

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.

XXVII, 3

1984

## INDICE

## ARTICOLI E SAGGI

- Reinhold Grimm/Felix Pollak, *On Translating German Poetry: Considerations from Four Aspects* . . . . . pag. 7
- Italo Michele Battafarano, *Formen der Moralsatire zwischen Barock und Aufklärung. Abraham a Sancta Clara auf den Spuren von Garzoni und Grimelshausen* . . . . . » 25
- Teodoro Scamardi, *Il teatro di Rainer Werner Fassbinder fra reperto sociale e modello antropologico* . . . . . » 45

## DIBATTITI E DISCUSSIONI

- Morte del tragico o tragico moderno?:*
- Claudio Vicentini, *Fine del tragico e fine del teatro* . . . . . » 83
- Aldo Masullo, *Fine della tragedia e scoprimento del tragico* . . . . . » 97
- Bruno Moroncini, *La cesura del tempo. Nota su temporalità e tragedia* . . . . . » 107
- Luciano Zagari, *Dimensioni del teatro post-tragico* . . . . . » 117

## RICERCHE ED ESPERIMENTI

- Maria Laura Ferrari, *Tra piazza e accademia. Kurz-Bernardon e la riforma del teatro tedesco nel Settecento* . . . . . » 127

## NOTE

- Ferruccio Masini, *La crisi del soggetto* . . . . . » 153

## REGISTER

- Giovanni Chiarini, *Studi Tedeschi, Register 1974-1983* . . . . . » 161

- RIASSUNTI . . . . . » 189
- COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO . . . . . » 195
- CAMBI . . . . . » 199
- LIBRI RICEVUTI . . . . . » 201
- INDICE DELL'ANNATA . . . . . » 205
- COMUNICAZIONI . . . . . » 207

AION

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

XXVII, 3

## STUDI TEDESCHI

NAPOLI 1984

2

ARTICOLI E SAGGI

ON TRANSLATING GERMAN POETRY:  
CONSIDERATIONS FROM FOUR ASPECTS \*

by  
REINHOLD GRIMM and FELIX POLLAK  
Madison

1. *Shit, or The Problem of Ambiguity.* To begin with the unambiguous, undeleted expletive «shit» may be startling for gentle ears, but doesn't seem inappropriate in view of the situation, or shituation, in general as well as in particular. And yet, the eminent contemporary German poet and essayist, Hans Magnus Enzensberger, has issued a protest against the slanderous misuse of that term and what it denotes. He did this in a poem titled *Die Scheiße*, making a case of denotation vs. connotation. Its English version, *Shit*, is the result of a joint effort of ours, as are the brief considerations following. Their purpose is to present and discuss some of the problems that face a practicing translator, and to illustrate with concrete examples certain conclusions concocted in common. Enzensberger's poem contains an instructive one, from which valid abstractions can be derived. Here, then, is the poem, both in the original and in our translation:

DIE SCHEISSE

Immerzu höre ich von ihr reden  
als wär sie an allem schuld.

---

\* Revised and enlarged version of a paper prepared for the Annual Convention of the Modern Language Association of America, held in Los Angeles in December, 1982. The respective session was devoted to «Lapses in Translation».

Seht nur, wie sanft und bescheiden  
 sie unter uns Platz nimmt!  
 Warum besudeln wir denn  
 ihren guten Namen  
 und leihen ihn  
 dem Präsidenten der USA,  
 den Bullen, dem Krieg  
 und dem Kapitalismus?

Wie vergänglich sie ist,  
 und das was wir nach ihr nennen  
 wie dauerhaft!  
 Sie, die Nachgiebige,  
 führen wir auf der Zunge  
 und meinen die Ausbeuter.  
 Sie, die wir ausgedrückt haben,  
 soll nun auch noch ausdrücken  
 unsere Wut?

Hat sie uns nicht erleichtert?  
 Von weicher Beschaffenheit  
 und eigentümlich gewaltlos  
 ist sie von allen Werken des Menschen  
 vermutlich das friedlichste.  
 Was hat sie uns nur getan?<sup>1</sup>

#### SHIT

I always hear them talking about it  
 as if it were to blame for everything.  
 Just look how gently and modestly  
 it takes its place among us!  
 Why then do we befoul  
 its good name  
 and bestow it upon  
 the President,  
 the cops, the war,  
 and capitalism?

How transitory it is;  
 and how lasting, that  
 which we call by its name!  
 We roll it — it is so yielding —  
 on our tongues,

<sup>1</sup> Hans Magnus Enzensberger, *Gedichte 1955-1970* (Suhrkamp: Frankfurt, 1971), p. 156.

and mean the exploiters.  
 Having been expressed by us,  
 it is now supposed to express  
 even our fury?

Hasn't it relieved us?  
 Of soft consistency  
 and peculiarly non-violent,  
 it is of all of man's creations  
 probably the most peaceful.  
 Really, what harm has it ever done us?<sup>2</sup>

Since one of us is a personal friend of Enzensberger's<sup>3</sup>, we were in the lucky position of sending him our translations of several of his poems, to find out how he felt about our renderings<sup>4</sup>. We were very pleased to receive a letter from him in which he expressed overall approval and even praise of our efforts, but made a few slight suggestions. One of them, interestingly, was his calling our attention to the obvious fact that «unter» in the phrase, «wie bescheiden sie unter uns Platz nimmt», has a double meaning in German: to wit, «beneath» as well as «among»<sup>5</sup>. And while he didn't explicitly say so, we gathered that he himself would favor the more literal — or more drastic — «beneath». Thus we finally changed our rendition, though not without lengthy back and forth ruminations, which led us to the problem of ambiguity at large, and how to deal with it.

If a word is ambiguous in a given language, the ideal solution for a translator would of course be to hit upon

<sup>2</sup> Published, together with several other Enzensberger translations of ours, in «American Poetry Review» XIII (1984), Nr. 5, p. 6 f.

<sup>3</sup> See Grimm, *Texturen: Essays und anderes zu Hans Magnus Enzensberger* (Lang: Bern [etc.], 1984), pp. 112-128.

<sup>4</sup> Let it be said in parentheses that Enzensberger himself, being fluent in various tongues, including English, has translated some of his own work into that language: notably, and most brilliantly and impressively, his epic, *Der Untergang der Titanic*. Cf. Hans Magnus Enzensberger, *Der Untergang der Titanic: Eine Komödie* (Suhrkamp: Frankfurt, 1978) and *The Sinking of the Titanic: A Poem*. Transl. by the author (Carcenet: Manchester, 1981).

<sup>5</sup> Letter to Felix Pollak of March 22, 1982.

an equally ambiguous equivalent in the target language. Unfortunately, that happens rather seldom. A minor case in point of such an inviolate transposition or transference from one language into another can be found in Günter Eich's poem, *Fortsetzung des Gesprächs* (*Continuing the Conversation*). The respective sentence reads:

Ich bemerkte,  
daß Erinnerung eine Form von Vergessen ist<sup>6</sup>.

«Bemerken», as any translator from the German knows or ought to know, means «to notice» as well as «to remark». Neither of these words should therefore be used, but the one and only, «to observe». There is no question that the right translation has to be:

I observed  
that remembering is a form [or kind] of forgetting.

Nevertheless, a recent translator chose the unambiguous, and thus weak though not wrong, version, «I remarked»<sup>7</sup>, while even Eich translations which otherwise abound with the grossest lapses did not miss this easy opportunity<sup>8</sup>.

In most cases, however, the translator has to make choices, ignoring — or pretending to be unaware of — the ambiguity. For instance, Günter Kunert's *Bericht über ihn* (*Report about Him*) ends with the lines, «Er nennt sich Mensch. ... Daß er es werde, treibt ihn an» («He calls himself human. ... To become so, spurs him on»). That, at any rate, is one of the ways of understanding and rendering the sentence. But «treibt ihn an» can be both a declarative

<sup>6</sup> Günter Eich, *Ein Lesebuch*. Ausgewählt von Günter Eich. Nachwort von Susanne Müller-Hampft (Suhrkamp: Frankfurt, 1981), p. 53.

<sup>7</sup> *Four German Poets: Günter Eich, Hilde Domin, Erich Fried, Günter Kunert*. Transl. and ed. by Agnes Stein (Red Dust: New York, 1979), p. 35.

