchen* brach beim Anblick der Lichter in hellen Jubel aus (p. 76)

Ci fu silenzio; *una piccola bambina*, alla vista delle candele accese, scoppiò in gridi di gioia

incoraggiano un'indagine sull'uso tecchiano del diminutivo, considerato anche che il diverso sfruttamento del suffisso in italiano e in tedesco è un aspetto interessante della grammatica contrastiva. In senso opposto potrebbe essere fruttuoso investigare l'uso del suffisso accrescitivo in Tecchi come scrittore indipendente e come traduttore, nonché l'impiego di *grosso/grande* in corrispondenza di tedesco *groß*.

Gli esempi seguenti

C

«*Wie wars mit eurer Köchin damals?*» fragte die Freundin [...] (p. 116)

«*Come fu con la vostra cuoca?*», domandò l'amica [...];

C

[...] denn auch der ist sein eigenes Werk und hat ihn, *wie oft!*, mit seiner höllischen Vollkommenheit getröstet [...] (p. 130)

[...] ché pur questo è opera sua, e lo ha, *come spesso*, anche lui consolato con la sua perfezione infernale [...];

C

Wie gern hätte ich alles für Lügen gehalten [...] (p. 91)

Come volentieri avrei creduto che tutte queste cose fossero bugie!;

[20]

C

[...] obgleich man ihm ansah, *wie* er mit eigenem Sinn im Ganzen lebt und *gern* dies oder jenes zurechtgerückt hätte (p. 137)

[...] sebbene dal suo volto trasparisse com'egli riviveva tutto a modo suo e *come volentieri* avrebbe rimesso a posto questo o quel particolare

rispondono forse a una particolare simpatia tecchiana per le varie possibili funzioni di it. *come* o sono sollecitati dalle occorrenze di ted. *wie*, che non appare, però, nei casi esaminati, portatore di particolari connotazioni?

In A 25

[...] kam dort ein sogenannter Kremserwagen vorgefahren. Es war ein *Fahrzeug*, das über zwei langen Sitzbänken, die einander gegenüber angebracht waren, ein viereckiges, auf allen Seiten dicht geschlossenes Gebäude aus grauer Zeltleinwand trug

[...] si vide arrivare una di quelle vetture a panche che usavano in guerra. Era un *mezzo di trasporto* che su due lunghe panche poste l'una contro l'altra, portava una specie di scatolone quadrangolare, di tela grigia da tenda, chiuso ermeticamente da tutti i lati

ha forse avuto un ruolo nella scelta l'analizzabilità formale del composto tedesco?

Un caso interessante si presenta anche nella traduzione del *Processo* di P. Levi su menzionata (Torino 1983). Il *Nachttischchen* della signorina Bürstner, spostato come tavolo di udienza nel mezzo della stanza dall'ispettore, è reso con l'it. *tavolino da notte* (pp. 13 e 31) e di seguito semplicemente con *tavolino* quando la specificazione risulta superflua, come di norma nell'italiano. Oltre a questo risparmio la scelta del sintagma sembra voler rendere ragione del particolare impiego del mobile in quella situazione, a differenza dell'it. *comodino* nella traduzione di G. Zampa (Milano 1973). La scelta di Levi è discutibile dal punto di vista della designazione e soprattutto del senso (assurdo) del testo kafkiano, ma, ai nostri fini, c'è anche da chiedersi se indipendentemente dal testo tedesco Levi avrebbe scelto come determinante la designazione del tempo (*notte*) oppure una postdeterminazione

[21]

locativa del tipo *vicino al letto o che stava vicino al letto*. Nel caso della composizione sia l'analizzabilità formale che l'analizzabilità semantica possono costituirsi come modello.

In C 82

[...] und malte mancherlei Sternchen und Blümchen vignettenartig zwischen die *sauber nummerierten Einträge*

[...] e ogni tanto, in mezzo agli *elenchi pulitamente numerati*, indugiavo con la penna a fare, a modo di vignette, piccole stelle e fiorellini d'ogni genere

potrebbe indicare come norma individuale caratteristica l'impiego e soprattutto la posizione dell'avverbio *pulitamente*. Ma anche in vari altri casi la posizione obbligatoria dell'avverbio tedesco è riprodotta esattamente nell'italiano, dove rappresenta una delle scelte possibili. Ad esempio in:

A

Aber der ihnen *falschlich unterschobene* [Mangel] kränkte sie im Innersten (p. 15)

Ma quell'altro, che era ad essi *erroneamente attribuito*, li mortificava nell'intimo;

C

Schließlich jammert ihn des *grausam Verbannten* (p. 130)

Alla fine si rammarica di averlo *così crudelmente confinato*.

In A 9-10

Es wurde nötig, *den unversehens mit Erstickung Bedrohten* einen neuen Atemgang zu schaffen

[...] e così fu necessario creare una specie di nuova bocca *ai minacciati improvvisamente di soffocare*

la posizione dell'avverbio italiano è irrigidita dall'uso sintetico participiale, che appare anche in

C

Vergeblich sagte Eva, die ungerührt neben mir herging, der liebe Gott habe den Reisinger gestraft, und rechnete jegliches Böse zusammen, was er mir angetan, — dies alles hatte kein Gewicht mehr: ich sah *den Gefallenen* im Staube liegen und sein Gesicht eine düstere verwünschte Schönheit annehmen [...] (p. 121)

Invano mi diceva Eva, la quale, impassibile, mi camminava accanto, che il buon Dio aveva punito Reisinger e che così si chiudeva il conto di tutto il male che egli mi aveva fatto. Tutto questo non aveva più alcun peso per me: io vedevo *il caduto* giacere nella polvere e il suo viso assumere una cupa, misteriosa bellezza [...]

Confrontando questi esempi con

C 119

Halb schleichend, halb schreitend kam ich auf Reisinger zu, erfüllt nur von dem Berufe, Gespenst zu sein, und behielt dabei *den Ahnungslosen* scharf im Auge

Un po' strisciando, un po' camminando, tutto preso dalla mia parte di fantasma, mi avvicinai a Reisinger e intanto non perdevo d'occhio *lui, che non aveva alcun sospetto*

e con A 54

Aber Benjamin wußte auch nichts zu sagen. Darum nahm er ihn unter den Arm und führte *den Verstummten* auf den Blindensaal zurück

Ma anche Beniamino non seppe rispondere nulla. Perciò lo prese sotto il braccio e ricondusse *colui che era diventato silenzioso* nella sala dei ciechi

si osserva che il participio tedesco in funzione nominale sembra trovare 'equivalenze' in italiano il cui grado di 'naturalità' è molto variabile. In che rapporto sta ciò con l'idioletto del traduttore?

L'uso dei participi (e aggettivi) in funzione predicativa e appositiva costituisce un tratto evidente della traduzione hofmannsthaliana dell'articolo di D'Annunzio su menzionato. Ad esempio:

D 131

aveva immaginato il suo sepolcro *sospeso* su le acque favolose, *inclinato* verso le innumerevoli labbra del mare

sie hatte ihr Grab mit inneren Augen gesehen, *überhängend* die sagenberühmten Wasser, *hinabgeneigt* zu den Lippen ohne Zahl des Meeres, das nicht altert;

Il ritmo che regolava la magnifica anima si mesce a quella melodia nel mondo che così a lungo ascoltò *coricata* nell'erba o nella sabbia, sotto il sole e sotto le stelle, *sentendo* l'immensità del suo dolore eguagliare i fiumi che scorrono e gli oceani che ondeggiavano.

Der Rhythmus, in dem sich ihre wundervolle Seele bewegte, vermengt sich mit jenen großen Melodien, denen sie lauschte, in Gräsern *gebettet* oder im Sand, unter den Sternen, *hinstarrend* auf das Strömen maßloser Ströme, auf das Schwellen und Fallen der ungeheuren Meere als auf ein Ebenbild ihrer Schmerzen;

132

Il suo dolore e il suo sogno non erano maturi come quei frutti di settembre ch'ella mangiava *seduta* su le rocce lacustri *guardando* impallidire le belle acque

Waren sie nicht reif, ihr Schmerz und ihr Traum, reif wie die Früchte des September, von denen sie aß, *hingelagert* auf einsamen Steinen des Ufers, die Augen auf die Schönheit lichtblauer Wasser *geheftet*?

Non aveva ella invocato il colpo rapido, l'antica eutanasia che dava Artemisia *lanciando* uno strale invisibile contro il designato petto?

Hatte sie nicht den plötzlichen, blitzartigen Stoß herabgefleht, den uralten « guten Tod », den Artemis verlieh, einen unsichtbaren Pfeil in die auserwählte Brust *schleudernd*?

133

Piena già del silenzio eterno, l'anima *abbagliata* dalle cose che apparivano a traverso il velo squarciato, ella segue il suo cammino [...]

Angefüllt schon mit dem Schweigen der Ewigkeit, die Seele schon *geblendet* von den Dingen, die durch den zerrissenen Schleier aufleuchten, verfolgt sie ihren Weg [...];

134

Ed essi riconobbero in una sera d'estate il corpo di Saffo, più *pallido* dell'erba arida, *disseccato* di desiderio, flutuante nel sale caldo che schiumava dalle labbra del mare ansante.

Und sie erkannten, an einem Abend im Sommer, den Leib der Sappho, *bleicher* als verblichenes Gras, *ausgelaugt* von der Maßlosigkeit des Wünschens, wie er dahintrieb im heißen Salz, das um die Lippen des jäh atmenden Meeres schäumte.

È lecito chiedersi fino a che punto una tale frequenza d'uso risponda alla norma individuale di Hofmannsthal o a quella dell'epoca o se essa sia provocata dal modello. Proprio casi del genere aiutano a meglio definire le ipotesi possibili sul

[24]

particolare rapporto dello scrittore-traduttore con il modello e le sue conseguenze sul prodotto linguistico.

Si può supporre, infatti, che, quanto più il traduttore ha con la sua lingua un rapporto creativo ed originale, tanto più l'adattamento al modello è probabilmente intenzionale e coraggioso, cioè tende a spingere la lingua al limite delle sue possibilità, agendo nella sfera delle scelte ad alta valenza stilistica. Se ciò sia opportuno dal punto di vista della traduzione e della ricerca dell'equivalenza testuale è cosa che riguarda la critica della traduzione, ma, da un punto di vista linguistico, si può dire che vengono costituite condizioni positive di sviluppo. In questo caso si può parlare di interferenza solo nel senso del risultato (mescolanza di norme individuali) di un procedimento che è di 'imitazione' o 'riproduzione'.

Viceversa, il traduttore di professione, che ha verosimilmente un atteggiamento meno originale e indipendente dalla norma linguistica storica e testuale, potrebbe risultare più soggetto all'interferenza, intesa come processo involontario di 'contaminazione', senza però che per questo si determinino condizioni di 'arricchimento' linguistico. Ad esempio, il gioco tra forme finite e infinite del verbo porta a risultati linguistici di tipo certamente diverso rispetto al testo hofmannsthaliano nella traduzione del *Processo* di G. Zampa. Nel primo capitolo

« Die Reinheit! » rief K. noch durch die Spalte der Tür, « wenn Sie die Pension rein erhalten wollen, müssen Sie zuerst mir kündigen ». Dann schlug er die Tür zu, *ein leises Klopfen* beachtete er nicht mehr

è reso:

« La pulizia! » esclamò K., attraverso lo spiraglio della porta. « Se vuole tenere pulita la pensione deve prima di tutto mandare via me ». Poi sbatté la porta e non prestò più orecchio *a un leggero bussare* (p. 25) ⁴⁶.

⁴⁶ Nella traduzione di P. Levi si legge: « Sbatté la porta; udì bussare piano, ma non se ne curò » (p. 26).

[25]

E più avanti troviamo:

Er glaubte, sie werde ihm den Blick zuwenden, aber sie sagte in unveränderter Haltung: « Verzeihen Sie, ich bin durch das plötzliche Klopfen so erschreckt worden, nicht so sehr durch die Folgen, die die Anwesenheit des Hauptmanns haben könnte [...] »

Pensava che avrebbe diretto lo sguardo verso di lui, invece, senza cambiare posizione, disse: « Mi scusi, *quel bussare improvviso* mi ha spaventata, non tanto per le conseguenze che potrebbe avere la presenza del capitano [...] »⁴⁷.

Il confronto dei risultati con quelli di traduzioni condotte da professionisti potrebbe costituire quindi un buono strumento di verifica.

Infine, nel ventaglio delle ipotesi c'è anche quella di constatare, per vari fenomeni, il ripetersi costante nella lingua di traduzione, di scelte tipiche della norma individuale dello scrittore-traduttore nella sua produzione autonoma. Nel caso, ad esempio, di B. Tecchi è abbastanza facile notare la tendenza all'anticipazione di avverbi e modalità, o anche vari complementi, cosicché il verbo, specialmente in frase secondaria, viene a trovarsi in posizione finale. Ma questa stessa tendenza si coglie a colpo d'occhio anche nella sua opera narrativa. Ad esempio:

Il vento tra le case, p. 162

Era lieta, sorridente, come sempre [...], come a una signorina fidanzata si conviene;

Giovani amici, p. 6

[...] volendo, sarebbe stato possibile riattivare anche una comunicazione interna che tra le due case un tempo deve esserci stata;

p. 55

Il brivido si ripeté, come se la scala sottile dei bottoni automatici non attraverso la schiena della Dini, ma attraverso la sua fosse salita;

⁴⁷ In P. Levi: « Mi scusi, sono stati *quei colpi improvvisi alla porta* che mi hanno spaventata, e non le conseguenze che potrebbe avere la presenza del capitano [...] » (p. 34).

pp. 62-63

La brava donna era lontana mille miglia dal sospettare quel che già nell'animo del suo figliolo [...] si agitava;

p. 228

[...] Raffaello s'incamminò lungo i muri delle vie suburbane, lungo le ombre ambigue, che dai mucchi dei sassi sconnessi, dalle opere in muratura non ancor finite, in quell'ora del crepuscolo sorgevano⁴⁸;

Idilli moravi, p. 8

[...] quasi come un sogno che in quell'ora notturna vanisse;

p. 14

In un vagone di terza classe è una vecchia che di quanto succede fuori dei vetri non si cura;

p. 90

Voi non sapete che cosa significa quando una donna moderna, sensuale, amante della vita, dell'amore, del piacere, arriva a capire che l'uomo che il piacere le ha dato non è buono in fondo che a questo.

L'ipotesi di spiegare casi del genere come interferenza nel bilingue colto — e senza frattura della norma tradizionale — è interessante anch'essa metodologicamente, perché questo ritorno dal problema della traduzione a quello del bilinguismo, sollecita la valutazione attenta e prudente delle circostanze in cui la traduzione possa essere intesa come causa e non solo come occasione e rinforzo dell'interferenza.

Così il tracciato della ricerca si dirama in una rete ancor più sottile di problemi: sarebbe infatti desiderabile accertare l'esistenza di caratteristiche specifiche che differenzino l'interferenza nel traduttore dalla interferenza nell'atto linguistico autonomo del bilingue e con ciò, forse, portare qualche contributo all'ampio dibattito sull'essenza linguistica del tradurre.

⁴⁸ Secondo la nuova edizione, Milano 1950.

FRANZ STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1979, 333 S., (UTB 904).

In der deutschsprachigen Erzählforschung der fünfziger Jahre hatte sich neben Lämmerts *Bauformen des Erzählens* (Stuttgart 1955), der das Augenmerk auf den zeitlichen Aufbau von Erzählwerken richtet, und Käte Hamburgers vieldiskutierter *Logik der Dichtung* (Stuttgart 1957, 1968) vor allem Franz Stanzels Romantypologie durchgesetzt. Die 1955 unter dem Titel *Die typischen Erzählsituationen* (Wien 1969) erschienene Arbeit erfreut sich besonders als gekürzte Ausgabe (*Typische Formen des Romans*, Göttingen 1964, 1979) großer Verbreitung und Beliebtheit. Fast ein Vierteljahrhundert später erscheint im Herbst 1979 Stanzels umfassende Studie *Theorie des Erzählens*, in der sich der Verfasser vornimmt, «früher begangene Fehler (zu) korrigieren, spätere Erkenntnisse nach(zu)tragen und mit den neuen Ergebnissen der Diskussion und der Forschung (zu) koordinieren» (S. 9). Die Arbeit fußt «auf einer breiten Basis von Texten», die zum Großteil Stanzels «Hörer an der Universität Graz [...] in Seminar- oder Diplomarbeiten [...] aufbereiteten» (S. 9).

Unter den zahlreichen Stellungnahmen zu Stanzels Typologie seit 1955 (vgl. auch Verf., *Teorie del narrare in Germania*, Messina, Edas 1980) scheint die Kritik an der ahistorischen Ausrichtung seiner Theorie (u.a. besonders Robert Weimann, 1966) am fruchtbarsten gewesen zu sein. Dazu muß gleich gesagt werden, daß Ansätze einer historisch orientierten Weiterführung in seiner Typologie bereits angelegt sind, wenngleich in der *Erzählsituationen* (= ES) ausdrücklich daraufhingewiesen wurde, ahistorische Konstanten im Erzählwerk festzustellen und somit «zeitlose Handhaben» für die Romankritik herauszuarbeiten. In seiner *Theorie des Erzählens* strebt Stanzel einen «Mittelweg zwischen Systematik der Theorie und Pragmatik der Interpretationslehre» (S. 72) an. Diese Annäherung der Literaturtheorie an die Literaturgeschichte wird durch zahlreiche Detailanalysen gestützt: ungefähr 180 Erzählwerke, größtenteils aus der englischen und amerikanischen Literatur von Defoe und Richardson bis Vonnegut, aber auch aus der deutschen Literatur (von Grimmelshausen bis Grass und Handke) werden unter Einbeziehung von Cervantes' *Don Quixote* und den wichtigsten französischen Romanen untersucht, um die Gültigkeit und Brauchbarkeit der neuentworfenen Typologie zu beweisen.

Die Arbeit verdient besonders wegen der Auseinandersetzung mit einem Großteil der heute fast unübersehbar gewordenen Anzahl von Arbeiten zur Erzählforschung Beachtung, zu denen auch Beiträge der Linguistik, Textwissenschaft und Kommunikationstheorie gehören. Stanzel nimmt hauptsächlich zur deutschsprachigen Forschungsliteratur Stellung. Er versucht zwischen seinem Forschungsgebiet (das als Untersuchung der Oberflächenstruktur von Erzählwerken verstanden sein will, also die Mittelbarkeit des Erzählens betrifft) und der Analyse der Tiefenstruktur, die sich mit der Genese literarischer Werke befaßt (S. 28 ff.) eine Grenze zu ziehen.

Auch das Begriffspaar Autor — Erzähler wird nun klarer auseinandergehalten. Aber leider wird gerade der Begriff « Erzähler » in der Neufassung seiner Typologie überstrapaziert. In den *Typischen ES* unterscheidet Stanzel zwischen auktorialer, personaler und Ich-ES. Auktorialer und personaler Roman sind aber nichts anderes als historisch differenzierte Aspekte von Erzählwerken, in welchen in der dritten Person erzählt wird: der auktoriale Roman mit seinem häufig allwissenden Erzähler gibt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts einer Form des Romans Raum, die über große Strecken erzählerlos ist und in welcher die Perspektive vom wertenden und kommentierenden Erzähler des auktorialen Romans in eine oder mehrere Romangestalten verlegt wird, d.h. in die sogenannten Reflektorfiguren. Stilistische Neuerungen dieser Verschiebung lassen sich m.E. auf denselben Faktor zurückführen, nämlich auf den Wirklichkeits- oder Glaubhaftigkeitstopos, der sich im älteren Roman durch die Nennung etwa der Quellen der mitgeteilten (fiktiven) Ereignisse äußert, im modernen Roman hingegen häufig durch eine unmittelbarere, unkommentierte, « szenische » Darstellung der fiktiven Wirklichkeit und des Unterbewußtseins erreicht wird. Es handelt sich also nicht um zwei stehende Typen, die dem dritten Typus, der Ich-ES, gegenübergestellt werden können, umso mehr als die letztere von Stanzel selbst in zwei Untertypen geteilt wurde, in den Ich-Roman mit Ausgestaltung der Welt sowohl des erzählenden als des erlebenden Ichs und in den Ich-Roman ohne Darstellung der Erzählersphäre. Es kommt also zu einer der Unterscheidung in auktoriale und personale ES analogen (wenn auch nicht historisch differenzierten) Unterteilung innerhalb der Ich-ES, worauf die Kritik wiederholt hingewiesen hat (z.B. Lockemann, 1965). Stanzel jedoch hält an der Überzeugung fest, daß die grundsätzlichen Möglichkeiten, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, drei sind. (S. 14). Das triadische System wird allerdings diesmal im Zuge einer « Differenzierung und Dynamisierung » der typischen ES durch ein binäres Oppositionssystem um je ein Element erweitert. Die neu herausgearbeiteten Konstituenten werden *Modus*, *Person* und *Perspektive* genannt. Unter *Modus* wird die Darstellung des Erzählten mit Blickrichtung auf den Leser (so Stanzel, S. 70) ver-

standen und zwar entweder durch einen Erzähler mit eigenständiger Persönlichkeit oder als Spiegelung in einer Romangestalt (Reflektor). Dies äußert sich auch durch Vorherrschen entweder des epischen Berichts oder der szenischen Darstellung; es findet also eine Verschiebung bei der Vermittlung der erzählten Welt (und somit der Perspektive!) statt. Mit *Person* ist der zur erzählten Welt gehörige (Ich-)Erzähler oder nicht gehörige (Er-)Erzähler gemeint, eine Konstituente also mit Blickrichtung auf die Relation zwischen Erzähler und erzählter Welt. Die beiden Oppositionen sind demnach Identität oder Nicht-Identität der Seinsbereiche von Erzähler und dargestellter Welt (vgl. Lockemann, 1965). *Perspektive* ist laut Stanzel die Vermittlung des Erzählten mit Blickrichtung auf die erzählte Welt und äußert sich durch Außenperspektive und Innenperspektive (vgl. Leibfried, 1970).

Hier wird einerseits übersehen, daß ein Aspekt des Elements *Perspektive* bereits in der Konstituente *Modus* enthalten ist, macht doch Stanzel selbst darauf aufmerksam, daß die anglistische Romantheorie sich vorzugsweise des Begriffes « point of view » bediene, wo die deutschsprachige den Ausdruck « persönlicher Erzähler » vorzieht (S. 27; vgl. auch van Rossum-Guyon, 1970), andererseits wird hier die Vieldeutigkeit des Begriffes *Perspektive*, auf die u.a. Weimann (1966), Fügen oder (1972), J.H. Petersen (1977) hingewiesen haben und auf die Stanzel auch in seiner Diskussion eingeht, nicht in Betracht gezogen, und der Terminus auf das Bedeutungspaar Außen- und Innenperspektive festgelegt. Mit Außenperspektive meint Stanzel aber die Wiedergabe des Erzählten vom Standort eines Erzählers, sogar die Wiedergabe der Innenwelt von Romangestalten, da diese als auktorialer Gedankenbericht erscheine. « Für den allwissenden Erzähler und seine Außenperspektive gibt es eigentlich keine Innenwelt als Innenwelt, hier ist gewissermaßen alles als Außenwelt verfügbar » (S. 73/74). Demzufolge ist Innenperspektive interpretatorisch weitaus bedeutender, und Stanzel fragt sich, ob Innenperspektive « nicht ganz allgemein als die für die Interpretation eigentlich merkmalfähige Form der Perspektivierung anzusehen ist » (S. 74). Wenn dem aber so ist, fragt man sich, ob es der Mühe wert war, eine Oppositionsachse Außen-Innenperspektive überhaupt aufzustellen.

Stanzel verbindet die drei Oppositionsachsen *Modus*, *Person* und *Perspektive* zu einem Koordinatensystem und zwar so, daß sich die Achsen im Mittelpunkt seines Typenkreises in einem Winkel von 60 Grad überschneiden. Nachdem je ein Oppositionspol als dominant erklärt wird, ergeben sich als fundamentale ES: 1.) die auktoriale ES durch die Dominanz der Außenperspektive (die aber Stanzel als interpretatorisch nicht relevant erklärt hatte, wie eben dargelegt wurde), 2.) die Ich-ES durch die Dominanz der Identität der Seinsbereiche von Erzähler und erzählter Welt und 3.) die

personale ES durch die Dominanz des Reflektorpols. Es konstituieren sich also wiederum die ursprünglichen ES Stanzels, welche vom systematisch-methodischen Standpunkt schon früher nicht überzeugten, jetzt aber erst recht durch die Einführung der Oppositionsachsen kompliziert und verdunkelt werden. Dem Ich-Erzähler steht nämlich nicht der Er-Erzähler gegenüber, wie zu erwarten wäre, sondern es erscheinen Reflektorfigur und (stilistisch) die erlebte Rede; der auktorialen ES steht das Ich des inneren Monologs gegenüber, weil dieses durch die Innenperspektive charakterisiert ist, und der personalen ES steht sonderbarerweise ein Ich als Zeuge oder als Herausgeber gegenüber (s. Typenkreis auf der letzten Seite). Daß nun die Anordnung um einen Typenkreis praktisch ist, da sie die offenen Übergänge und verschiedenen Abwandlungen der drei typischen ES veranschaulicht, stimmt (s. S. 239 und den Typenkreis a.a.O.), sie hebt allerdings die leider nicht klar formulierte Scheidung in Oppositionspaare auf. Wenn nämlich eine ontologische Grenze zwischen Er- bzw. Ich-Erzähler und erzählter Welt postuliert wird, kann man nicht behaupten, daß es keine kategorialen Grenzen zwischen Er- und Ich-Form gebe, es sei denn, man begäbe sich auf eine andere Diskussionsebene, nämlich die der stilistischen Äußerung von Perspektive, was zwar aus dem Diagramm ersichtlich ist, doch überzeugt eben gerade dieses nicht, weder durch die Wahl der drei Oppositionspaare und ihre Anordnung noch durch die angebliche Dominanz der Pole, welche ihrerseits zur Neuformulierung der früheren ES führt.