<sup>8</sup> Compare Günter Eich, *Valuable Nail: Selected Poems*. Transl. by Stuart Friebert, David Walker, and David Young (Oberlin College: Oberlin, 1981), pp. 56-62.

sentence, stating that something spurs somebody on, or an imperative, «let us spur him on!» The period at the end, the absence of an exclamation mark, is no sure clue to the poet's intended meaning. Thus one needs to make a decision. It must be made, naturally, by and within the tone and context of the poem — yet even then, the very best translators might find themselves in disagreement<sup>9</sup>. A similar if simpler case, out of innumerable others, may be encountered in a poem by Walter Helmut Fritz which was first published in *Monatshefte*<sup>10</sup>. It is titled *Nicht nur bei Goya* (*Not Only in Goya*) and culminates with the lines:

Schließen wir nicht die Augen,  
bleiben wir fassungslos<sup>11</sup>.

Again, grammatically speaking, this could be a conditional clause as well as an imperative («If we don't close our eyes, / we remain perplexed», or «Let's not close our eyes, / let's remain perplexed»). We do believe it is important for the translator to be alert to such nuances, even though in the present case the decision is fairly easy; for only the imperative makes real sense, the absence of an exclamation mark notwithstanding.

Can a translation ever be better than the original? Yes, it can happen, but very rarely, to be sure. We came across a few lucky instances of that sort. One occurred in another verse by Enzensberger, a concentration camp poem entitled *Die Verschwundenen* (*Those Who Have Disappeared*), and dedicated to Nelly Sachs. A passage from it reads, «Es kann sich niemand auf sie besinnen»<sup>12</sup>. We rendered this as «No one can recall them», thereby imbuing the verb with a double meaning of its own: «recall» as 're-call' (*zurückrufen*) and as «remember». But

<sup>9</sup> See Günter Kunert, *Der ungebetene Gast* (Aufbau: Berlin and Weimar, 1965), pp. 33 f. Our own solution for preserving the ambiguity would be, «Toward becoming it / He may be driven.»

<sup>10</sup> See Walter Helmut Fritz, *Gedichte 1981*, «Monatshefte», 74 (1982), pp. 5 f.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>12</sup> Enzensberger, *Gedichte 1955-1970*, p. 83.

before being carried away into believing that here there was a case where the film is better than the book, let us hasten to admit that our success was merely a find, provided us not by our ingenuity but by the language itself. We are far from crowing that 'the poem has lost a lot in the original', as an impudent wit once put it; we were just lucky. And the same applies to another hard nut — though, actually, only a semi-ambiguity — which was presented us in this poem about the concentration camp victims. Namely, Enzensberger also makes the point that nothing is to be found that would remind us of them, no « Andenken » of any kind. We tried « reminder », « remembrance », and « keepsake » — the latter apparently favored by the poet himself, as his afore-mentioned communication indicated. Yet we finally decided on « remembrance », preferring the widest and most abstract term to the one which emphasizes the purely physical side of the German word. For « Andenken », like « remembrance », includes « Gedenken » as well. Granted, « reminder » is sufficiently general, too; but it has a legalistic taste to it, 'reminding' one, precisely, of dunning and being dunned<sup>13</sup>.

2. *Principles, or The Hunt for the Equivalent.* There are a few basic principles concerning which the translator has to take a stand. Foremost among them is his decision whether he wants to end up with a 'close' or a 'free' translation of a given text. As the word states, his job is to 'trans-late', that is, to 'transfer' (*überführen*) a work from one language into the other, to take it intact from shore to shore, as it were. The key word is of course the term 'intact', which denotes 'inviolable', 'complete', and 'recognizable' — indeed, as 'identical' as feasible. And since all those definitions go beyond the ready meanings available in dictionaries — important though dictionaries are for translators — one has to come to grips with questions like spirit vs. letter, rhythm vs. meter or beat, rhyme vs. free

<sup>13</sup> For our translation, compare « Northwest Review », XXI-1 (May 1983), p. 135.

verse, equivalent vs. literalism; questions of colloquialisms, regional speech, proverbs, foreign words used in the original, etc. The last-named may sound puzzling, so here is an example. Suppose an Italian poem includes the command « Marsch! » or « Los! » or « Forward! » The translator, be he German or English, will surely fail to render the tone and spirit of the original if he doesn't, in his turn, employ a foreign word to parallel the Italian poem. But he will be perfectly justified with choosing an Italian term such as « Avanti! » in his translation. In fact, this is an actual example. In the 1963 edition of Georg Trakl's *Opere poetiche*, Ida Porena rendered an original foreign word, Trakl's « Avanti! » in his prose poem, *Winternacht* (*A Winter Night*), as « Marsch! ». Clearly, she had noticed something, whatever her other shortcomings — they are minimal as compared to certain American Trakl translations — may be<sup>14</sup>.

Though it should be a translator's maxim to eliminate, or at least decimate, the conflict between the spirit and the letter of a work of literature, this is in many cases no more than a pious wish or virtuous cliché. If a choice has to be made, one must needs opt for the spirit — which comes primarily into play through the use of equivalents, the translator's daily bread. For instance, how does one deal with the proverb, « Wo gehobelt wird, da fallen Späne? » How else than by substituting, « You can't make an omelet without breaking eggs? » (In Italian, one would probably have to say, « Chi va sul mare si bagna »). If ever there was a saw fit for the frustrating task of those who dare translate poetry, then it is this one, whether in German, English, or Italian. But there are of course subtler illustrations for the close encounters every translator has with phrases that require linguistic equivalents. Two examples from our own work with the poetry of Marie Luise Kaschnitz come immediately to mind. One of the poems, titled *Genazzano*, refers to a mountainous village

<sup>14</sup> See Georg Trakl, *Opere poetiche*, introduzione, testo e versione a cura di Ida Porena (Ateneo: Roma, 1963), p. 249.

or small town in Italy and its public fountain; the lines in question read:

Hier wusch ich mein Brauthemd  
Hier wusch ich 'mein Totenhemd<sup>15</sup>.

How can one safeguard that parallelism in a language in which there is no such correspondence? For « shroud » has another meaning as well as another rhythm than « Totenhemd ». We were, at the end, not unhappy with our solution:

Here I washed my bridal gown  
Here I washed my final gown.

The second example occurs in the poem *Müllabfuhr* (*Trash Removal*), which is devoted to the toilsome work of writing poetry itself, and to the many discarded attempts this entails. Kaschnitz puts it marvelously:

Am nächsten Morgen  
Nur Worte noch zwei oder drei  
Tanzen im Kielstaub ...<sup>16</sup>

The « Kielstaub » is being stirred up by a garbage truck which removes the weekly trash. It was our task to reproduce the metaphor derived from the German term, « Kielwasser ». We tried the following:

The next morning  
Merely two or three words  
Dance in the dusty wake ...

If that sounds so simple that one wouldn't have expected anything else, our task has been accomplished<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Marie Luise Kaschnitz, *Genazzano*, in *Das große deutsche Gedichtbuch*, hrsg. von Karl Otto Conrady (Athenäum: Kronberg, 1977), p. 893.

<sup>16</sup> Kaschnitz, *Müllabfuhr*, *ibid.*, pp. 894 f.

<sup>17</sup> For our English versions, see « Dimension » 1.4 (1981) [*recte*: 1985], p. 272 ff.

Let us, however, end our brief hunt<sup>18</sup> by demonstrating a case where satisfactory equivalents have eluded us, leaving us with only last resorts and rather desperate stratagems. There is an epigrammatic poem by Gotthold Ephraim Lessing which reads as follows:

Gestern lieb' ich,  
Heute leid' ich,  
Morgen sterb' ich.  
Dennoch denk' ich  
Heut' und morgen  
Gern an gestern<sup>19</sup>.

But we shall refrain from describing the various stages of our frustration and ultimate desperation in struggling with this deceptively simple verse; we'll content ourselves with listing three of the solutions (or non-solutions) we finally arrived at:

Yesterday I loved,  
Today I suffer,  
Tomorrow I will die.  
Still, I'm glad  
Today, tomorrow  
About yesterday.

Yesterday I loved,  
Today I suffer,  
Tomorrow I will die.  
Still, I gladly think today  
And will gladly think tomorrow  
Back on yesterday.

<sup>18</sup> For more examples as well as some pertinent thoughts, see Felix Pollak, *Mehr Praktisches als Profundes: Marginalien zum Übersetzen von Heines Lyrik*, « Monatshefte », 73 (1981), pp. 379-382.

<sup>19</sup> In fact, Lessing's poem is itself a translation! See *Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann, dritte auf's neue durchgesehene und vermehrte Auflage besorgt durch Franz Muncker (Göschel: Stuttgart, 1886), vol. I, p. 129 (*Lied aus dem Spanischen*).



Yesterday I was in love,  
 Today I am in pain,  
 Tomorrow I will die.  
 Still, I gladly think today  
 And will gladly think tomorrow  
 Back on yesterday.