Wenn nun Stanzel dem eiligen Leser im Vorwort rät, seine Lektüre auf die Kapitel I, III und VII zu beschränken, da in diesen die grundlegenden Gedankengänge seiner Erzähltheorie dargelegt sind, so muß gesagt werden, daß gerade diese Kapitel aus den oben angeführten Gründen mit Vorbehalt aufzunehmen sind. Stanzels Buch ist wegen der feinsinnigen Einzeluntersuchungen lesenswert, ebenso wegen seiner Auseinandersetzung mit den zahlreichen Beiträgen zur Erzählforschung und der wertvollen Hinweise auf noch nicht oder nur wenig erforschte Aspekte des Erzählens. So wäre z.B. das « Gefälle » (S. 18 und 103 ff.) der Intensität des Vermittlungsprozesses sowohl in Einzelwerken als im Gesamtwerk von Romanautoren zu untersuchen, das « Erzählprofil » (S. 95 ff.), d.h. das Verhältnis zwischen diegetisch-narrativen und mimetisch-dramatischen (dialogischen) Teilen und deren Distribution innerhalb eines Werkes, der « Erzählrhythmus » (S. 96 ff.), nämlich die Aufeinanderfolge der verschiedenen Grundformen des Erzählens: Bericht, Kommentar, Beschreibung, mit Handlungsbericht durchsetzter szenischer Abschnitte innerhalb des narrativen Teiles und ihr Verhältnis zum Erzählprofil, sowie die Übergänge zwischen Erzählsituationen innerhalb eines Erzählwerkes. Durch das Aufstellen von Erzählenschemata ließen sich Dynamisierung und Sche-

matisierung des Erzählvorganges analysieren und ihr Verhältnis zum Prototyp (S. 19) des jeweils zeitgenössischen literarisch wertvollen Erzählwerkes als auch zum Trivialroman erhellen. Interessant sind auch Stanzels Bemerkungen zur Verfilmung von Ich- und Er-Romanen, ein Problem, worauf bereits Käte Hamburger hingewiesen hatte und wodurch Fragen der Erzähltechnik geklärt werden können (S. 116-119, mit Literaturangaben). Die Untersuchung des historischen Aspekts von Erzählwerken beschränkt sich, wie beabsichtigt, auf die Oberflächenstruktur, es werden also Verschiebungen und Veränderungen im Vermittlungsprozeß, das Aufkommen von neuen Techniken und stilistischen Mitteln, z.B. der erlebten Rede und dem inneren Monolog festgestellt, leider auf der Folie des nicht überzeugenden « Typenkreises ». Stanzels Stärke liegt nicht in der Systematik, sondern in der Einfühlbarkeit seiner Einzelanalysen und im Aufwerfen neuer Fragen. Wer eine Pionierarbeit geleistet hat, wie es die Romantypologie von 1955 ist, bleibt anscheinend in den Denkkategorien, die zu dieser geführt haben, grundsätzlich verankert, auch wenn die Kritik auf Denkfehler aufmerksam macht und sich der Verfasser mit anderen Meinungen auseinandersetzt.

FEDERICA LODOLI STACUL

LAURA BAZZICALUPO, *Il sismografo e il funambolo - Modelli di conoscenza e idea del politico in Thomas Mann e Robert Musil*, Napoli, Liguori Editore, 1982, pp. 195.

Il libro di Laura Bazzicalupo, intende essere un'analisi dei due scrittori dal punto di vista delle loro strutture conoscitive.

Non ci viene, dunque, proposto un discorso interno all'estetica, ma un attento esame di quella categoria filosofica di conoscenza che muove la stessa esperienza estetica e che trova la sua espressione particolare e coerente in sede politica. Consapevole della inevitabile radicalizzazione ideologica che consegue alla scelta di Mann e Musil come due polari esperienze culturali e politiche, l'autrice ci propone un Mann fondamentalmente 'conservatore' di contro all'avanguardismo epistemologico ed etico di Musil.

Di fronte al venir meno, nel periodo storico dell'imperialismo guglielmino, di un ordine logico e morale della realtà, Mann, pur soffrendo da esteta e registrando da sismografo la crisi, reagisce opponendole il senso culturale di una superiore, organica unità che ne sdrammatizza e ne assimila i caratteri storici conflittuali.

La dimensione archetipica o « archetipale » come dice l'autrice, non è che l'espressione della « sacralizzazione », operata da Mann, del mondo borghese classico. Al venir meno, nella cultura di fine secolo, della fiducia nella *ratio* e nella concezione storica del pro-

gresso, Mann predispone la storia, nel suo pensiero, in senso ciclico a garanzia della continuità e sacralità del valore vita-reale (pp. 34-35).

Le grandi antitesi manniane: vita-spirito, arte-vita, borghese-artista, impoliticità-impegno, non sono reali, bensì riconducibili ad un'unità totalizzante, aprioristicamente data, ad una salvifica « trasvalutazione metafisica » che le sottragga ad ogni possibile revisione culturale (p. 37). Le forme antitetiche, del resto, si fondano sulla lacerazione che l'individuo sente in sé tra i valori della tradizione e le istanze della coscienza storica secondo la quale quei valori mancano di legittimazione. Per Mann, dice l'autrice, la soluzione di questa tragica lacerazione consiste, tuttavia, sempre nella celebrazione « ad ogni costo » della tradizione che, ritualizzando e sacralizzando « l'universo borghese », lo sottrae alla sua metamorfosi involutiva. La trasgressione di questo rituale è, pertanto, sempre peccato e trova, all'interno del romanzo, la sua sanzione etico-estetica nella morte del trasgressore.

L'ironia, quale fondamentale fattore stilistico manniano, ridimensiona criticamente la 'sacralità' della tradizione, ma ne ribadisce altresì l'imprescindibile 'istituzionalità'. L'ironia — così la B. viene articolando in modo convincente il suo pensiero — non è che l'espressione del conservatorismo tedesco, del suo « pathos del mezzo », della sua medietà borghese incapace di scegliere in senso etico-politico. Essa dà vita, infatti, in Mann ad uno slittamento di significato tra i piani diversi di una medesima regione culturale, i cui fattori sono tanto conosciuti da risultare convenzionali. L'ironia svela la banalità inespressiva di questi fattori e si collega strutturalmente alla 'ripetizione', quale formula appunto convenzionale su cui esercitare la sua azione. In tal modo, conclude l'autrice, si lega strutturalmente al carattere ripetitivo di un modello storico-archetipale (p. 58).

La consapevolezza, in altri termini, del fatto che non è più possibile all'individuo aderire del tutto ai valori tradizionali non significa, per Mann, che la tradizione non possa ugualmente essere celebrata nella sua conformità alla rigida sacralità di un atemporale modulo ideale.

L'interpretazione di Mann dal punto di vista 'ideologico', particolarmente convincente in questo libro, si inserisce in un contesto di consensuali atteggiamenti critici. Basti pensare, sulla scia della fondamentale interpretazione lukácsiana, al Lehnert che segue Mann nella sua evoluzione verso l'idea democratica, o al Berendsohn, che interpreta la posizione 'impolitica' di Mann alla stregua di una iniziale ingenuità culturale, abbandonata quando nel 1922 si concilia con il fratello e con la repubblica di Weimar, o infine allo Hilscher, il quale anche sottolinea il mutamento di 'rotta' ideologica verso il meglio da parte di Mann, da una impoliticità di fondo ad una adesione convinta alla democrazia politica.

Alla crisi della *ratio*, Musil invece reagisce in maniera ideologicamente opposta. La coscienza della crisi è, in Musil, sostanziata dalla conoscenza dello sviluppo scientifico le cui ultime riflessioni fanno capo a Mach ed alla teoria quantistica. Il principio di indeterminazione oggettiva e la fondazione volontaristico-decisionale di ogni rapporto, entro il progetto tecnico-operativo, sono elementi che si estendono, al di là del campo fisico matematico, anche in quello filosofico e morale (p. 73). La coscienza della crisi ontologica non genera però in Musil, come in Mann, una volontà di tutela dei valori borghesi tradizionali, ma illumina, attraverso l'ironica demistificazione dei valori 'convenzionali', la prospettiva 'utopica'.

L'ironia musiliana libera il reale dalla sua necessitante determinazione e lo pone in relazione con il 'possibile', con la sua infinita opportunità di essere diversamente da come è al momento.

L'utopia di Musil, e questa è a nostro avviso la parte più interessante del libro, non ha il significato totalizzante della concezione classica dell'utopia che « radica il suo fondamento in un immaginario sociale dominato dalla *Ratio* unica e necessitante » (p. 124). In Musil, invece, abbiamo una « tensione utopica sempre immanente che distrugge il pensiero quale apologia di ciò che è » e che assume quindi « un significato politico di modifica rivoluzionaria, nel momento stesso in cui abolisce il feticismo del reale. Questa utopia sperimentale di natura metodologica e non contenutistica, non delinea, assolutizzando un possibile, una ragione o uno stato di perfezione » (p. 124). Costituisce, per Musil, esperienza utopica lo stesso sperimentalismo scientifico, che rifiuta le verità già date e rifonda la realtà sulla base del progetto. La realtà perde in tal modo i caratteri di indiscutibile certezza e assume quelli della eventualità, del 'possibile', rendendosi oggetto, mai definitivamente compreso, di una logica non assoluta, bensì valida solo entro le coordinate di un convenzionale progetto etico-politico.

L'ironia è lo strumento culturale con il quale l'uomo musiliano si avvicina alle circostanze storiche: mai certo della loro univoca interpretazione, ridimensiona criticamente il suo giudizio nell'atto stesso in cui lo formula, con il risultato che la sua scelta etico-conoscitiva gli appare solo come una possibilità tra le tante. Ciò, però, non lo induce alla rassegnazione: l'uomo musiliano, infatti, consapevole dell'impossibilità di riposare in una certezza etico-ontologica, vive ciò nonostante la sua tensione alla verità, disciplinandola con l'ascesi, con il rigoroso dominio critico di ogni posizione culturale. Questa operazione culturale equivale per Musil (e per l'autrice) alla verifica etico-politica del concetto di 'possibile', la cui validità non è solo logica, ma coinvolge la struttura stessa del reale, la sua eventuale 'oggettivazione' in virtù del progetto individuale (p. 149).

Il passo del funambolo, dall'autrice efficacemente assunto ad

emblema dell'atteggiamento culturale di Musil, rappresenta proprio la suprema abilità richiesta all'individuo per reggere il passo con questo rigore ascetico. Preannuncio di questo atteggiamento funambolico e, nello stesso tempo, giustificazione della sua interna ragione, è la filosofia di Nietzsche, della quale l'autrice pone giustamente in rilievo l'influenza sulla cultura del primo Novecento e sullo stesso sperimentalismo scientifico (Mach, Einstein, Heisenberg, Poincaré). Quest'ultimo si trova, infatti, a dover affrontare la crisi del sistema logico ed ontologico classico, che Nietzsche aveva denunziato in modo così articolato da costringere gli uomini di cultura a misurarsi con essa. Ma il discorso utopico e demistificatorio dell'uomo senza qualità, ci dice la Bazzicalupo, prende le distanze da Nietzsche, per ciò che di istrionico ed irrazionale è presente nella sua filosofia (p. 142).

Ma il problema dell'irrazionale, quale dimensione mistica dell'esperienza — come d'altra parte bene chiarisce l'autrice — ha un peso di non poco rilievo nell'opera di Musil. Il progetto utopico musiliano, infatti, esige dall'individuo (Ulrich) tutta l'energia e la tensione delle sue facoltà, così totalmente disponibili all'evento storico, alle possibilità progettuali, da non poter trovare espressione nel quotidiano, ma solo entro lo spazio eccezionale di una esperienza mistica.

Da una parte, infatti, Musil partecipa della crisi del concetto tradizionale di realtà, al posto del quale subentra la coesistenza, entro il progetto utopico umano, di mistica e razionalità, « fantasia tendenzialmente incondizionata ed esattezza deduttiva necessitante », elementi culturali divenuti tra loro opposti perché non più mediati dalla ragione classica. Dall'altra, l'esperienza mistica si rivela così importante all'interno del romanzo da simboleggiarne quasi una meta finale, anche se non conclusiva.

L'esperienza, nel romanzo, dell'amore sororale tra Ulrich e Agathe, a cui facciamo riferimento, si iscrive non nell'utopia 'metodologica', « inerente allo sperimentalismo della sua [di Musil] opera aperta », ma in quella che l'autrice chiama utopia mistica, « grandioso tentativo della seconda metà dell'opera di Musil » che « segna, con il proprio fallimento la più notevole convalida dell'importanza del tentativo utopico sperimentale » (p. 125). L'utopia mistica è il regno, vagheggiato da molti intellettuali del primo Novecento (l'autrice cita Hofmannsthal, Rilke, Benjamin, il filone ebraico-cabalistico), della mistica conciliazione dell'individuo con la realtà, lo stato quindi della « primigenia presenza della verità nella lingua » (p. 126).

L'amore sororale non è che l'espressione del desiderio impossibile di una società ove non ci sia il problema del rapporto, della comunicazione tra diversi, perché l'altro è identico a noi. L'esperienza del regno millenario o di adamica innocenza e gravidanza

di significato è tuttavia, dice la Bazzicalupo, liquidato da Musil. L'utopia come ascesi, come metodologia etico-politica, come induzione scientifica domina l'utopia quale inconsapevole immersione dell'individuo nella natura (p. 137). Ciò trova la sua traduzione narrativa nel singolare rapporto di Ulrich con la sorella, nel quale Ulrich, aperto eticamente al possibile, controlla la tendenza di Agathe ad appropriarsi misticamente dell'Assoluto, tramite l'annullamento della volontà e quindi della vita. È proprio questa concezione dell'utopia come metodo antidogmatico, come « rimando continuo alla responsabilità », come provocazione della *Ordnung* logica e sociale insieme, in nome di una continua ristrutturazione, nel progetto umano, dei rapporti di valore, che costituisce per l'autrice il messaggio etico-politico fondamentale di Musil (p. 142).

A questo punto la pregevole ricerca della Bazzicalupo ci induce ad alcune riflessioni. L'autrice è consapevole, ovviamente, dell'importanza dell'esperienza artistico-letteraria sia in Mann che in Musil, ma poiché, in virtù della sua chiave di lettura etico-politica, non ne evidenzia l'autonomia culturale, rischia di trasferire, a nostro avviso, la valenza degli archetipi manniani dal piano estetico loro proprio a quello etico-politico. Questa lettura, infatti, come restringe l'efficacia dell'opera d'arte manniana all'ambito di una memoria storica, ciclicamente ripetitiva, senza prospettiva alcuna, così, in Musil, consegna poesia e letteratura alla funzione strumentale di una provocazione etico-politica. È vero che, nelle premesse del lavoro, l'autrice pone in luce la propria intenzione di ricerca, che non mira ad un esame delle strutture estetiche dei due scrittori, perché ciò li renderebbe inconfondibili, bensì ad un'indagine sulle rispettive categorie filosofiche di conoscenza e sulla loro traducibilità politica. Tuttavia, è proprio questa immediata traducibilità politica dell'atteggiamento conoscitivo e, sottolineiamo noi, soprattutto estetico che ci lascia perplessi.

Non è tanto la « soggettività d'artista » che entra in discussione con l'estetica, ma un sistema di rapporti culturali dotato di una sua autonomia e, nel caso di Mann, di una assolutezza di valore. Questo vuol dire che l'arte (o la *Kultur* manniana) non ha bisogno della verifica storica e politica e che, quindi, le 'idee' in essa presenti sono prive della tensione etico-politica. La loro 'qualità' culturale fa, quindi, capo a relazioni estetiche che possiedono in se stesse la loro assoluta giustificazione. Del resto, Mann nelle *Betrachtungen*, al di là della complessità o della 'umoralità', come dice l'autrice, dei suoi giudizi, rivendica alla *Kultur* questo carattere estetico. Non è necessario, per comprendere dall'interno un autore, tradurre gli atteggiamenti che egli verifica nella sfera culturale che gli è propria e che assorbe tutte le sue energie, in un altro sistema di riferimento, a quella sfera estraneo. È evidente che l'opera d'arte è in rapporto con l'esterno e quindi con la storia, ma la qualità di

questo rapporto deve, a nostro avviso, essere valutata all'interno dei parametri del campo che ci si prefigge di conoscere.

I modelli archetipici di Mann, in tal senso, non possono essere la immediata rappresentazione dei valori della tradizione borghese, altrimenti sarebbero appunto ideologie e non forme artistiche. E, del resto, l'interpretazione 'ideologica' di Mann porta con sé grossi problemi di coerenza interpretativa, dai quali non si può facilmente uscire se non, come abbiamo visto, attribuendo le contraddizioni 'concettuali' ad una umoralità di fondo del carattere manniano. L'archetipo o 'idea' estetica ha in Mann un valore che esula dalla sua apparente determinazione concettuale e fa capo ad un modello di *Kultur* nel quale si fondono insieme, in senso assoluto, l'etica, l'estetica e la metafisica.

La coscienza della crisi, che Mann certo possiede, non induce questi a 'conservare' ad ogni costo valori che sa storicamente perduti; Mann, infatti, non è cosciente in senso pieno della fragilità storica della *Kultur*, dal momento che per lui quest'ultima possiede un valore assoluto del quale il fare arte è testimonianza e che non è pertanto inficiabile in modo sostanziale dalle circostanze storiche. La funzione dell'ironia rientra, secondo noi, in questo 'equilibrio' manniano tra la sfera cosciente, e come tale concettualmente risolvibile, e l'esperienza estetica, non del tutto giustificabile in senso razionale, ma della quale si possono individuare solo le componenti. Se essa svolge quindi quella funzione, così bene rilevata dalla Bazzicalupo, di smascheramento della banalità interna alla cultura 'convenzionale', è altresì vero che assolve ad una funzione che è soltanto estetica. Essa, infatti, ridimensiona reciprocamente l'archetipo del *Geist* e quello della *Natur* ('sentimentale' ed 'ingenuo') e li aggrega in certo qual modo, rinviandoli allusivamente ad un 'non detto' o infinito che è la loro compenetrazione organica, o 'idea' archetipica della *Kultur*. Non è quindi, secondo noi, possibile parlare di archetipo manniano, adoperando lo stesso significato che danno a questo termine Jung o Kerényi. Per questi, infatti, esso è una categoria eterna della psiche umana, operante e verificabile nella quotidianità.

Per Mann esso è una forma ideale, atemporalmente valida della *Kultur*, la cui valenza è assoluta, il cui terreno di espressione è costituito dall'arte: essa non ha bisogno di verifiche storico-sociali, perché è 'nobilmente' inadeguata alla quotidiana progettazione umana del tempo. Trarre delle conclusioni immediatamente etico-politiche dalla *Kultur* di Mann rischia di piegare le sue opere ad intenzioni ad esse estranee. Se si porge, invece, attenzione, per esempio, non al significato ideologico, ma alla funzionalità estetica che Hans Castorp esercita all'interno dello *Zaubergberg*, la sua figura non regge più all'identificazione con la 'medietà' borghese tedesca, che non sceglie mai responsabilmente. Egli compie una

mediazione importante, di natura estetica, tra le due figure 'ideologicamente' opposte di Naphta e Settembrini e, pertanto, 'sta per' l'organica fusione, nella *Kultur*, del *Geist* e della *Natur*.

La responsabilità morale è una componente importante di Mann ma non è mai volta a progetti pratico-sociali; è invece intrinseca al momento estetico. L'interiore consenso agli archetipi, di cui l'artista dà operativa testimonianza, è in tal senso un valore morale, interno alla sfera delle individuali responsabilità.

Interrogativi di equal genere ci suscita l'esame della metodologia etico-politica di Musil. Ciò che ci sembra meritevole di particolare riflessione è il rapporto, in Musil, tra la mistica e il progetto razionale, tra una esperienza cioè di suprema tensione di tutte le facoltà individuali e l'apertura razionale al rapporto etico-politico. È vero che in Musil l'utopia come 'induzione' prevale sulla utopia mistica 'dell'altro stato' (o del Regno Millenario), ma è altresì vero che Ulrich esercita il suo rigore ascetico con la sorella ed è, quindi, in costante rapporto con la possibilità culturale di una utopia mistica: il terreno di verifica del suo sperimentalismo etico non è la prassi, ma l'atmosfera ineffabile di tipo estetico del suo rapporto con la sorella.

Del resto, l'ascesi, già in Mann, confessa costantemente la sua matrice estetica e Nietzsche, che, come l'autrice giustamente sottolinea, è presente nella cultura di Mann come in quella di Musil, ci dice che l'ascesi è legata ad una volontà di vita, le cui componenti sono estetiche (e Masini, che la Bazzicalupo, ben conosce sottolinea proprio la dimensione 'estatica' della filosofia nietzschiana).

A nostro avviso, concetti ed idee di uno scrittore, che viva per l'opera e dell'opera d'arte, hanno una funzione propriamente ed essenzialmente estetica. Ciò vuol dire che, per una comprensione dall'interno delle rispettive opere, ciò che Mann e Musil dicono esplicitamente, in sede concettuale, ha senso in primo luogo entro le loro strutture estetico-narrative e, poi, anche come segno di una disponibilità etico-politica, filtrata sempre, però, quest'ultima, nei modi della tensione artistica, che in un'opera d'arte è ovviamente determinante. Questa attenzione estetica acquista poi caratteri di particolare 'urgenza' là dove, come in Mann, l'arte possiede valenza assoluta e, quindi, non sia traducibile in senso etico-politico.

PATRIZIA RATENI

ALBERT PARIS GÜTERSLOH, *Briefe an Milena (1932-1970)*, herausgegeben von Reinhard Tötschinger, Essay von Wolfgang Hutter, St. Pölten, Niederösterreichisches Pressehaus, 1980, 128 S., OS 255¹.

ALBERT PARIS GÜTERSLOH, *La favola dell'amicizia. Romanzo socratico*, introduzione e traduzione di Emilio Bonfatti, Marietti, Casale Monferrato 1983, pp. 193. Lire 17.000.

A poco meno di un decennio dalla scomparsa di Albert Paris Gütersloh (1887-1973), è stata pubblicata a cura di Reinhard Tötschinger, con un saggio introduttivo di Wolfgang Hutter, figlio naturale dell'autore, una scelta dei *Briefe an Milena (1932-1970)*, un documento di grande valore umano — venato a tratti di sottile poesia —, e non privo di spunti di interesse critico.

L'epistolario comprende meno di un terzo delle lettere inviate dallo scrittore a Milena von Dedovich², (quarantadue su più di centocinquanta, scelte però in modo da lasciare completamente scoperti intervalli di tempo talvolta troppo lunghi). Gütersloh conobbe Milena già nel 1922, nell'atelier di Josef Hoffmann, ma l'incontro determinante avvenne solo nel 1928, quando l'artista rientrò a Vienna per la morte del padre (a quell'epoca egli aveva seguito il suocero a Cagnes).

È noto che, malgrado ostacoli e difficoltà di ogni tipo, anche di carattere giuridico (a differenza di Gütersloh, ella non riuscì ad ottenere il divorzio), Milena gli restò accanto per il resto della vita. Del volume fanno parte, oltre alle lettere, un *curriculum vitae* (11-15), a firma dello stesso Gütersloh, che arriva fino al 1945 e qualche poesia, sempre dedicata a Milena, che il curatore ha intervallato alle lettere, rispettandone la successione cronologica. Esso comprende, infine, alcune riproduzioni di acquarelli del viennese e si chiude con una dettagliata tavola cronologica.

Con l'immediata autenticità propria di un rapporto interpersonale intenso e appassionato, l'epistolario registra il rapido susseguirsi di esperienze ed emozioni diverse. Accanto a continue

¹ Delle lettere citate è indicata a fianco in parentesi la data di pubblicazione; il numero accanto ad altre citazioni tratte dall'epistolario si riferisce alle pagine dello stesso.

² Dati e riferimenti biografici sono ricavati dall'accurata biografia di Alfred Focke, il quale, oltre a essere uno studioso di Gütersloh, è stato un suo grande amico, A. Focke, *Albert Paris Gütersloh*, in *Neue Oesterreichische Biographie ab 1815, Große Oesterreicher*, Band XIX, Amalthea Verlag, Wien, München, 1977, pp. 48-60, cit. in seguito, Focke, *Biographie*.

testimonianze di amore e di profonda gratitudine (sintetizzabili forse in una frase di una lettera del 13 agosto 1941: « [...] ich lebe aus Dir, ich schöpfe, was ich schaffe aus Dir und ich bedarf des Anschlusses an ein solches Kraftzentrum, wie Du eines bist »), non mancano espressioni di sofferenza e insofferenza per limitazioni e rinunzie (ad esempio « Ein ausgewachsener Mann wie ich muß ein Mönchs-dasein führen [...]! » 28.7.1934), o per il peso « einer unerträglichen Einsamkeit » (14.6.1932) fisica e morale che una natura già ampiamente provata mal sopporta, non potendo accettare di piegarsi « unter dem ungeheuren Druck der Einsamkeit, der körperlichen und seelischen, die diesmal eine vollständige ist » (29.7.1939).

Dalla corrispondenza risulta però, anche molto chiaramente, che Gütersloh è capace di reagire (o comunque tenta di farlo) con grande forza di volontà (significativa a riguardo è la lunga lettera del 17 agosto 1943), ai sacrifici e alle controversie innumerevoli che quest'amore comporta (28.10.1942) e che cerca di infondere coraggio alla sua compagna (« Ich habe schließlich gedacht, daß die beste Liebe jene ist, die trotz aller Widerstände aufbaut [...] » 15.7.[1934]). Il loro incontro fu assolutamente occasionale e, secondo il racconto di Focke (Focke, *Biographie*, 56), divenne ben presto assai burrascoso anche in seguito alla nascita del figlio Wolfgang e a ristrettezze economiche. Pure esso finì col dar luogo a un legame di estrema importanza e stabilità che il tempo non scolora, anche se inevitabilmente trasforma (*Für Milena*, Aprile 1968).

Per l'uomo e per l'artista indubbiamente Milena rappresenta un preciso e costante punto di riferimento; ella è « Geliebte, Frau, Muse und Gefährtin », come osserva Hutter (10), oppure « Geliebte, Freund, Altar » come scrive lo stesso Gütersloh (13.8.1941); ma soprattutto rappresenta, ci sembra, quella realtà che permette alla natura di Gütersloh, fortemente problematica in particolare nella dialettica del rapporto uomo-donna, di vivere l'esperienza dell'amore nella sua totalità e completezza. Solo così quell'esperienza non risulta più conflittuale, ma si fa punto d'incontro tra l'umano e il divino, tra il finito e l'infinito: « Die Liebe, Milena, ist die höchste Form dieses Lebens; die mindeste Form von Religion. [...] sie ist meine Seele, von der ich lebe, die feine Wurzel, die ins Unendliche hinabläuft und mit dem ewigen Dasein verbindet ». (16.7.1939).

Per il resto non si può certo affermare che la corrispondenza di Gütersloh sia ricca di informazioni o dettagli sui vari momenti della sua attività letteraria. Di problemi di lavoro, lo scrittore sembra parlare malvolentieri. Gli accenni più frequenti, — a parte brevi riferimenti a impegni di carattere pittorico o a scambi di vedute con Heimito von Doderer (1.8.1943) —, riguardano la lunga e laboriosa composizione di *Sonne und Mond* (Piper Verlag,

München, 1962), il romanzo cui lavorò quasi per un trentennio. Già in una lettera del 17 giugno 1934 egli racconta a Milena di essere pronto ad avviare il lavoro, mentre alcuni anni dopo non le nasconde un certo sgomento per la « monumentalità » dell'opera intrapresa e per l'impegno che essa richiede (16.8.1940), un impegno che gli costerà fatica e tensione fino all'ultimo, persino nella correzione delle bozze (10.8.1962). Tuttavia anche quando il discorso verte su temi di lavoro, l'attenzione dello scrittore sembra comunque incentrata sulla figura della donna amata, il cui ruolo e la cui vicinanza risultano essenziali (« Denn ohne Muse gehts nicht gut », le fa notare in una lettera del 22 luglio 1941), al punto che la sua assenza si riflette negativamente anche sulla « qualità » della produzione letteraria (11.9.1968).