The realm of unsatisfactory translations is of course vast. And it is fearsome, too. For we cannot but enter Christian Morgenstern's «Museum der Gegenbeispiele» — a veritable chamber of horrors over whose portals might stand the Hamletian motto:

So shall you hear  
 Of carnal, bloody and unnatural acts,  
 Of accidental judgments, casual slaughters,  
 And, in this upshot, purposes mistook  
 Fall'n on the inventors' heads: all this can I  
 In truth deliver.

3. *High Crimes and Misdemeanors, or Wooden Eye, Be Watchful!* As was indicated earlier, one of the favorite victims of translational wrongdoing in recent years has been Günter Eich. A poem of his, very appositely, bears the title *Zum Beispiel (For Example)* and in its English version contains a cryptic reference to a certain «stone of meadows». Unable to make any sense out of this, we consulted the original — and what of all things did we find? We found what humans have been looking for from time immemorial: the «philosophers' stone», which in German is called «Stein der Weisen»! Eich's translator — or, to be more precise, his translators, a whole gang of three — had transmuted it into a «Stein der Wiesen»! Indeed, not only do such lapses betray a crass ignorance of idiomatic expressions, both German and English, but those committing them also seem to mispronounce, like beginning undergraduates, the German diphthong, *ei*, as a long (English) *e*. Which is as ludicrous a mistake as are the ones made by a radio announcer who, when trying to introduce a cycle of songs entitled «Liebesleid», came up with an allusive and most promising

«Leibeslied», or, when presenting the Wiener Sängerknaben, had intone them that famous German Christmas carol, «Liese reiselt der Schnee...» Still, even so he was much closer to the German original than the worthy triumvirate of Stuart Friebert, David Walker, and David Young, the Eich translators, or perpetrators, in question. But since they have already been taken to task by a reviewer of «The German Quarterly»<sup>20</sup>, we do not want to reiterate and belabor their assorted achievements. Suffice it to say that these three authors of *Valuable Nail* (as their invaluable contribution is labeled) pitifully failed to heed the advice given by the poet in *Landsersprache*, the familiar slang of the German army: «Holzauge, sei wachsam!». They did translate it, though, and most faithfully to boot. As a consequence, poor Eich is condemned to admonish us: «Wooden eye, be watchful!»<sup>21</sup>

An equally wooden rendition of an equally fruitless advice is being marketed by Stephen Berg. He maltreated the Expressionist, Ernst Stadler, and Expressionism's programmatic poem, *Der Spruch (The Saying)*. As is well known, Stadler quotes in it an admonishment by the Baroque mystic, Angelus Silesius, and confesses that he remembers it vividly whenever he feels most alienated from the world and his self:

Dann steht das Wort mir auf: Mensch, werde wesentlich!<sup>22</sup>

Berg's translation, no doubt, is also «essential», albeit in its own vein. For, if Messrs. Friebert, Walker, and Young contented themselves with figurative atrocities only, he

<sup>20</sup> Sigrid Bauschinger, «The German Quarterly», 55 (1982), pp. 617 f.

<sup>21</sup> A GI would probably say, «Keep your eyes [an eye] peeled!» Cf. Eich, *Valuable Nail*, pp. 77 and 44, respectively, and *Ein Lesebuch*, pp. 58 and 83, respectively.

<sup>22</sup> See, for instance, *Menschheitsdämmerung: Ein Dokument des Expressionismus*. Mit Biographien und Bibliographien neu herausgegeben von Kurt Pinthus (Rowohlt: Hamburg, 1959), p. 196.

proceeded to conjure up actual ones, rendering Stadler's experience and quotation thus:

I freeze where I am  
and see hanging in front of me  
STOP BEING A GHOST!<sup>23</sup>

Did we really speak of a translation or rendition? Not a syllable of these sixteen words in three lines — except, perhaps, a meager preposition — can be located in the poet's lapidary one-line conclusion! Yet, what is « freezing » and « hanging » here is certainly not a *Nachdichtung*, either. It is, however, in perfect keeping with other high crimes and misdemeanors perpetrated on the works of Expressionists. Georg Trakl and Jakob van Hoddis, to name but two more, are likewise treated « in such a ghostly way » — which is, incidentally, the watchful equivalent of Trakl's adverb, « geistlich » (« spiritually »). Regardless of how much Expressionism and Eich may differ, they share the same lot: both have been victimized by would-be translators.

The atrocity just reproduced stems from a collection titled *Twenty Poems of Georg Trakl*. And with this thin volume, coauthored by James Wright and none other than Robert Bly<sup>24</sup>, we penetrate into the center of our chamber of horrors. Hardly is there a single piece among their twenty specimens on display — for they are no longer Trakl's — that hasn't been marred and mutilated by at least one gross misunderstanding and grotesque mistranslation. Despite the availability of so many dictionaries, Bly and Wright managed to render « Heimweg » as « the longing for home », confusing it with « Heimweh »<sup>25</sup>;

<sup>23</sup> Stephen Berg, *Grief: Poems and Versions of Poems* (Grossman: New York, 1975), p. 22.

<sup>24</sup> *Twenty Poems of Georg Trakl*. Transl. by James Wright and Robert Bly (The Sixties Press: Madison, Minn., 1961); the quote is from p. 29.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 27.

« Knabenschläfe » as « the boy's sleep », contaminating « Schläfe » (« temple ») with « Schlaf »<sup>26</sup>; the noun « Wild » (in the sense of « deer » or « game ») as « the wild thing », confounding it with God knows what<sup>27</sup>; « Jünger » (« disciples ») as « young and holy men »<sup>28</sup>; « Hirt » (« shepherd ») as « farmer »<sup>29</sup>; and — a « supreme example of ... bravery » indeed, to parody their own contention — « am Weiler vorbei » (« past the hamlet ») as « a while later »<sup>30</sup>. Where Trakl apostrophizes « mondverschlungene Schatten » (something like « moon-laced shadows »)<sup>31</sup>, Bly and Wright perceive « shadows swallowed up by the moon »<sup>32</sup>; where he has the rare but unambiguous « Auf meine Stirn tritt kaltes Metall », they attribute to him the nonsensical « Cold metal walks [instead of 'forms'] on my forehead »<sup>33</sup>; and the Traklian « Wenn verfallen der kalte Mond erscheint » (« When decayed the cold moon appears », as it was phrased by another translator)<sup>34</sup> is turned into the Blyo-Wrightian « When the cold moon seems ready to fall »<sup>35</sup>. Apocalypse now... Would not the absurd consequence of all this be to make the German conform to the English: that is, bravely and bly-thely to change the text itself, rather than dabbling at a translation (or whatever term one might choose for such endeavors)? But our question is, in effect, not rhetorical at all. Even that absurdity, or atrocity, is no hypothesis! As will be recalled, the second stanza of *Weltende* (*End of the World*)

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>30</sup> Compare *ibid.*, pp. 10 and 35, respectively.

<sup>31</sup> See Georg Trakl, *Poems*. Transl. by Lucia Getsi (Mundus Artium: Athens, Ohio, 1973), p. 159. Porena has « ombre avvolte di luna »; cf. Trakl, *Opere poetiche*, p. 303.

<sup>32</sup> *Twenty Poems of Georg Trakl*, p. 47.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>34</sup> Trakl, *Poems*, p. 115.

<sup>35</sup> *Twenty Poems of Georg Trakl*, p. 33.

by van Hoddiss, again a canonical poem of Expressionism, begins with the couplet:

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen  
An Land, um dicke *Dämme* zu zerdrücken<sup>36</sup>.

A Californian colleague of ours, mercifully withholding the identity of the criminal involved, sent us the following — printed — version of those lines:

The storm has come, the seas run wild and skip  
Landwards, to squash *fat ladies* there.

Since the quote was from a bilingual edition, we were able to check the German 'original' right away. And what did we read on the opposite page? Precisely this:

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen  
An Land, um dicke *Damen* zu erdrücken<sup>37</sup>.

The translation may be utterly *dämlich* — pardon the pun — but the translator is, doubtless, egregiously shrewd.

4. *Seven p.m., or The Pitfalls of Pontificating*. It might perhaps be time to generalize. On the one hand, there is no dearth whatsoever of translational lapses and crimes, committed either singly or by small gangs. On the other hand, there are literary popes and nincom-popes abroad in the country, arbiters of taste and critical or editorial power brokers, who make theoretical pronouncements based on idiosyncrasies and caprices that occasionally even jell into 'schools'. Some of them consider themselves

<sup>36</sup> See, for instance, *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts: Von den Wegbereitern bis zum Dada*. Eingeleitet von Gottfried Benn (Limes: Wiesbaden, 1955), p. 83.