D'altronde però l'epistolario offre, sia pure per inciso, sguardi rivelatori su alcuni aspetti più propriamente teorici del discorso epico-estetico di Gütersloh. Sappiamo ad esempio che egli teme la pericolosa incidenza di un intellettualismo esagerato (8.8.1939), o che avverte come prioritaria per l'artista l'esigenza, « daß er sein Modell immer außerhalb seiner hat » (1.8.1943), o che non sottovaluta affatto le difficoltà legate alla coesistenza di due ' anime ', quella del *Maler* e quella dello *Schriftsteller* (10.8.1962). Da un'altra lettera, questa volta del dicembre 1957, si ricava, sempre incidentalmente, un elemento ancora più problematico della sua natura di scrittore. Con tono oscillante tra l'ironica autocritica e la velata superiorità, Gütersloh confida a Milena: « Schreibend kann ich nur unverstanden bleiben oder nur ganz verstanden werden » (25.12.1957). Tenuto conto della difficile e tormentata personalità di un'artista poco disposto al dialogo, convinto della propria superiorità e ' indipendenza ' culturale, e al tempo stesso desideroso di comunicare la vastità delle sue esperienze, c'è da credere che Gütersloh avverta non poco il disagio per la complessità strutturale di scelte e moduli espressivi della sua arte; ad essi però non intende rinunciare, preferendo piuttosto rischiare di essere messo del tutto da parte. Il che significa, in altri termini, che sta al lettore decidere se seguirlo nel complesso gioco ad incastro di metafore, simbolismi, paragoni spesso squisitamente concettualizzati, disquisizioni e digressioni teorico-filosofiche (non di rado con riferimenti di carattere teologico), insomma se accettare il confronto con lui o se rifiutarlo completamente.

Non è certo un caso se un'analoga alternativa viene proposta da Emilio Bonfatti nella nota introduttiva alla sua traduzione di *Die Fabel von der Freundschaft* (Piper Verlag, München 1970). Afferma infatti lo studioso, a ragione: « Si può parlare a lungo di Gütersloh [...]; oppure lo si può rifiutare preliminarmente e istintivamente [...] ». (XXII).

L'interesse maggiore della *Favola dell'amicizia* sta nel fatto

che si tratta di un testo esemplare dell'inquietante e tormentata struttura propria di tutta l'arte di Gütersloh, a partire da *Die tanzende Törin* (1911), il romanzo che anticipa l'espressionismo austriaco, fino a *Sonne und Mond*, silloge di un impegno di decenni.

La favola dell'amicizia si sviluppa sulla base di una serie di intricati meccanismi narrativi, spesso baroccheggianti o presi in prestito dal mondo della pittura e del teatro, o frutto di puro intellettualismo, o paradossale immaginazione. Sotto questo profilo esso rappresenta, dunque, un'interessante riprova che la prosa di Gütersloh, — come egli stesso ipotizzava —, o si accetta e la si comprende fino in fondo, o si rifiuta e non la si comprende affatto.

Ad una prima lettura, malgrado la limpida traduzione italiana, il testo risulta tutt'altro che di facile comprensione. In esso l'azione si articola contemporaneamente su diversi piani paralleli, con volute sovrapposizioni di stili e di schemi, con variazioni e giochi linguistici, in uno scenario che oscilla tra mito e leggenda, tra mondo medievale e realtà barocca e in cui alla semplice fantasia si alterna il rigore biblico-teologico. Il racconto è imperniato sulla storia di una strana amicizia tra Faust e Mefistofele, non più contrapposti, ma quasi fraternamente uniti; (ma basterà la presenza di questi nomi per giustificare la definizione di « Faust-Roman » proposta da Focke e da Urbach?³).

Parallela all'azione principale scorre la vicenda del conte Uldarich von Hohenembs, monaco per amore, ma inizialmente non abbastanza saldo nella sua virtù da saper reprimere del tutto una passione tipicamente umana (o comunque la sua eco); apprendere, però, poi, che morirà in odore di santità. L'episodio, introdotto quale ampia digressione, s'inserisce nel testo non senza problemi, intrecciandosi alla già problematica rappresentazione di un Mefistofele, più a misura d'uomo che di diavolo grazie proprio alla benefica influenza di un Faust dotato di una umanità spiccata e assolutamente positiva. Ad introdurre la vicenda (alla cui conclusione ciascuno dei componenti rientrerà nel suo ruolo), vi è un lungo dialogo-monologo maestro-discepolo (narratore-lettore) di stampo socratico; grazie al meccanismo domanda-risposta, sapientemente manovrato, si crea fin dall'inizio una profonda tensione epica.

Il romanzo non si esaurisce, certo, in questi pochi e schematici elementi. Essi bastano tuttavia a chiarire che il nucleo centrale del discorso va ricercato nella costante di una situazione di

³ Cfr. A. Focke, *Albert Paris Güterslohs Materilogie*, in « Wort und Wahrheit », XXVIII, 2, 1973, pp. 156-176. R. Urbach, *Albert Paris Gütersloh, Die Fabel von der Freundschaft*, in « Literatur und Kritik », 41, 1970, pp. 309-310.

conflitto, — ricorrente nell'arte di Gütersloh —, e basata su una dialettica tra crisi e catarsi, grazie alla quale l'uomo diventa 'persona'. Questa considerazione non è tuttavia sufficiente ad interpretare nella giusta direzione il tortuoso intrecciarsi e susseguirsi di eventi, distanti nel tempo e nello spazio (sia epico che storico), o l'alternarsi di situazioni e di scene spesso paradossali. I vari momenti del romanzo, ci sembra, acquistano una precisa collocazione solo se ricondotti alla concezione etica della scolastica e del tomismo, a Gütersloh molto vicina fin dai tempi della sua prima formazione. Per essa, infatti, il male che non esiste come valore assoluto è solamente carenza di bene, mentre il bene è perfettibile nel tempo. Presupposto, dunque, del discorso di Gütersloh è quella che Focke definisce la *Geschichtlichkeit* del male e del bene; in tale ottica si chiariscono la temporanea umanizzazione di Mefistofele, l'iniziale incertezza del monaco e l'intero schema narrativo acquista contorni più definiti.

Per concludere, richiamandoci all'epistolario, possiamo affermare che l'autore, pur riconoscendo la grande complessità del linguaggio e delle scelte epico-estetiche della sua prosa, preferisce non rinunciare a quelle strutture tipiche del 'romanzo totale', anche se è consapevole di correre il rischio di non essere affatto compreso.

Questa orgogliosa ostinazione è certo tra gli elementi più originali che l'epistolario mette in luce e associa il letterato all'uomo in un ininterrotto conflitto dialettico.

GABRIELLA D'ONGHIA

ULRICH ENGEL, *Syntax der deutschen Gegenwartssprache*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1982, 343 S., DM. 38, 60.

Ulrich Engel, il più importante teorico tedesco della grammatica della 'dipendenza', ha voluto riscrivere alcuni capitoli della prima edizione della sintassi apparsa nel 1977, non per innovare 'um jeden Preis', ma per chiarirne i rapporti nei confronti di altre tendenze grammaticali e sintattiche.

Rispetto alla prima edizione, corredata di un'ottima guida alfabetica alla terminologia scientifica e di un'ampia bibliografia, utilissima a chi « nach weiterführender Lektüre sucht » (p. 10), le novità della seconda edizione della *Syntax* sono contenute nel secondo e nel settimo capitolo, rispettivamente quello riguardante le classificazioni grammaticali e quello sulla linguistica testuale.

Nel secondo capitolo, alla classificazione dei *monemi*, distinti in *Wörter* (« jedes sprachliche Element, das einer der Wortklassen gehört »), *Flexeme* (elementi delle categorie di flessione, come per es.

Nominativo; Accusativo; Presente; Singolare; ecc.) e *Derivanten* (elementi di derivazione come *er-, nach-, -er, -ung*) segue una descrizione delle classi grammaticali, molto più ampia e dettagliata che nella prima edizione.

Utile per la definizione e descrizione delle classi grammaticali è la differenziazione dei *Wörter* in '*Flexibilia*' (che si uniscono ai flessemi) e '*Partikeln*' (che rimangono sempre invariate). Le parole vengono qui classificate grammaticalmente in base alla loro combinabilità con gli elementi delle sette categorie di flessione (Caso, Persona, Numero, Genere, Comparazione, Verbale I e Verbale II) o con altri *Wörter*.

Engel distingue non più, come nella prima edizione della sua sintassi, 12 classi grammaticali, bensì 14: *Nomen, Determinativ, Adjektiv, Pronomen, Verb, Subjunktor, Konjunktor, Kopulapartikel, Präposition, Adverb, Modalwort, Rangierpartikel, Gradpartikel, weitere Partikeln*.

Alcune definizioni sono desunte dalla grammatica tradizionale, ma qui viene descritto con grande minuzia il valore specifico con cui esse sono usate in questa teoria sintattica.

Per illustrare il concetto engeliano di *Wortklasse*, riporto qui di seguito alcuni esempi di definizione.

Come *Nomina* sono classificate tutte quelle parole che sono variabili nel caso e costanti nel genere; che si uniscono ai determinativi e agli aggettivi, che possono avere una valenza e reggere un genitivo, un locativo e una secondaria relativa.

Adjektive sono tutte quelle parole che compaiono nella sequenza D_N (Determinativ—Nomen); quando vengono flessi, essi presentano tre diverse declinazioni e si distinguono, perciò, facilmente dai determinativi.

Per chiarire il concetto engeliano della 'combinabilità', può servire la definizione della classe *Verb*: come *Verben* sono definite tutte quelle parole che si possono combinare con i flessemi delle categorie di flessione Verbale I e II, quindi Presente, Preterito, Congiuntivo I e II da un lato e Imperativo, Participo I e II e Infinito dall'altro.

L'intento di Engel di rimanere fermamente ancorato al piano della struttura superficiale della frase, considerato « das Fiasko, das man bisher mit allen semantisch fundierten Wortklassendefinitionen angerichtet hat » (p. 87), è molto evidente specialmente nelle definizioni delle *Partikeln*, delle *Präpositionen* e degli *Adverbien*. Sono definite *Adverbien* tutte quelle parole invariabili che, oltre a poter assumere il primo posto in una frase, prima del verbo finito, costituiscono anche una risposta. Esempio:

Wann möchtest du kommen? Heute.
Heute wird er nicht kommen.

Le *Rangierpartikeln* (così chiamate poiché assumono nella frase diverse posizioni e, quindi, vengono 'rangiert' liberamente) sono tutte quelle parole invariabili che possono sì assumere il primo posto nella frase, ma non fungere da risposta (es.: außerdem, übrigens, ecc.).

Il paragrafo sulla *Wortbildung* conclude questo capitolo sui morfemi e anche esso è stato ampliato. I processi morfonsintattici di formazione delle parole e di composizione nominale sono stati esaminati più accuratamente che nella prima edizione. Nuovo è il concetto di 'processo interfrastico', col quale l'Autore intende anche l'esame del contorno sintattico delle parole composte, quindi la considerazione di eventuali mutamenti valenziali presenti nel processo della *Wortbildung* o della *Zusammensetzung*.

Il capitolo sulla linguistica del testo si è arricchito, in questa seconda edizione, di approfondite analisi degli atti di parola, della testualizzazione, della struttura e della riproduzione del testo.

La proposta di Engel per una tipologia degli atti di parola, differenziati in *partnerorientiert* e *sprecherorientiert*, si arricchisce di minuziose differenziazioni e esempi illuminanti.

Per quanto riguarda la *Vertextung*, l'A. esamina in particolare i *connettori* (quindi gli elementi anaforici e vari altri elementi delle classi grammaticali) e le *figure retoriche* (non solo quelle intese tradizionalmente, ma anche le diverse 'tattiche verbali', oltre alle parafrasi, alle correzioni e alle progressioni tematiche).

Nella struttura del testo Engel distingue relazioni gerarchiche quali le *fasi* (iniziale, centrale e conclusiva), le *funzioni* dell'atto di comunicazione (una prima, *tematica*, riferentesi alla circostanza di cui si parla e una seconda, *strutturante*, riguardante la struttura del discorso), infine i *passi* e le *sequenze*. L'Autore elenca, inoltre, una serie di indicatori, specifici per i due livelli della riproduzione di un testo, il diretto e l'indiretto.

Gli approfondimenti teorico-linguistici rendono questa nuova edizione della sintassi di Engel ancora più utile ai fini didattici, perché aiutano a comprendere ancora meglio il valore di distinzioni fondamentali della teoria della valenza, quali, per il tedesco, quella fra *Ergänzungen* (e cioè, per Engel, complementi obbligatori e facoltativi del verbo) e *Angaben* (libere asserzioni). Del resto già vari corsi funzionali di tedesco come L₂ utilizzano con successo questi presupposti della grammatica della dipendenza.