<sup>37</sup> As we were informed later on, the edition in question is by no less a worthy than Michael Hamburger; cf. *German Poetry 1910-1975*. Ed. and transl. by Michael Hamburger (Urizen Books: New York, n.d. [ca. 1980]), pp. 94 f.

also experts in translation, a notion often untroubled by any sound and thorough knowledge of the language on which they pronounce, and from which they have the effrontery to translate. The role of Ezra Pound in such practices should not be underestimated, alas. He pointed the wrong way with his 'translations' from the Chinese, which spread the gospel that it is more important for the translator of poetry that he be a poet than that he know the language of the original. Granted, if one has the talent of Pound, the results may still be impressive. But if one doesn't? Then felonies and/or catastrophes are the sure outcome, as witness our previous examples, which could be augmented, without much difficulty, to fill a whole book. Hence, let us quickly shut the door to Dr. Caligari's cabinet of horrors, and in conclusion probe a few selected rules and recipes prescribed for the translator. What is he to do, according to those self-appointed arbiters and their pontificating?

For one thing — should he try to make a translated text sound like an original creation composed in the new language, or should he let a trace of foreignness, a suggestion of an 'accent', however slight, adhere to the 'finished product'? The followers of Pound will enter their impassioned plea for the former solution. But the translator, one could argue, is not the author, after all, and therefore should not even try to give that false impression. Brechtians may wish to recognize here something akin to *Verfremdung*, the principle of alienation employed to guarantee a critical distance between a work and its recipients. In our opinion, it is a definite advantage if English readers of the poetry of, say, Heine are not being deluded into believing that he wrote in English, while yet being allowed to savor that he wrote outstandingly fine, witty, graceful, deep, melancholy, and rebellious verse. To accomplish this is of course not the easiest thing in the world, and true successes along these lines are accordingly scarce. Still, such is the goal.

And a closely related issue is the dilemma of 'contemporary' language. Contemporary, one might ask, to what?

Robert Bly, now theorizing on «The Eight Stages of Translation» in a like-named essay he published in the *Kenyon Review*<sup>38</sup>, limits that term to the period of the translator and recommends that the latter render a poem in the colloquial and 'modern' speech of his time. The idea that Heine would express himself in present-day New Yorkese is ridiculous enough; the reverse idea that a translator might, quite on the contrary, attempt to re-create the style of a given historical period and place doesn't even occur in Bly's essay, in spite of its eight lengthy stages. Nevertheless, the question of style must be of eminent concern to any literary mediator, and if a 19th-century poem sounds like a 19th-century poem also in translation — possibly with the ever so slight ironic alienation effect we referred to — so much the better.

That is not all, however<sup>39</sup>. Bly goes further yet. He suggests, in dead earnest, that every translation ought to be updated every twenty years, to be and stay 'contemporary'! To which one can only reply that then, as another absurd consequence, the poet of the original text ought to 'update' his own work every twenty years also ... which would be somewhat cumbersome, particularly for writers of earlier centuries, and would increase the already gigantic bulk of world literature to dimensions of mammoth monstrosity. Or are we to envisage something like huge world-literature-shredding-machines for obsolete versions of the classics and their hapless translators? Of course, the fact that a good modern translator must be a modern writer and good poet in his own right is indisputable. Yet therein lies also a danger. This becomes readily apparent when such an author transfers his private philosophies and preconceived notions about the craft of writing straight into his translation practice — as does, once more,

<sup>38</sup> Robert Bly, *The Eight Stages of Translation*, «Kenyon Review», 4, Nr. 1 (Spring 1982), pp. 68-89.

<sup>39</sup> As to the following, compare also A. Leslie Willson, *Übersetzen als Hochstapelei* [= Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Mainz). Abhandlungen der Klasse der Literatur, Jg. 1981/82, Nr. 5] (Franz Steiner: Wiesbaden, 1982), esp. p. 7f.

Mr. Bly. He has given vent to his conviction (and demonstrated it in his translations) that a good writer will always choose a specific over a general word. Thus, when the poet, be he Rilke or Neruda, puts down «tree», the renowned renderer of international poetry will hasten to emendate this pale abstraction into «maple», or «oak», or «spruce», or what have you.

But there is, actually, no need to construe any «counterexamples»; as before, the Trakl volume Bly did with Wright abounds with them. When the Expressionist speaks of a «schwarze Schanze», these truly concrete poets discover «a dark machinegun nest»<sup>40</sup>, and where Trakl humbly talks about his «Beine», they endow him with tailor-made «trouser legs», i.e. most banal «Hosenbeine»!<sup>41</sup> However, let we all end in «hopeless depression» — which, by the way, is the Blyo-Wrightian for Trakl's «grollende Schwermut»<sup>42</sup> — the two of us preferred to have our collective funny-bone tickled, and to compose ourselves a concluding paradigm. It will serve to illustrate, once again, the pitfalls of translational dogmatism and pontificating; it will show that success or failure in the realm of poetry can best be determined by the simple device of translating the translation back into the original; it may even be — 'hopefully', as they say — amusing. Here it is:

And yet, he does convey an awful lot, who says 'seven p.m.'

How could a man like Hugo von Hofmannsthal compete with that? All he could think of was:

Und dennoch sagt der viel, der 'Abend' sagt ...<sup>43</sup>

<sup>40</sup> *Twenty Poems of Georg Trakl*, p. 51.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>43</sup> Compare Hugo von Hofmannsthal, *Ballade des äußeren Lebens*, in his *Ausgewählte Werke in zwei Bänden*. Hrsg. von Rudolf Hirsch (S. Fischer: Frankfurt, 1957), vol. I, p. 20. — Our thanks are due to Lisl Mueller, Gus Mathieu, and Herbert Lederer for supplying us with some valuable hints.

FORMEN DER MORALSATIRE ZWISCHEN  
BAROCK UND AUFKLÄRUNG.  
ABRAHAM A SANCTA CLARA AUF DEN SPUREN VON  
GARZONI UND GRIMMELSHAUSEN

von  
ITALO MICHELE BATTAFARANO  
Bari

Falsche Ärzte und Verkäufer von Allheilmitteln auf den Jahrmärkten, die Theriakkrämer, wie man sie allgemein nannte, waren im Laufe des späten 15. und des gesamten 16. Jahrhunderts zu einer wahren Plage in ganz Europa geworden. Mit polizeilichen und gesetzlichen Maßnahmen aller Art, z.B. Bettelverboten und Ausweisungen, versuchte man, dem Problem Herr zu werden, aber ohne Erfolg, wie man aus den immer zahlreicher und immer strenger werdenden Reskripten und Mandaten entnehmen kann, welche zum Thema erlassen wurden. So kann man etwa im Generalmandat vom 10. Dezember 1610 des Kurfürsten Maximilian I. von Bayern folgendes lesen:

Unter andern Krämern sollen auch die Zahnbrecher und Theriakkrämer, welche weder von Aerzten noch von der Obrigkeit approbirt, noch deßhalb Urkunde aufweisen können, verstanden seyn, und gegen sie, wie gegen andere Landfahrer, Krämer und Feilträger, vorgeschritten werden<sup>1</sup>.

Wie schon die Reskripte, Erlasse, Verbote, Mandate oder sonstige gesetzliche bzw. polizeiliche Maßnahmen zur

---

<sup>1</sup> Zit. nach Peter Philipp Wolf, *Geschichte Maximilians und seiner Zeit. Pragmatisch aus den Hauptquellen bearbeitet*, München 1806, S. 381.

Bekämpfung der Theriakkrämer so sind auch — wenn auch aus anderen Gründen — die Seiten in den Traktaten der Polyhistoren des 16. und 17. Jahrhunderts in sozialer Hinsicht wirkungslos geblieben. Der naive, unbeholfene Leser lernte offensichtlich nichts aus den in diesen Schriften vorgeführten geläufigsten Tricks der Markt-Betrüger, er blieb immer hinter den genialen Einfällen erfindungsreicher Theriakkrämer zurück.

Die 1619 in Frankfurt veröffentlichte deutsche Übersetzung der *Piazza Universale* des Kanonikus Tommaso Garzoni<sup>2</sup>, eine der meistgelesenen Schriften im deutschen Kulturraum bis zur Aufklärung, widmet ein ganzes Kapitel den « Ceretanern » und « Theriacks-Krämern ». Hier findet der Leser eine Fülle indirekter Warnungen und sorgenvoller Ratschläge, damit er sich vor den Tricks der fahrenden Betrüger auf dem Markt besser in Acht nehme.

Aber die *Piazza Universale* war ein dickes und teures Buch, das sicherlich nicht in die Hände der Masse der potentiell Betrogenen gelangte. Sein Erfolg in Deutschland muß andere Gründe haben. Einer von ihnen ist sicherlich darin zu sehen, daß Garzonis Werk von Gelehrten und Literaten gelesen und von ihnen für literarische bzw. erbauliche Zwecke benutzt wurde. So unter anderem von Albertinus, Harsdörffer, Grimmelshausen, Prätorius, Anhorn, Abraham a Sancta Clara, Morhof u. w. n.

Da Garzonis *Piazza Universale di tutte le professioni del*

<sup>2</sup> Tommaso Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Venezia 1585. Bis zum letzten Nachdruck (Venedig 1675, bei Antonio Boso) erlebte die *Piazza* über 20 verschiedene Editionen in italienischer Sprache, eine lateinische (1623-4), eine spanische (1615) und eine deutsche Übersetzung (1619), welche mehrmals nachgedruckt wurde. So die deutsche Edition: *Piazza Universale das ist: Allgemeiner Schauwplatz / oder Marckt / und Zusammenkunfft aller Professionen / Künsten / Geschäften / Händlen und Handtwercken / so in der gantzen Welt geübt werden [...] Gedruckt zu Franckfurt am Mayn / bei Nicolao Hoffmann / in Verlegung LVCAE IENNIS M. DC. XIX.* Über Tommaso Garzoni (1549-1589) vgl. jetzt Paolo Cherchi, *Enciclopedia e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa 1980.

*mondo* eine der wichtigsten Quellen auch des *Centifolium Stultorum* ist, werden wir im folgenden am Beispiel der Gestaltung des Kapitels über die Theriakkrämer in diesem Werk zu eruieren versuchen, welche Formen der Moralsatire im deutschen Kulturraum zwischen Barock und Aufklärung anzutreffen sind.

### 1. Theriakkrämer und Maulaffen

Das *Centifolium Stultorum* erschien zu Beginn des 18. Jahrhunderts<sup>3</sup>. Dabei handelt es sich um einen der letzten Versuche, das seit Brant und Murner verbreitete Motiv der stultitia literarisch zu bearbeiten. Für die Literaturgeschichte ist dieses Werk, für das die Autorschaft des Abraham a Sancta Clara umstritten ist<sup>4</sup>, von besonderem Interesse,

<sup>3</sup> *CENTI-FOLIUM STULTORUM In QUARTO. Oder Hundert Ausbüdige Narren / In FOLIO. [...] Gedruckt bey Christoph Lercher / Universitäts-Buchdruckern. IM LVstigen Jahr / aLs DIese Narren-Schaar erkohren gar.* Wir benutzen ein Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek (Sign.: 4 Ph. Pr. 3,1), das von K. Bertsche als 52a/1 bibliographiert worden ist (vgl. K. Bertsche, *Die Werke Abrahams a Sancta Clara. In ihren Frühdrucken*. Wien 1961). In Klammern werden die Seiten von den Zitaten nach dem Repogr. Nachdruck (Dortmund 1978, mit einem Nachwort von W. Deufert) angegeben.

<sup>4</sup> Bekanntlich ist die Echtheit dieser Schrift umstritten. Vgl. A. Horber, *Echtheitsfragen bei Abraham a Sancta Clara*, Weimar 1929, S. 53-87. Horbers Argumentation gegen die Echtheit des *Centifolium* ist nicht immer überzeugend, da Horber meistens rein impressionistisch und vorwiegend subjektiv verfährt. G. Dünnhaupt (*Bibliographisches Handbuch der Barockliteratur*, Erster Teil: A-G, Stuttgart 1980, S. 135) führt das *Centifolium* unter den « Fehlzitaten und zweifelhaften Attributionen » an und schreibt: « Nach Horber, Echtheitsfragen, a.a.O., ist A[braham] nicht der Verfasser ». Auch im Ausstellungskatalog *Abraham a Sancta Clara*, (hrsg. v. d. Bad. Landesbibliothek Karlsruhe, Karlsruhe 1982, S. 146) wird das *Centifolium Stultorum* — an Horber anlehnend — unter den « Zweifelhafte und unechten Schriften » bibliographiert, wobei als Kriterium der Un-Echtheit dieser Schrift Horbers Feststellung zitiert

da bei ihm die spezifische Tradition der Narrenliteratur nach dem humanistischen Modell und deren eigenartige, faszinierende Variation im Barock durch Moscherosch und Grimmelshausen am Vorabend der Aufklärung eine merkwürdige Rezeption erlebt. Unter den hundert alphabetisch von A-bis Z aneinandergereihten Beispielen von stultitia zeigt das Kapitel über den « Maul-Affen-Narren » am eindeutigsten auf welche Weise der Autor des *Centifolium Stultorum* seine Quellen bearbeitet.

Das Kapitel beginnt mit einer allgemeinen Definition des Maul-Affen, wobei zwischen dem, der « andern das Maul macht / und jenem] welcher das Maul aufsperrt / und zuhöret »<sup>5</sup> unterschieden wird. Im folgenden konzentriert sich der Autor dann aber ausschließlich auf die Käufer und Verkäufer von Wunderheilmittel, während andere Formen des Vor- und Versprechens und des Zuhörens gänzlich ausgeklammert werden, wobei er dieses Kapitel des *Centi-*

---

wird, nach der « ein Drittel des *Centifolium* aus zwölf Schriften abgeschrieben ist ». Da Horber Grimmelshausens *Simplicissimus* nicht zitiert und Garzonis *Piazza Universale* nicht für das Kapitel über die Maulaffen erwähnt, könnte man aus unserer Arbeit kurzerhand schließen, daß die Autorschaft dieser Schrift sich noch mehr vom Namen Abraham entferne. Das ist aber so ohne weiteres nicht anzunehmen, da « Abschreiben » im deutschen Barockzeitalter kein brauchbarer Begriff ist, um die Echtheit einer Autorschaft zu definieren. Horbers Argumentation erscheint uns daher auch recht dürftig. Damit ist allerdings noch nicht gesagt, daß wir unbedingt für eine Abrahamsche Autorschaft des *Centifolium Stultorum* plädieren. Es ist nicht unser Anliegen, mit dieser Arbeit eine philologisch-bibliographische Forschung zu betreiben, uns interessierten vielmehr literarhistorische Fragen. Der Name des Autors ist/war dabei zum Teil zweitrangig. Wenn wir im folgenden manchmal von « Abraham » oder « Pseudo-Abraham » sprechen, so tun wir das nur, um — bis zur endgültigen Klärung der Echtheitsfrage — lange Umschreibungen zu vermeiden. Zu Abraham a Sancta Clara vgl. W. Welzig, « Weheklagen in Wien ». *Abraham a Sancta Clara's Beschreibung der Pest von 1679*. Tätigkeitsbericht der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1978-9. Sonderdruck Nr. 2, Wien 1979; W. Welzig, *Abraham a Sancta Clara*, in: H. Steinhagen/B. von Wiese (Hg.), *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1984, S. 726-35.

<sup>5</sup> *Centifolium* (wie Anm. 3), S. 233 (299).

*folium Stultorum* weitgehend wortwörtlich aus Garzonis *Piazza Universale* übernimmt.

Es gehen aber heutigs Tags viel merckliche Schauspiel fast auf allen Märckten / Plätzen und Messen im Schwang / nemlich die Schauspiel der Ceretaner / Theriaks-Krämer / und andere dergleichen Gesellen. In *Italia* werden sie *Ceretani* genennt / dieweil sie gemeinlich / in einem Flecken in *Umbria*, nicht weit von *Spoletto* und *Ceretto* ihren Ursprung und Anfang haben / und hernach allgemach in ein solchen *Credit* und Ansehen kommen / daß / wann sie sich hören lassen / einen grossen Zulauff bekommen / als der beste *Doctor* in freyen Künsten<sup>6</sup>.

Und kurz danach noch ausführlicher aus Garzoni folgende Stelle:

Wann man derohalben siehet / daß etliche Betrüger auff ihrem Tisch ein gantzes Stuck *Arsenicum, sublimat*, oder ander Gifft einnehmen / damit sie die Güte ihres *Thericaks* wöllen probiren / soll man wissen / daß sie in Sommers-Zeiten / zuvor und ehe sie auff den Platz kommen / den Bauch voller jungen Lattich mit Essig und vielen Oel bereitet / (daß sie fast darinn schwimmen) gefüllet haben. Im Winter aber fressen sie sich voll feister Ochsen-Sultzen / welche wohl gesotten; solches aber thun sie zu dem Ende / daß durch solche Feiste der Sultzen / und der Lattich / vormög ihrer natürlichen Kälte / die innerliche Gänge im Leib verstopffet / und die Schärffe oder Hitz des Giffts geschwächet werde / wiewohl sie es auch sonst auff eine andere Weiß können anstellen / nemlich / daß sie sich in der nächst-entlegenen Apothecken / allwo sie ihre Bühnen und Hütten gern aufschlagen / lassen ihnen allda eine Bixen mit *Arsenico* zeigen / daraus sie etliche Stücklein erwählen / kauffen und wicklen sie in Papier / und bitten den Apothecker / er wölle ihnen dieselbige / wann sie darnach schicken / übersenden.