MARIA TERESA BIANCO

FRANZISKA GUTMANN, *Kommunikative Kompetenz und Fremdsprachenunterricht*
 Moderne Aspekte

Il presente studio si occupa dell'aspetto della teoria e della pratica della teoria del ensino e delle metodologie degli anni del XX alla metà del XXI secolo. Il paragrafo sul rapporto tra questi fenomeni hanno con la società, il senso di questi cambiamenti e l'evoluzione del fenomeno in Germania è il particolare contributo di Fr. Th. Gutmann del 1967, che si è quasi sempre poi sono presi in considerazione in tutti i corsi di lingua (vedi Bergmann, Ernst Thum, Riassunti e con il contributo di Reversal) si occupa del tema "Kommunikative Kompetenz und Fremdsprachenunterricht" e porta con sé una serie di contributi che analizzano che analizzano storicamente con competenza.

RIASSUNTI

FRANZISKA GUTMANN, *Kommunikative Kompetenz und Fremdsprachenunterricht*
 Moderne Aspekte

Der Aufsatz befasst sich mit der Geschichte und Entwicklung der Theorie des kommunikativen und kompetenzorientierten Fremdsprachenunterrichts der Mitte des 20. Jahrhunderts und ihrer Entwicklung auf die Gesellschaftsbedingungen dieser Periode. Der Mittelpunkt steht die deutsche Entwicklung, insbesondere Fr. Th. Gutmanns Arbeit von 1967, doch kommen darüber hinaus auch George Yule, Keith Nelson, Henri Bergson und Luigi Pareyson zur Sprache. Der zweite Abschnitt (+Reversal) bezieht sich im Wesentlichen auf den Humor und Satire auf der einen, bürgerlicher und sozialistischer Gesellschaft und/oder Weltanschauung auf der anderen Seite und führt hier zu einer willigen Vertiefung der eigentlich geschichtlichen, so genannten Zusammenhänge.

FRANZISKA GUTMANN, *Kommunikative Kompetenz und Fremdsprachenunterricht*
 Moderne Aspekte

Angora una serie di contributi che analizzano storicamente con competenza.

... di un'analisi che si muove nell'ambito della storia e della ricezione della teoria del comico e della commedia dagli inizi del XIX alla metà del XX secolo, in particolare nei rapporti che questi fenomeni hanno con la società. Al centro di queste considerazioni è l'evoluzione del fenomeno in Germania e il particolare *l'Estetica* di Fr. Th. Vischer del 1846-57, anche se in questo discorso vengono presi in considerazione fra gli altri George Meredith, Henri Bergson e Luigi Pirandello. Il ribaltamento a cui ci riferiamo (« Reversal ») si compie nel gioco scambievole fra satira e *humor* da un lato e società e/o *Weltanschauung* borghese e socialista dall'altro, e porta con sé una totale modificazione delle attribuzioni che apparivano storicamente così consolidate.

REINHOLD GRIMM, *Komischer Umschlag: Eine Entwicklungsrichtung moderner Ästhetik.*

Der Aufsatz befaßt sich mit der Geschichte und Rezeption der Theorie des Komischen und der Komödie vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, und zwar im Hinblick auf die Gesellschaftsbezogenheit dieser Phänomene. Im Mittelpunkt steht die deutsche Entwicklung, insbesondere Fr. Th. Vischers *Ästhetik* von 1846-57; doch kommen daneben u.a. auch George Meredith, Henri Bergson und Luigi Pirandello zur Sprache. Der besagte Umschlag (« Reversal ») vollzieht sich im Wechselspiel zwischen Humor und Satire auf der einen, bürgerlicher und sozialistischer Gesellschaft und/oder Weltanschauung auf der anderen Seite und führt zu einer völligen Vertauschung der angeblich geschichtlich so gesicherten Zuordnungen.

MARIA TERESA BIANCO

... di un'analisi che si muove nell'ambito della storia e della ricezione della teoria del comico e della commedia dagli inizi del XIX alla metà del XX secolo, in particolare nei rapporti che questi fenomeni hanno con la società. Al centro di queste considerazioni è l'evoluzione del fenomeno in Germania e il particolare *l'Estetica* di Fr. Th. Vischer del 1846-57, anche se in questo discorso vengono presi in considerazione fra gli altri George Meredith, Henri Bergson e Luigi Pirandello. Il ribaltamento a cui ci riferiamo (« Reversal ») si compie nel gioco scambievole fra satira e *humor* da un lato e società e/o *Weltanschauung* borghese e socialista dall'altro, e porta con sé una totale modificazione delle attribuzioni che apparivano storicamente così consolidate.

REINHOLD GRIMM, *Ribaltamento comico: una tendenza nell'evoluzione dell'estetica moderna.*

Der Aufsatz befaßt sich mit der Geschichte und Rezeption der Theorie des Komischen und der Komödie vom frühen 19. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts, und zwar im Hinblick auf die Gesellschaftsbezogenheit dieser Phänomene. Im Mittelpunkt steht die deutsche Entwicklung, insbesondere Fr. Th. Vischers *Ästhetik* von 1846-57; doch kommen daneben u.a. auch George Meredith, Henri Bergson und Luigi Pirandello zur Sprache. Der besagte Umschlag (« Reversal ») vollzieht sich im Wechselspiel zwischen Humor und Satire auf der einen, bürgerlicher und sozialistischer Gesellschaft und/oder Weltanschauung auf der anderen Seite und führt zu einer völligen Vertauschung der angeblich geschichtlich so gesicherten Zuordnungen.

RENATO SAVIANE, *Poesia della prosa. Il 'Wandrer's Sturmlied' di Goethe.*

Ancora una interpretazione della « oscura » poesia giovanile di Goethe. Il saggio si propone di abbandonare la tradizione erme-

neutica irrazionalistica e di dimostrare che l'inno goethiano è una delle prime grandiose espressioni di moderna poesia filosofica.

RENATO SAVIANE, *Poesie der Prose. Goethes 'Wandrer's Sturmlied'*.

Eine erneute Interpretation des « dunklen » Gedichtes des jungen Goethe. Die Untersuchung nimmt sich vor, den Boden der irrationalistischen hermeneutischen Tradition zu verlassen und aufzuzeigen, daß die Hymne Goethes eines der ersten hervorragenden Zeugnisse der modernen philosophischen Lyrik ist.

GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *Nietzsche contra Wagner*.

Le pagine polemiche di Nietzsche contro Wagner colpiscono per qualcosa di troppo e di troppo poco. Disturba l'eccesso di partecipazione psicotica — amore e rancore —, ma delude anche la scarsa incidenza di interesse prettamente musicale. In un'età di fervidi dibattiti musicologici Nietzsche non era un musicologo; la sua polemica era esclusivamente culturale; vi si può riconoscere in modo non improprio una ripresa delle secolari *querelles* sul teatro. In forma spregiudicata e anarchica Nietzsche era un rigido, per non dire fanatico moralista: al punto che il culto dell'etica superlativamente autarchica dell'*Übermensch* conduce lui filologo, che aveva esaltato il teatro wagneriano in termini di tragedia greca, a rifiutare quel che nella tragedia vi è sempre stato di *eleos*, di comp-passione, di piacere di sofferenza, di burkianamente sublime, ossia ciò a cui ogni cultura aveva riconosciuto una virtù catartica. Nell'analisi teatrale di Nietzsche — si riferisse egli negativamente a Wagner o positivamente a Mozart — non vi è ombra di accenno al fattore 'catarsi': Nietzsche dimentica la sua cultura musicale come la sua cultura filologica. Eppure, proprio per questo — è la conclusione del saggio — gli riesce di promuovere una problematica che è quella che più che mai ha animato e anima la disposizione del pubblico nei nostri decenni.

GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, *Nietzsche contra Wagner*.

Nietzsches polemische Schriften gegen Wagner überraschen durch Übermaß und Defizit. Es stört die übertriebene seelische Teilnahme (Liebe und Groll); es enttäuscht aber auch die Unzulänglichkeit eines rein musikalischen Interesses. In einer Zeit voll eifriger Diskussionen über Musik war Nietzsche kein Musiktheore-

tiker; seine Polemik war ausschließlich kulturell; im Grunde ist darin eine Wiederaufnahme der jahrhundertalten *querelles* über das Theater zu erkennen. In einer unbefangenen anarchistischen Weise war Nietzsche ein strenger, sogar fanatischer Moralist: derart, daß der Kultus des Übermenschen ihn dazu führte — ihn, den Philologen, der Wagners Theater wie eine Wiedergeburt der griechischen Tragödie gefeiert hatte — das abzulehnen, was es eben in der Tragödie als *eleos*, Mitleid, Genuß am Schmerz, als Erhabenes im Sinne Burkes, immer gibt, d.h. das worin jede Kultur eine kathartische Eigenschaft anerkannt hatte. In Nietzsches Analyse des Musikdramas — sei es mit negativer Beziehung auf Wagner oder mit positiver Beziehung auf Mozart — gibt es keine einzige Andeutung auf den Faktor 'Katharsis'. Er vergißt sowohl seine musikalische wie seine philologische Bildung. Doch eben darum — und damit schließt der Essay — gelang es ihm, eine Problematik zu befördern, die mehr als je die Neigungen des Publikums in den letzten Jahrzehnten belebt hat und noch immer belebt.

CESARE CASES, *L'Italia come ambito non borghese nell'opera di Ricarda Huch*.

La partecipazione sia alla vita sociale anche degli strati inferiori (nel suo soggiorno a Trieste), sia alla vita culturale italiana (attraverso lo studio dei classici e della storia del Risorgimento) rende il rapporto di Ricarda Huch con l'Italia molto più profondo di quello di altri scrittori tedeschi. L'A. passa in rassegna le opere della scrittrice dedicate all'Italia mostrando come questo rapporto oscilli tra la classica alternativa spontaneistica e una più acuta comprensione del popolo italiano e della sua storia.

CESARE CASES, *Italien als unbürgerlicher Raum bei Ricarda Huch*.

Aus der Teilnahme Ricarda Huchs am gesellschaftlichen Leben der Italiener auch der unteren Stände (während ihres Aufenthaltes in Triest) und aus ihrer Beschäftigung mit italienischer Kultur und Geschichte ergibt sich ein viel tieferes Verhältnis zu Italien als sonst bei deutschen Schriftstellern. V. untersucht die Italien gewidmeten Werke der Schriftstellerin und zeigt, wie dieses Verhältnis zwischen dem landläufigen Lob der Spontaneität des italienischen Volkes und einer differenzierteren und treffenderen Auffassung seines Wesens und seiner Geschichte schwankt.

RALF R. NICOLAI, *La 'natura' dell'arresto nel 'Processo' di Kafka: il primo capitolo.*

Il primo capitolo del *Processo* descrive il risveglio della natura di Josef K. che avviene contro la sua volontà e gli riesce per di più incomprensibile (arresto). Nel contempo ci sono segnali che alludono alla possibilità di raggiungere una consapevolezza superiore, che però Josef K. non comprende. Nell'ambito di un principio triadico circolare (Kleist, Nietzsche), egli si viene a trovare fra l'origine e la meta, laddove fino alla fine è una tendenza regressiva a dominare. Il vocabolario del capitolo contiene i motivi che nel loro infreccio percorrono poi tutto il romanzo e rendono possibile una interpretazione globale coerente.

RALF R. NICOLAI, *Zur 'Natur' der Verhaftung in Kafkas 'Prozeß': das erste Kapitel.*

Das erste Prozeß-Kapitel beschreibt das gegen den Willen Josef K.s, und zudem für ihn unverständliche Erwachen seiner Natur (Verhaftung). Zugleich erfolgen Hinweise auf Wege zur Erlangung eines höheren Bewußtseins, die Josef K. aber nicht versteht. Er steht — im Sinne eines kreisförmig-triadischen Prinzips (Kleist, Nietzsche) — zwischen Ursprung und Ziel, wobei bis zum Ende die Rückneigung vorherrscht. Das Vokabular des Kapitels bringt die Motive, deren Geflecht den ganzen Roman durchzieht und eine kohärente Gesamtdeutung ermöglicht.

MARIA GIOVANNA AMIRANTE PAPPALARDO, « *Ein bewegliches und ewiges Geschenk* »: la dimensione del tempo e della possibilità nel romanzo di Robert Walser 'Geschwister Tanner'.

Il saggio vuole metter in risalto che la dimensione della possibilità e quella del tempo come eterna circolarità costituiscono la peculiarità della figura di Simon Tanner, che le attinge attraverso un 'intimo' contatto con la natura in una condizione di 'vacanza dalla vita' e dalla storia. Strettamente correlate ed intrecciate, queste due dimensioni rappresentano per Walser una modalità della sua problematica opposizione alla società moderna e allo stesso tempo sono segno del difficile tentativo di ricomporre il perduto senso delle cose. Viene inoltre messo in rilievo come la struttura del romanzo, fondata sulla ripetizione, rispecchi la situazione ontologica del suo protagonista e come l'*Erlebnis* del tempo si faccia materia e tema segreto del romanzo.

MARIA GIOVANNA AMIRANTE PAPPALARDO, « *Ein bewegliches und ewiges Geschenk* »: *Potentialität des Möglichen und der Zeit in Walsers 'Geschwister Tanner'*.

Der Aufsatz will hervorheben, daß die Potentialität des Möglichen und die einer ewig wiederkehrenden Zeit die Eigentümlichkeit der Figur Simon Tanners bilden, der zu ihnen durch sein intimes Erlebnis der Natur gelangt, indem er in einem 'Urlaub von dem Leben' und von der Geschichte lebt. In enger und wechselseitiger Beziehung verknüpft, stellen die beiden Dimensionen eine Modalität der problematischen Auseinandersetzung Robert Walsers mit der modernen Gesellschaft dar. Sie sind aber zugleich Zeichen des schwierigen Versuches, den verlorengegangenen Sinn der Dinge wiederherzustellen. Es wird weiterhin nachgewiesen, wie die Wiederholungsstruktur des Romans die ontologische Lage seiner Hauptfigur widerspiegelt und wie das Zeiterlebnis zum Stoff und verborgenen Thema des Romans wird.