Wann sie hernach ihre Waar genugsam gerühmt / daß nunmehr nichts übrig ist / als die Prob / als schicken sie einen aus den Umstehenden (damit man sich ja keines Betrugs zu fürchten habe) in die Apotheck / daß er allda um das Geld / so er ihme darzehlet / *Arsenicum* hole; indessen hat der Artzt seine Bixlein und Schächtelein bey der Hand / unter andern aber eine / darein er den rechten *Arsenicum* thut / redet und ruffet dem Volck noch eine Weil zu / ehe er es aber einnimmt / (dann zu solcher Gefahr muß man nicht zu

---

<sup>6</sup> *Centifolium*, ebda. Dazu vgl. T. Garzoni, *Piazza Vniversale das ist: Allgemeiner Schawplatz* (wie Anm. 2), S. 576.

sehr eylen) unterdessen verwechslet sich gemeldes Bixlein gegen einem andern / darinn auch so viel Teigs von Zucker / Meel / Saffran und andern Materien gemacht / daß sie den vorigen ähnlich sehen / welche er alsdann mit sonderlichen Geberden / als wann er sich sehr fürchtete / hinein frist; und stehen die Maul-Affen mit auffgesperreten Mäulern / ob er nicht bald zerbersten wolle: Er aber bindet sich fest / daß solches nicht geschehe / ob er wohl weiß / daß es kein Noth hat; nimmt hernach einen Bonen groß seines Theriacks ein / da leget sich alle Geschwulst: Darauff dann die Bauren den Riemen ziehen / dancken Gott / daß sie einen theuren Mann angetroffen / und solche köstliche Waar umb ein gering Geld in ihr Dorff bekommen<sup>7</sup>.

Im *Centifolium Stultorum* sind die eigentlichen Maulaffennarren sowohl diejenigen, die auf dem Markt bloß Worte verkaufen, die Betrüger, als auch diejenigen, die ihnen mit offenem Mund zuhören, die Betrogenen.

Man siehet nun / daß sich dergleichen betrügliche Leuthe / wie Unkraut in einem Acker sich mehren; und solte man wohl keinen Wochen- oder Jahr-Marck / beydes in Städten und Dörffern halten / da sich derselben nicht etliche finden liessen / welche alle mit verschiedenen Practiquen / den gemeinen Hauffen an sich hängen / und ihme das Geld aus dem Beutel schwätzen / theils mit ihren witzigen und lustigen Reden / auch andern vermeynten wunderbarlichen Proben / die doch wenig zu loben / ein Verblendtes machen. Das seynd Maul-Affen-Narren / welche beydes / den Nutzen und Schaden im Beutel erfahren<sup>8</sup>.

Es will uns kein Zufall scheinen, daß Garzonis *Piazza Universale* vom Autor des *Centifolium Stultorum* benutzt wurde. Das begleitende Bild, « Der Maul-affen-Narr » betitelt,

<sup>7</sup> *Centifolium* (wie Anm. 3), S. 234-5 (300-302). « Theriacks » anstatt « Theriacks » ist offensichtlich ein Druckfehler. Zu dieser Stelle aus dem *Centifolium* vgl. *Piazza Vniversale* (wie Anm. 2), S. 576-77. Dieses Kapitel aus der *Piazza Universale* wurde auch von Grimmelshausen für den *Simplicissimus* benutzt, vgl. dazu I. M. Batafarano, *Garzoni und Grimmelshausen*, in: I.M.B., *Von Andreae zu Vico. Untersuchungen zur Beziehung zwischen deutscher und italienischer Literatur im 17. Jahrhundert*, Stuttgart 1979, S. 55-105.

<sup>8</sup> *Centifolium* (wie Anm. 3), S. 234 (Druckfehler in dem Münchner Ex.: 243 anstatt 234), (300).

zeigt einen Markt mit einer erhobenen Bühne, auf der ein Verkäufer von Wunderheilmitteln seinen Betrug vor einem Publikum auf- bzw. durchführt, das mit offenem « Maul » nach oben schaut. Links in der Mitte des Bildes, über den Köpfen der Zuschauenden hängt — weil von der Bühne aus dem Publikum zugeworfen — die Schellenkappe des Narren, eine bildliche Anspielung auf die Schausteller und auf die Zuschauer zugleich. Das Leben, der Alltag auf dem Markt, auf der piazza, ist ein theatrum, in dem Nürrisches aufgeführt wird. Der barocke Topos des theatrum mundi erlebt eine interessante metaphorische Differenzierung durch den direkten Hinweis auf Garzonis *Piazza Universale*, d. h. auf die Sozialität einer Welt, welche bildlich als zusammenhängende Verschiedenartigkeit des sozialen Körpers beispielhaft auf dem Markt erfaßt werden kann, auf der « piazza », die « universale » ist, weil sie alle Menschen in sozialer Hinsicht einbezieht.

Nicht ohne Grund hat daher der Autor des *Centifolium Stultorum* folgende Verse unter das begleitende Bild geschrieben:

Seht, wie viel simple recht Maulaffen  
allhier auf das Theatrum gaffen,  
da ihnen eins wird vorgelogen.  
Das geld auch aus dem Sack gesogen.  
Drum wirfft der Narr sein Schellenkappen  
Dahin, wo stehn noch grösser Lappen.

Von Interesse ist dieses Kapitel des *Centifolium Stultorum*, weil es gegenüber der Tradition der Narrensatire neue Akzente setzt, da sich die Perspektive des Moralisten zu Beginn des 18. Jahrhunderts wesentlich verändert hat. Während z.B. das Generalmandat des bayerischen Kurfürsten mit Mitteln der Repression versuchte, den Betrug mit falscher Theriak endlich zu beenden, also ausschließlich auf eine direkte Lösung des kriminellen Problems hinzielte, sind die *Piazza Universale* und das *Centifolium Stultorum* in einem anderen Sinne wirkungsorientiert. Beide Werke gehen davon aus, daß der Betrug mit wirkungsloser, falscher Theriak erst dann aufhören wird, wenn man die potentiell



Betrogenen ausreichend darüber unterrichtet hat. Der italienische Autor ist dabei allerdings hoffnungsvoller und einseitiger. Er warnt seine Leser vor dem Betrug durch falsche Ärzte, weil er nie daran zweifelt, daß der naive, hilflose Leser in Schutz genommen werden muß und daß dieser, wenn genau unterrichtet, imstande sein wird, sich vor den Betrügern zu schützen. Sein Urteil über die Theriakkrämer ist dagegen eindeutig. Sie sind Verbrecher, Unchristen, Nutznießer, Asoziale, welche moralisch verdorben und daher zu bestrafen sind. Abraham a Sancta Clara — oder wer immer der Verfasser des *Centifolium Stultorum* sein mag — scheint dagegen von einer simplen Identifikation Theriakkrämer-Verbrecher-Narr-Sünder, welche die schuldvolle Leichtgläubigkeit der Käufer außer Acht läßt, kaum überzeugt. Im theatrum des Lebens, auf der piazza, auf dem Markt, ist der Narr *auf* der Bühne zumindest geschickt und einfallsreich, während der Narr *vor* der Bühne keinerlei Fähigkeit aufweist: Der letztere ist in Wahrheit der größere Narr.

Indessen seynd das die grösten Maul-Affen / welche zwey / drey Stund also können zugaffen / versaumen die Zeit / umb falsche Waar und Freud / und bringen manchesmahl umb 6. Kreutzer ein Artzeney nach Hauß / welche / wann mans einnimmt und braucht / wol einen Gulden kost / daß man wieder gut macht / was verderbt worden: Das seynd Straffen der Maul-Affen / welche nicht unbillig aus diesem Register gaffen<sup>9</sup>.

Die gesetzliche Verfolgung und Bestrafung des Betrügers durch das Generalmandat des bayerischen Kurfürsten verwandelt sich ebenso wie die moralische Ächtung des Betrügers bei Garzoni in eine moralische Ächtung des Betrogenen beim Autor des *Centifolium Stultorum*. Der stultus auf dem Markt hat zu Beginn des 18. Jahrhunderts seine Strafe geradezu verdient, wobei der Betrüger paradoxerweise sogar zum Richter und Vollstrecker des Urteils wird. Diese Paradoxie, diese Umkehrung der moralischen Werte hängt

<sup>9</sup> Ebda, S. 236 (303).

grundsätzlich von der veränderten Perspektive des Moralsatirikers im späten Barock und am Vorabend der Aufklärung ab. Der Autor des *Centifolium Stultorum* hat kein Verständnis mehr für den Wunsch des Betrogenen, einmal das Wundermittel zu besitzen, das alle Krankheiten besiegt und die sowohl biologisch als auch sozioökonomisch bedingte Unzulänglichkeiten des Körpers überwindet. Der Moralsatiriker des frühen 18. Jahrhunderts verliert kein Wort über einen Hoffnung erzeugenden hoffnungslosen Alltag, der das Leben der Menschen *auf* der Bühne leicht macht, da die Menschen *vor* der Bühne trotz aller Enttäuschungen nicht bereit sind, auch die Hoffnung auf eine wundersame Veränderung ihrer Situation aufzugeben. Kein Trostwort spendet daher der Autor des *Centifolium Stultorum* dem Betrogenen, er hat für ihn nur die Verachtung des wohlmeinenden Klugen übrig. Dabei verliert die Moralsatire an sozialer Brisanz und Plausibilität. Sie wird einer aprioristischen These untergeordnet, welche sozialfremd, menschenfeindlich und — weil sich der sozioökonomische Kontext, in welchem der Betrug auf dem Jahrmarkt gedeiht, zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch keineswegs geändert hat — auch unhistorisch ist.

## 2. Katzen-Quäler und Katzen-Narren

Die Übernahme und freie Bearbeitung verschiedenartiger Texte zur Bestätigung bzw. als Beleg einer a priori festgestellten These finden wir noch deutlicher in einem anderen Kapitel des *Centifolium Stultorum*.

Das den Katzen-Narren gewidmete Kapitel erzählt, wie erwartet, Geschichten von Katzen, d. h. von Tieren, die sich nach Meinung des Autors dem Menschen gegenüber besonders perfid und untreu verhalten, denn sie « seyend von Natur falsch / diebisch und eigennützig »<sup>10</sup>. Diese Feststellung ist für den Autor des *Centifolium Stultorum* allerdings

<sup>10</sup> Ebda, S. 206 (266).

nur deswegen von Belang, weil es immer noch Menschen gibt, die trotzdem Katzen lieben. « Vorsicht vor Katzen » lautet daher seine Mahnung. Um die Aussage zu bekräftigen, wird folgende Geschichte erzählt.

Artlich ist was *Simplicius* von einem dergleichen Katzen-Narrn gedencket / der sein verdientes *Gratias*, oder vielmehr *Krazias*, von seiner durch die Hund gehetzte Katz empfangen; Dann als die Katz denen Hunden zu entweichen / kein andere *Retirada* wüste / sprang sie ihren Herrn / der diese Händl angestellt / über den Rücken auf den Kopff hinauf / und *defendierte* sich mit Pfuchsen und Kreulen auf diesem neuen Narrn-*Capitolio* gegen die Hunde / welche zu allen Seithen gegen der Katzen hinauf sprangen / so tapffer / daß sie mit der Kratzen den Kopff / Nasen / Ohren und Augen so wohl getroffen / biß ihme das Angesicht zimlich mit blutigen Rissen gezeichnet worden<sup>11</sup>.

Es liegt auf der Hand: Die Quelle dieser Stelle ist das Kapitel des *Simplicissimus* von Grimmelshausen, in dem der Straßenräuber Olivier den mittlerweile zum Marode-Bruder gewordenen *Simplicius* zum letzten Mal trifft.

Ohne sich wieder erkannt zu haben, bekämpfen die beiden sich mit aller Kraft und List, bis sie per Zufall in dem jetzigen Gegner den alten Bekannten aus der Zeit bei Magdeburg unmittelbar vor der Schlacht von Wittstock (1636) erkennen. Daraufhin verbringen sie einige Tage im sicheren Versteck des Olivier zusammen, und der eine erzählt dem anderen sein bisheriges Leben. Anlaß für die Katzen-Episode im *simplicianischen* Werk ist die Frage des *Simplicius* nach dem Ursprung der Narben, die Olivier so auffallend im Gesicht trägt.

In dem ich nun solche Gedancken machte / wurde ich in Oliviers Angesicht etlicher Ritz gewahr / die er vor Magdeburg noch nit gehabt / bildete mir derhalben ein / dieselbe Narben seyen noch die Wahrzeichen deß Spring-ins-feld / als er ihm hiebevorn in

<sup>11</sup> Ebda. Dazu vgl. A. Horber, *Echtheitsfragen* (wie Anm. 4), S. 71, wo die Quellen des Katzen-Narr-Kapitels im *Centifolium* angegeben werden, ohne allerdings Grimmelshausens *Simplicissimus*, wohl die wichtigste Quelle, zu erwähnen.

Gestalt eines Teuffels das Angesicht so zerkratzte / fragte ihn derhalben / Woher ihm solche Zeichen kämen? mit dem Anhang / ob er mir gleichwol seinen gantzen Lebenslauff erzehle / daß ich jedoch ohnschwer abnehmen müsse / er verschweige mir das beste Theil / weil er mir noch nicht gesagt / wer ihn so gezeichnet hätte<sup>12</sup>.

Als Jäger von Soest hatte *Simplicius* einige Zeit zuvor mit Olivier, dem Jäger von Werle, gekämpft, ohne daß der eine — auch diesmal — die wahre Identität des anderen kannte. Der Jäger von Werle verlor das Duell und, weil er sich feig verhalten hatte, wurde er vom als Teufel verkleideten Springinsfeld zur Strafe im Gesicht geschändet. Der Jäger von Werle, der Usurpator des guten Namens des Jägers von Soest, sollte sich von nun an bei ehrlichen Menschen nicht mehr mit offenem Gesicht zeigen können.

Da Olivier als erster seine Lebensgeschichte erzählt, kann *Simplicius* manche Informationen und Fakten verbinden und schließen, daß Olivier immer noch nicht ahnt, wer der Jäger von Soest eigentlich war. Er versucht daher, mit der Frage nach den Gesichtsnarben, dem gewalttätigen Olivier das unwürdig verlorene Duell in Erinnerung zu rufen. Dadurch will er den in diesem Moment von ihm gefürchteten Schein-Freund in Verlegenheit bringen. Seine Rechnung geht aber nicht auf, da Olivier eine ganz andere « Histori » erzählt, nämlich eine, um mit dem Autor des *Centifolium Stultorum* zu sprechen, von einer perfiden Katze und von dem Narren, i. e. von sich selbst, welcher außerdem Opfer seiner « Mätresse (die ohne das keine Katz leiden konte) » und von zwei starken « Bauren-Hunde[n] (die den Katzen ohne das zimlich grämisch / bey mir aber wol gewohnt waren) » ist<sup>13</sup>.

Die Katzen-Hunde/Geschichte gibt dem Leser *Des abentheurlichen Simplicissimus* ein Beispiel der Bösartigkeit

<sup>12</sup> H. J. Chr. v. Grimmelshausen, *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch und Continuatio des abentheurlichen Simplicissimi*, hrsg. v. R. Tarot, Tübingen 1967 (= Gesammelte Werke Einzelausgaben), S. 355,22 (im folgenden als ST zitiert).

<sup>13</sup> ST, S. 356,14.

Oliviers. Zugleich aber soll sie dem Leser durch die mit Hintergedanken von Simplicius gestellte Frage nach dem Ursprung der Narben die Vergangenheit beider Ich-Erzähler in Erinnerung rufen. Von dem ersten Duell zwischen Olivier als Jäger von Werle und Simplicius als Jäger von Soest soll der Leser das Leben der beiden bis zum Magdeburger Lager zurückverfolgen, denn dort wurde es durch die Weissagung des alten Herzbruder schicksalhaft, d.h. auch erzähltechnisch, verknüpft. Dieser so verwickelten Beziehung Olivier/Simplicius mißt Grimmelshausen eine so wichtige Funktion im Roman bei, daß er explizit auf das Kapitel zurückverweist, in dem Olivier dem von ihm für naiv gehaltenen Simplicius von der Weissagung des alten Herzbruder zum ersten Mal erzählte.

Als Olivier seinen Discurs dergestalt vollführte / konte ich mich nicht genugsam über die Göttliche Vorsehung verwundern! Ich konte greiffen / wie mich der liebe Gott hievor in Westphalen vor diesem Unmenschen nit allein väterlich bewahret / sondern noch darzu versehen hatte / daß er sich vor mir entsetzt: Damals sahe ich erst / was ich dem Olivier vor ein Possen erwiesen / darvon ihm der Alte Hertzbruder prophezeyet / welches er Olivier aber selbst / wie hiervon im 16. Capitel zu sehen / zu meinem grossen Vortel anders aufgelegt / dann solte diese Bestia gewust haben / daß ich der Jäger von Soest gewesen wäre / so hätte er mir gewißlich wieder eingetränckt / was ich ihm hievor auff der Schäferey gethan.<sup>14</sup>

Dort, « im 16. Capitel », hatte Olivier dem von ihm für einen Freund gehaltenen Simplicius folgendes erzählt.