TERESA GERVASI, *Bilinguismo, interferenza e traduzione: linee di un progetto di ricerca.*

Le cosiddette 'lacune interlinguistiche' e i punti di diversa realizzazione dei programmi previsti dal sistema offrono, tanto nel caso del bilinguismo che della traduzione, favorevoli condizioni per l'interferenza tra due lingue — fenomeno ben distinto dall'errore dovuto a scarsa conoscenza. L'A. si occupa del risultato linguistico dell'interferenza tra italiano e tedesco nella traduzione letteraria, non però limitatamente a ciò che si designa di solito 'il tradotto' e cioè una LA caratterizzata da fratture della norma o addirittura del sistema per adattamento alla LP. L'attenzione è rivolta qui a tutte le scelte lecite — ad esempio privilegio delle strutture coincidenti o viceversa — e alle 'deviazioni' delle abitudini personali del traduttore imputabili ad influsso della lingua del testo originario, nell'ambito delle rese possibili, sempre testimoniate dal confronto tra traduzioni diverse. In questo senso solo le traduzioni condotte da scrittori offrono il *tertium comparationis* necessario, rappresentato dalla loro opera come autori. Da corollario a questo articolo, che chiarisce le basi metodologiche della ricerca in corso, fanno alcuni passi tratti dalle traduzioni tedesche di Alverdes, Carossa e Rilke, dal *Processo* di P. Levi e da una traduzione hofmannsthaliana di D'Annunzio: essi servono ad esemplificare alcuni campi d'indagine interessanti e a formulare prime ipotesi su eventuali tratti che distinguono l'interferenza nella traduzione d'autore da quella nel traduttore di professione ed entrambe da quella nel bilingue colto.

TERESA GERVAZI, *Bilinguismo, Interferenz und Übersetzung: methodische Grundlegung eines Forschungsvorhabens.*

Die sogenannten linguistischen Lücken und die verschiedenen Realisierungen ähnlicher Programme des sprachlichen Systems werden leicht zur Ursache der zwischensprachlichen Interferenz — einer von den durch Mangel an Kenntnis bewirkten Fehlern zu trennenden Erscheinung — sowohl im Falle des Bilinguismus wie in dem der Übersetzung. Die V. befaßt sich mit dem sprachlichen Resultat der Interferenz zwischen Italienisch und Deutsch in der literarischen Übersetzung, und zwar nicht so sehr mit dem sogenannten Übersetzerjargon, d.h. einer durch Verletzung der Norm oder sogar des Systems gekennzeichneten ZS, sondern vielmehr mit Entscheidungen des Übersetzers, die in irgend einer Weise unter dem Einfluß des AS-Textes stehen (z.B. Verwendung oder Vermeidung bestimmter übereinstimmender Strukturen) und in der Wahl unter den möglichen Entsprechungen zu Abweichungen von den sprachlichen Gewohnheiten des Übersetzers führen. Das zu diesem Zwecke dienende *tertium comparationis* wird nur durch die Sprache von Schriftstellern geliefert, die sich auch als Übersetzer anderer Autoren ausgewiesen haben. Der Aufsatz erläutert die methodologische Fundierung dieser Forschungsarbeit; einige Zitate aus den Übersetzungen von B. Tecchi, P. Levi und H. von Hofmannsthal sollen auf einzelne Aspekte des Phänomens hinweisen und zur Aufstellung von vorläufigen Hypothesen über die wichtigsten Züge beitragen, welche die Übersetzungen aus der Feder von Schriftstellern von denen der hauptberuflichen Übersetzer und beide vom Sprachgebrauch der Zweisprachigen unter dem Gesichtspunkt der Interferenz unterscheiden.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

MARIA GIOVANNA AMIRANTE PAPPALARDO, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Napoli

MARIA TERESA BIANCO, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli

GABRIELLA D'ONGHIA, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Salerno

TERESA GERVAZI, Lingua Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli

REINHOLD GRIMM, 3983 Plymouth Circle, Madison, Wisconsin 53705, U.S.A.

GUIDO MORPURGO-TAGLIABUE, Istituto di Filosofia, Fac. Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Trieste

RALF R. NICOLAI, Dept. of Germanic and Slavic Languages, University of Georgia, Athens, Georgia, U.S.A.

PATRIZIA RATENI, Via Malta 14, Portici (Napoli)

RENATO SAVIANE, Istituto di Anglistica e Germanistica, Fac. Lettere, Università degli Studi, Padova

FEDERICA LODOLI STACUL, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Magistero, Università degli Studi di Messina

... Grundlagen einer Forschungsrichtung ...

... nachfolgend sind hier nachfolgend ...

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- MARIA GIOVANNI AMARANTE, Università degli Studi di Napoli
- Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Napoli
- Maria Teresa Brancopiana e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e
- Fac. Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- GABRIELLA D'ONNIA, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. Lettere e
- Filosofia, Università degli Studi di Salerno
- Teresa Garavito, Lingua Tedesca, Fac. Lettere e Filosofia, Istituto
- Universitario Orientale, Napoli
- BRUNO GEMM, 3083 Plymouth Circle, Madison, Wisconsin 53705, U.S.A.
- Guido Marzotto, Istituto di Filosofia, Fac. Lettere e Filo-
- solia, Università degli Studi di Trieste
- John R. Nicolson, Dept. of German and Slavic Languages, University
- of Georgia, Athens, Georgia, U.S.A.
- FATIMA KAHN, Via Malla 14, Forlì (Gorli)
- RENATO SAVARE, Istituto di Anglistica e Germanistica, Fac. Lettere,
- Università degli Studi, Padova
- FEMICA LOGLI STACUL, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di
- Magistero, Università degli Studi di Messina

- ACME - Milano
- ACTA Linguistica - Budapest
- ACTA Literaria - Budapest
- ANNALI dell'Università di Ferrara
- ANNALI dell'Università di Lecce
- ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli
- ANNALI della Scuola Normale Superiore - Pisa
- ANNALI di Ca' Foscari - Venezia
- ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento
- ATTEMPTO - Paderborn
- AURORA Jahrbuch - Marburg
- BEITRÄGE zur Nachforschung - Heidelberg
- BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur - Halle/Saale
- BERNER Zeitschrift für Germanistik und Heimatkunde - Bern
- BODLEIAN Library Record - Oxford
- BUCKNELL Review - Bucknell
- COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)
- DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig
- DOITSU Bungaku - Tokyo
- DURHAM University Journal - Durham
- ECO della Stampa - Milano
- ETUDES Germaniques - Saint-Mandé
- GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)
- GERMANICA - Wrocław
- GERMANISCH-KANADISCHER MONATSSCHRIFT - Heidelberg
- GERMANISTISCHE MITTEILUNGEN - Braunschweig
- GÖTTE Jahrbuch - Weimar
- GRILLPARZER Jahrbuch - Wien
- HEBBEL Jahrbuch - Wiesbaden
- HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
- HEINE Jahrbuch - Düsseldorf
- JAHREBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen - Göttingen
- JAHREBUCH des Freien Deutschen Hochschullehrer - Frankfurt
- KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth
- MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz
- MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)
- MODERN Language Review - Warwick
- MONATSSHEFTE - Wiesbaden
- MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
- NEOPHILOGUS - Amsterdam
- NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Leida

ACME - Milano
 ACTA Linguistica - Budapest
 ACTA Literaria - Budapest
 ANNALI dell'Università di Feltre
 ANNALI dell'Università di Lecce
 ANNALI Fac. di Lett. e Fil. Università di Napoli
 ANNALI della Scuola Normale Superiore - Pisa
 ANNALI di Ca' Foscari - Venezia
 ANNALI Istituto Storico Italo-Germanico - Trento
 ATTEMPTO - Tübingen
 AURORA-Jahrbuch - Würzburg
 BEITRÄGE zur Namenforschung - Heidelberg
 BEITRÄGE zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur -
 Halle/Saale
 BERNER Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde - Bern
 BODLEIAN Library Record - Oxford
 BUCKNELL Review - Bucknell
 COMPARATIVE Literature - Eugene (Oregon)
 DEUTSCH als Fremdsprache - Leipzig
 DOITSU Bungaku - Tokio
 DURHAM University Journal - Durham
 ECO della Stampa - Milano
 ÉTUDES Germaniques - Saint Mandé
 GERMAN LIFE and LETTERS - Berkeley (California)
 GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw
 GERMANISCH-Romanische Monatsschrift - Heidelberg
 GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
 GOETHE-Jahrbuch - Weimar
 GRILLPARZER-Jahrbuch - Wien
 HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
 HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
 HEINE-Jahrbuch - Düsseldorf
 JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen -
 Göttingen
 JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt
 KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth
 MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz
 MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)
 MODERN Language Review - Warwick
 MONATSCHEFTE - Wisconsin
 MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
 NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
 NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund

- PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa
 RECHERCHES Germaniques - Strasbourg
 RICE University Studies - Huston (Texas)
 RINASCIMENTO - Firenze
 SCHRIFTEN der Theodor-Sturm-Gesellschaft - Husum
 SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern
 SICULORUM Gymnasium - Catania
 STUDI Germanici - Roma
 STUDIA Germanica Gandensia - Gent
 STUDIA Germanica Posnaniensia - Poznan
 STUDIES in English Literature - Huston (Texas)
 STUDIES in Philology - Chapel Hill (North Carolina)
 TEXT & Kontext - København
 VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz
 VITA e Pensiero - Milano
 WEIMARER BEITRÄGE - Weimar
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « K-Marx-Universität » -
 Leipzig
 ZEITSCHRIFT für Germanistik - Berlin (DDR)
 ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart

PUBBLICAZIONI VARIE

- DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Bad Godesberg
 PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds
 HERDER-Institut - Leipzig
 NEW YORK Public Library - New York
 UNIVERSITA' Basel
 » Belfast
 » Bern
 » Bonn
 » Frankfurt a.M.
 » Freiburg i.B.
 » Hamburg
 » Halle
 » Helsinki
 » Innsbruck
 » Kiel
 » Mainz
 » München
 » Ohio
 » Stanford
 » Tübingen
 » Utrecht
 » Wien

LIBRI RICEVUTI

- PETER APPELHANS, *Untersuchungen zur spätmittelalterlichen Mariendichtung. Die rhythmischen mittelhochdeutschen Mariengrüße*, Winter, Heidelberg 1970.
 STEFAN BLESSIN, *Erzählstruktur und Leserhandlung. Zur Theorie der literarischen Kommunikation am Beispiel von Goethes « Wahlverwandtschaften »*, Winter, Heidelberg 1974.
 AREND MIHM, *Überlieferung und Verbreitung der Märendichtung im Spätmittelalter*, Winter, Heidelberg 1967.
 HARRO SEGEBERG, *Friedrich Maximilian Klingers Romandichtung*, Winter, Heidelberg 1974.
 BERND SEIDENSTICKER, *Die Gesprächsverdichtung in den Tragödien Senecas*, Winter, Heidelberg 1969.
 JOACHIM WORTHMANN, *Probleme des Zeitromans. Studien zur Geschichte des deutschen Romans im 19. Jahrhundert*, Winter, Heidelberg 1974.
 KARL ALFRED ZELL, *Untersuchungen zum Problem der geistlichen Barocklyrik mit besonderer Berücksichtigung der Dichtung Johann Heermanns (1585-1647)*, Winter, Heidelberg 1971.
 SIEGFRIED REUSS, *Die Verwirklichung der Vernunft: Hegels emanzipatorisch-affirmative Bildungstheorie*, Max-Planck-Institut für Bildungsforschung, Berlin 1982.
 WERNER BERGMANN, *Die Zeitstrukturen sozialer Systeme*, Duncker & Humblot, Berlin 1981.
 EISUKE KAWAMURA, *Hegels Ontologie der absoluten Idee*, Fundament-Verlag Dr. Sasse & Co., Hamburg 1973.
 GUDRUN KRÄMER, *Minderheit, Millet, Nation? - Die Juden in Ägypten 1914-1952*, Verlag Otto Harrassowitz, Wiesbaden 1982.
 CECILIA VON STUDNITZ, *Kritik des Journalisten: Ein Berufsbild in Fiktion und Realität*, K. G. Saur, München/New York/London/Paris 1983.
 MONIKA SCHAAL, *Kompetenz - ein Problem politischer Legitimation: Eine Erörterung der Frage, wer die Ziele schulischer politischer Bildung bestimmen soll*, Haag+Herchen, Frankfurt a.M. 1982.
 MARIA BIEL, *Vetrauen durch Aufklärung: Analyse von Gesprächsstrategien in der Aufklärung über die freiwillige Sterilisation von Frauen in einer Klinik*, Peter Lang, Frankfurt a.M./Bern 1983.

- ESIN ILERI, *Goethes « West-östlicher Divan » als imaginäre Orient-Reise: Sinn und Funktion*, Peter Lang, Frankfurt a. M./Bern 1982.
- ROLF D. KRAUSE, *Faschismus als Theorie und Erfahrung: « Die Ermittlung » und ihr Autor Peter Weiss*, Peter Lang, Frankfurt a. M./Bern 1982.
- HELGA ROSENFELD, *Erklärungen und Begründungen: Sätze mit kausalem « aus » und « vor »; eine Korpusanalyse*, Peter Lang, Frankfurt a. M./Bern 1982.
- SABINE BÖRSCH, *Fremdsprachenstudium - Frauenstudium? - Subjektive Bedeutung und Funktion des Fremdsprachenerwerbs und -studiums für Studentinnen und Studenten*, Stauffenberg, Tübingen 1982.
- UTZ RIESE, *Zwischen Verinnerlichung und Protest*, Akademie Verlag, Berlin 1982.
- MARTA BIGNAMI, *Georg Forster viaggiatore tra scienza e utopia sociale*, Theoria, Roma 1982.
- AA.VV., *Das klare Wort der Schrift - Hörspiele*, Henschelverlag, Berlin 1982.
- LION FEUCHTWANGER, *Der Teufel in Frankreich, Erlebnisse*, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1982.
- ROBERT WEIMANN, *Kunstensemble und Öffentlichkeit*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1982.
- MARIANNE BRUNS, *Zeichen ohne Wunder - Der grüne Zweig*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1982.
- CHRISTA HELLING, *Deutsche Modalpartikeln im Übersetzungsvergleich: Deutsch-Italienisch/Italienisch-Deutsch. Eine kontrastive Mikroanalyse von Sprechakten*, Graf. Nuova Del Bianco, Trieste 1983.
- M. FRANCISCA CRUZ-ROSÓN FIORENTINO, *Note sull'influenza della lirica tedesca e la « Canción Popular » spagnola nella poesia prebecqueriana*, Grafiche Nuova Del Bianco, Trieste 1983.
- MARIO WANDRUSZKA-WOLFGANG U. DRESSLER, *Österreichische Literatur in Übersetzungen*, Verlag der Öster. Akademie der Wissenschaften, Wien 1983.
- EBERHARD GÜNTHER u.a. (Hrsgg.), *Rezensionen zur DDR-Literatur*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1982.
- RALPH WIENER, *Kein Wort über Himbeeren*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1979.
- AUTORENKOLLEKTIV, *Didaktik des Fremdsprachenunterrichts*, VEB Verlag Enzyklopädie, Leipzig 1981.
- GABRIELE SCHIEB u.a. (Hrsgg.), *Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache*, VEB Bibliographisches Institut Leipzig 1982.
- RUDOLF RUŽIČKA und WOLFGANG MOTSCH (Hrsgg.), *Untersuchungen zur Semantik*, Akademie Verlag, Berlin 1983.
- YONG-SAM PARK, *Zur strukturellen Semantik des Adjektivs im heutigen Deutsch und Koreanisch - Eine kontrastive Untersuchung*, Diss. Tübingen 1982.

- CHRISTIAN LÖSER (Hrsg.), *Lesearten - Texte zu Gedichten*, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1982.
- ULRIKE GÄHTGENS-MAIER, *Problemlösungssequenzen im lernzielorientierten Deutschunterricht von Lehramtsreferendaren an Grundschulen*, Diss. Frankfurt a.M. 1982.
- DOROTHY ANN ROBBINS, *Von der kommunikativen Kompetenz zur Conscientia: Neue Ansätze beim Fremdsprachenerwerb*, Diss. Frankfurt a.M. 1982.
- HEINRICH ANZ u.a. (Hrsgg.), *Die Rezeption Søren Kierkegaards in der deutschen und dänischen Philosophie und Theologie*, Wilhelm Fink, Kopenhagen/München 1983.
- RÜDIGER KROHN (Hrsg.), *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, C.H. Beck, München 1983.
- JURIJ BREZAN, *Bild des Vaters. Roman*, Verlag Neues Leben, Berlin 1982.
- ERNST STRANZIGER, *Geschichte der Universitätsbibliothek der Technischen Universität Graz (1875-1975)*, Wien 1982.
- HERMANN STROBACH (Hrsg.), *Volkslieder gesammelt von Johann Wolfgang Goethe*, Hermann Böhlau Nachfolger, Weimar 1982.
- ÖSTERREICHISCHE NATIONALBIBLIOTHEK - *Jahresbericht 1982*, Wien 1983.
- WILLY A. HANIMANN, *Studien zum historischen Roman 1930-1945*, Diss. Basel 1981, Peter Lang, Bern/Frankfurt a.M. 1981.
- IRMA KELLENBERGER, *Der Jugendstil und Robert Walser*, Francke Verlag, Bern 1981.
- WILHELM STRUBE, *Ein vergessenes Leben. Roman*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1983.
- WERNER LIERSCH, *Die Liedermacher und die Niedermacher*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1982.
- KLAUS HÖPCKE, *Probe für das Leben. Literatur in einem Leseland*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1982.
- CECYLIA ZALUSKA, *Döblins Reflexionen zur Epik im Spiegel ausgewählter Romane*, Poznan 1980.
- WALTER DIETZE - PETER GOLDAMMER (Hrsgg.), *Impulse; Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik*, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1982 (voll. 4 e 5).
- HELGA KÖNIGSDORF, *Der Lauf der Dinge*, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1982.
- STEPHAN HERMLIN, *Arkadien - Gesammelte Erzählungen*, Reclam Verlag, Leipzig 1983.
- HORST NALEWSKI-KLAUS SCHUHMAN, *Selbsterfahrung als Welterfahrung. DDR-Literatur in den siebziger Jahren*, Aufbau Verlag, Berlin/Weimar 1981.
- THOMAS RIETZSCHEL (Hrsg.), *Kritik in der Zeit. Fortschrittliche deutsche Literaturkritik 1918-1933*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1983.
- BERND LEISTNER, *Johannes Bobrowski. Studien und Interpretationen*, Rütten & Loening, Berlin 1981.

- HELGA DUTY (Hrsg.), *Die Schublade. Texte aus erster Hand*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1982.
- JÜRGEN KUCZYNSKI, *Ich bin der Meinung. Bemerkungen zur Kritik*, Mitteldeutscher Verlag, Halle/Leipzig 1982.
- SABINE GROßKOPF, *Kulturschock und Fremdverhaltensunterricht: ausländische Studenten in der BRD*, Arbeitskreis Deutsch als Fremdsprache beim Daad, Hamburg 1982.
- ULRICH SCHWARZ, *Rettende Kritik und antizipierte Utopie: zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukarovsky, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno*, Wilhelm Fink, München 1981.
- RENATE BERGER, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert: Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, DuMont, Köln 1982.
- KATHARINA MORIK, *Validierung von Überzeugungssystemen der künstlichen Intelligenz vor dem Hintergrund linguistischer Theorien über implizite Äußerungen*, Max Niemeyer, Tübingen 1982.
- PETER SLOTERDIJK, *Kritik der zynischen Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983.

RECESSIONI

INDICE DELL'ANNATA XXVI (1983)

ARTICOLI E SAGGI

	Nr.	pg.
Maria Giovanna Amirante Pappalardo, « Ein bewegliches und ewiges Geschenk »: la dimensione del tempo e della possibilità nel romanzo di Robert Walser 'Geschwister Tanner'	2-3	367-409
Italo Michele Battafarano, <i>Präadamiten und Nicht-Adamische: Isaac de Lapeyrère/Paracelsus/Grimmelshausen</i>	1	11-41
Emilio Bonfatti, <i>Courasche e la figlia di Jefte</i>	1	43-53
Walter Busch, <i>Geld und Recht in der 'Courasche'. Satirische Kritik und utopische Perspektive</i>	1	55-92
Cesare Cases, <i>Italien als unbürgerlicher Raum bei Ricarda Huch</i>	2-3	291-321
Roberto De Pol, <i>Sul triplice senso del 'Wunderbarliches Vogel=Nest' di Grimmelshausen</i>	1	93-112
Teresa Gervasi, <i>Bilinguismo, interferenza e traduzione: linee di un progetto di ricerca</i>	2-3	411-437
Reinhold Grimm, <i>Comic Reversal: A Tendency in the Development of Modern Aesthetics</i>	2-3	195-209
Marlis Ingenmey, <i>Il 'Teutscher Michel' e il triviale illustre di Grimmelshausen</i>	1	113-156
Guido Morpurgo-Tagliabue, <i>Nietzsche contra Wagner</i>	2-3	233-289
Ralf R. Nicolai, <i>Zur 'Natur' der Verhaftung in Kafkas 'Prozeß': das erste Kapitel</i>	2-3	323-365
Renato Saviane, <i>Poesia della prosa. Il 'Wandrer Sturmlied' di Goethe</i>	2-3	211-231

NOTE

Italo Michele Battafarano, <i>In memoriam Manfred Koschlig (1911-1979)</i>	1	157-159
--	---	---------

RECENSIONI

	Nr.	pg.
Laura Bazzicalupo, <i>Il sismografo e il funambolo. Modelli di conoscenza e idea del politico in Thomas Mann e Robert Musil</i> , Napoli 1982 (Patrizia Rateni)	2-3	445-451
Ulrich Engel, <i>Syntax der deutschen Gegenwartssprache</i> , Berlin 1982 ² (Maria Teresa Bianco)	2-3	456-458
Grimmelshausen, <i>Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch</i> , hrsg. v. A. Kelletat. München 1975. ² 1976. (I. M. Battafarano)	1	163-164
Grimmelshausen, <i>L'avventuroso Simplicissimus</i> , traduzione di U. Dettore e B. Ugo, a cura di E. Bonfatti. Milano 1982. (I. M. Battafarano)	1	164-166
[Grimmelshausen:] <i>Ewigwährender Kalender des Simplicissimus</i> , Auswahl und Übertragung von H. W. Flesch, Düsseldorf 1982. (I. M. Battafarano)	1	166-168
Albert Paris Gütersloh, <i>Briefe an Milena (1932-1970)</i> , St. Pölten 1980 (Gabriella D'Onghia)	2-3	452-457
Albert Paris Gütersloh, <i>La favola dell'amicizia. Romanzo socratico</i> , Casale Monferrato 1983 (Gabriella D'Onghia)	2-3	452-457
Walter E. Schäfer, <i>Johann Michael Moscherosch. Staatsmann, Satiriker und Pädagoge im Barockzeitalter</i> , München 1982 (I. M. Battafarano)	1	172-173
<i>Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft</i> , Bern-München 1979-1981. (I. M. Battafarano)	1	170-172
Franz Stanzel, <i>Theorie des Erzählens</i> , Göttingen 1979 (Federica Lodoli Stacul)	2-3	441-445
P. Triefenbach, <i>Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus: Figur, Initiation, Satire</i> , Stuttgart 1979. (I. M. Battafarano)	1	168-170
J.-M. Valentin, <i>Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680). Salut des âmes et ordre de cités</i> , Bern-Frankfurt/M.-Las Vegas 1978. (I. M. Battafarano)	1	174

NOTE

Info Michele Battafarano, in memoria di
Koching (1911-1979) 171-172

COMUNICAZIONE

*Hinweis
auf den VII. Kongreß der IVG
(Ausschreibung des wissenschaftlichen Programms)*

Unter dem Generalthema 'Kontroversen, alte und neue' soll der VII. Kongreß der Internationalen Vereinigung für Germanische Sprach- und Literaturwissenschaft vom 25.-31. August 1985 in Göttingen (Bundesrepublik Deutschland) stattfinden. Die Ausschreibung des wissenschaftlichen Programms wird den Mitgliedern der IVG zum Jahresende 1983 zugeschickt und kann von weiteren Interessenten angefordert werden beim

IVG-Sekretariat, Nikolausberger Weg 15, D-3400 Göttingen.

Vorgeschlagene Sektionen (Foren):

1. Verständlichkeit und wissenschaftlicher Anspruch: Kontroversen um die Sprache der Germanisten
2. Formen und Formengeschichte des Streitens
3. Textlinguistik contra Stilistik?
4. Wortschatz und Wörterbuch
5. Grammatische oder pragmatische Organisation von Rede?
6. Sprachnormen: lösbare und unlösbare Probleme
7. Kontroversen um die neuere deutsche Sprachgeschichte
8. Auseinandersetzungen um jiddische Sprache und Literatur
9. Dialektologie und Soziolinguistik: Die Kontroverse um die Mundartforschung
10. Frauensprache - Frauenliteratur?
11. Bildungsexklusivität und Volkstümlichkeit
12. Ethische contra ästhetische Legitimation von Literatur
13. Der Literaturstreit
14. Traditionalismus und Modernismus: Kontroversen um den Avantgardismus
15. Literatur vor Lessing: nur für Experten?
16. Deutsche Literatur in der Weltliteratur
17. Jüdische Komponenten in der deutschen Literatur - die Assimilationskontroverse
18. Kulturnation statt politischer Nation?

19. Vier deutsche Literaturen?
20. Literatur seit 1945: Nur die alten Modelle?
21. Audiovisuelle Medien: das Ende der Literatur?
22. Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung
23. Für und Wider einer Psychoanalyse literarischer Werke
24. Kontroverse Exegesen
25. 'Schlegel oder Grimm?' Wissenschaftsgeschichtliche Alternativen in der Germanistik von der Frühromantik bis zur Gegenwart

In der Ausschreibung werden diese Sektionen erläutert, Vorschläge für entsprechende Sektionsreferate (Exposés) bis zum 30. April 1984 erbeten und die Spielregeln mitgeteilt, die dafür gelten sollen.

Das aufgrund der Vorschläge der Beiträger zusammengestellte Vorprogramm (mit Angaben auch über die Plenarvorträge, kulturellen Veranstaltungen, Exkursionen, Ausstellungen etc.) soll den Mitgliedern der IVG im Herbst 1984 zugehen und kann dann von Nicht-Mitgliedern wiederum beim Göttinger Sekretariat angefordert werden - zusammen mit dem Formular der Teilnahme-Anmeldung und gegebenenfalls dem eines Antrags auf Mitgliedschaft in der IVG.

Albrecht Schöne

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 39-43

Istituto Grafico Italiano
Stabilimento in Cercola - Napoli