Du weist dich zu erinnern / wie richtig der Alte Hertzbruder mit seinen Prophezeyungen zugetroffen / schau / derselbe hat mir vor Magdeburg diese Wort geweissagt / die ich bißhero fleissig im Gedächtnus behalten: « Olivier, sihe unsern Narrn an wie du wilt / so wird er dannoch durch seine Dapfferkeit dich erschrecken / und dir den grösten Possen erweisen / der dir dein Lebtag je geschehen wird / weil du ihn darzu verursachest in einer Zeit / darinn ihr beyde einander nicht erkennet gehabt / doch wird er dir nit allein dein Leben schencken / so in seinen Händen gestanden / sondern er wird auch über ein Zeit lang hernach an

<sup>14</sup> ST, S. 355,2.

das jenig Ort kommen / da du erschlagen wirst / daselbst wird er glückseelig deinen Todt rächen. » Dieser Weissagung halber / liebster Simplici, bin ich bereit mit dir das Hertz im Leib zu theilen [...] <sup>15</sup>.

Mit seinem Hinweis auf ein vorangegangenes Kapitel, in dem etwas erzählt wurde, das im ersten Teil des Romans geschah, versucht Grimmelshausen das Interesse des Lesers für das Schicksal beider Hauptpersonen wachzuhalten, ja die Spannung zu intensivieren. Aber nicht nur der Leser ist auf die Entwicklung dieses Verhältnisses zwischen Simplicius und Olivier gespannt, sondern auch die zwei aneinander gebundenen Personen. Sie läßt Grimmelshausen über ihre durch die Weissagung beeinflusste Beziehung reflektieren. Oliviers freundliches Verhalten Simplicius gegenüber ist eine direkte Folge der Worte des alten Herzbruder. Der Straßenräuber Olivier, der sich rühmt, « den Machiavelum » <sup>16</sup> studiert zu haben, nimmt die moralisierenden Bemerkungen des Simplicius nicht ernst, weil er diesen immer noch für naiv hält, für einen, der zwar die äußere Merkmale des Narren nicht mehr trägt, an dessen Denken und Verhalten sich aber seit der Magdeburger Zeit grundsätzlich nichts geändert hat.

Mein lieber Simplici, ich sihe zwar wol / daß du deine Narrn-Kapp abgelegt / hingegen aber deinen närrischen Kopff noch behalten hast / der nicht begreifen kan / was gut oder böß ist / und wenn du ein anderer / als der jenige Simplicius wärest / der nach deß Alten Hertbruders Wahrsagung meinen Todt rächen solle / so wollte ich dich bekennen lernen / daß ich ein edler Leben führe / als ein Freyherr <sup>17</sup>.

Aber auch Simplicius muß intensiv über die ihm merkwürdig erscheinenden Worte des alten Herzbruder nachdenken, da diese seinen Gefühlen zu Olivier, dem « Unmenschen », der « Bestia », diametral entgegenstehen. Der Sinn dieser Weissagung bleibt ihm jedoch verborgen.

<sup>15</sup> ST, S. 340,16.

<sup>16</sup> ST, S. 338,30, 339,10.

<sup>17</sup> ST, S. 339,26.

Ich betrachtete auch / wie weislich und obscur Hertzbruder seine Weissagungen geben / und gedachte bey mir selber / ob zwar seine Wahrsagungen gemeinlich unfehlbar einzutreffen pfliegen / daß es dennoch schwer fallen würde / und seltsam hergehen müste / da ich eines solchen Todt / der Galgen und Rad verdient hätte / rächen solte<sup>18</sup>.

Nach einer erneuten Gewalttat werden Olivier und Simplicius von einigen Soldaten überfallen und Olivier wird getötet. Simplicius kann sich durch Flucht retten, nachdem er *aus Notwehr* eben jenen Soldaten tötet, der Olivier kurz vorher umbegracht hatte. So erfüllt sich die Weissagung des alten Herzbruder. Das durch den Roman sich erstreckende Verhältnis Olivier / Simplicius löst sich sowohl für die Personen als auch für den Leser in unerwarteter Weise.

Grimmelshausen wirft mit dieser überraschenden Lösung ein grundsätzliches Problem auf, nämlich das der eingeschränkten Realitätswahrnehmung, der sowohl Olivier als auch Simplicius unterliegen. Olivier ist zur Überzeugung gelangt, daß die Welt nicht vom Gesetz der christlichen Moral und nicht auch vom « Gesetz der Natur » regiert wird, sondern nur von dem der Macht und der Gewalt, von dem der absoluten Eigenliebe. « Mein dapfferer Simplicii, ich versichere dich / daß die Rauberey das aller-Adelichste Exercitium ist / daß man dieser Zeit auff der Welt haben kan! Sag mir / wie viel Königreich und Fürstenthümer sind nicht mit Gewalt erraubt und zu wegen gebracht worden? [...] Mein lieber Simplicii, du hast den Machiavellum noch nicht gelesen »<sup>19</sup>, argumentiert der politisch und politologisch offensichtlich gut informierte Straßenräuber Olivier im Gespräch mit dem engstirnig moralisierenden Simplicius Simplicissimus. Olivier glaubt, hinter dem Schein der schönen Worte die häßliche, ja die machiavellistische, wie er sie nennt, Realität aller Selbstbehauptungssysteme, um einen Begriff der heutigen Politologie zu benutzen, erkannt zu haben. Diese Überzeugung hält er aber in bezug

<sup>18</sup> ST, S. 355,14.

<sup>19</sup> ST, S. 338,5.

auf Simplicius als Rächer seines gewaltsamen Todes nicht konsequent durch. Aus einem Erkenntnis-Fortschritt entsteht unmittelbar sein Erkenntnis-Defizit. Aus Eigenliebe begeht Olivier den Fehler, aus der Weissagung des alten Herzbruder herauszulesen, daß Simplicius seinen gewaltsamen Tod aus *uneigennütigen* Motiven, aus Nächstenliebe, rächen wird. Eine Überzeugung, die er durch das Narr-Sein des Simplicius — so interpretiert er das für ihn *uneigennütige* Verhalten, das Narr-Erscheinen des anderen — bestätigt sah und sieht. Denn auch in Simplicii abstrakt moralisierenden Reden bei ihrem letzten Zusammentreffen erkennt Olivier nur den Narren aus der Magdeburger Zeit. Erweist die Erfüllung der Weissagung des alten Herzbruder Oliviers machiavellistische Weltvorstellung objektiv als eine der Realität angemessene, so zeigt sich gleichzeitig, daß der Einzelne grundsätzlich zu keiner interesselosen, d. h. objektiven Realitätswahrnehmung fähig ist.

Simplicius hat eine ebenso reduzierte Fähigkeit, die Welt umfassend zu erkennen. Er glaubt, kurzerhand das in gegenseitige Beziehung setzen zu können, was in keinerlei Beziehung steht. Er glaubt, den Grund für Oliviers Narben zu kennen, und stellt eine Frage, die Olivier in Verlegenheit bringen soll. Die Realität entpuppt aber seine Sicherheit im Urteil über die Menschen und über die Erscheinung der Welt als trügerisch. Auch Simplicius *überinterpretiert* ähnlich wie Olivier die Prophezeiung des alten Herzbruder, denn er schreibt sich infolgedessen eine wichtige Rolle im Leben/Tod des gefürchteten Straßenräubers zu. Die Begebenheiten seines Lebens, so wie sie der Autor der Erzählfiktion verklausuliert organisiert hat, werden ihm das Gegenteil beweisen. Denn seine 'Rache-Tat' nach der Tötung von Olivier ist Notwehr — sie geschieht auch aus Eigenliebe! — und keineswegs eine freiwillige Entscheidung. Er erlebt die Enttäuschung, das eigene Leben vom Zufall regiert zu sehen. Sie führt ihn zur Erkenntnis, daß der Mensch sein Schicksal nicht kennen und nicht bestimmen kann, denn es steht a priori fest. Der Mensch kann daher nur versuchen, es a posteriori zu verstehen, d. h. im Rahmen einer größeren von ihm unabhängigen Realität zu sehen und einzuordnen.

Signalisiert die Katzen-Episode dem Leser des *Simplicissimus* die Bösartigkeit des sexuell unbefriedigten Olivier infolge der Weigerung seiner «schöne[n] Mätresse»<sup>20</sup>, nachts das Bett mit ihm *und* mit der Katze teilen zu müssen («sie wolte mir in keinem Fall mehr Liebs erweisen / biß ich ihr zuvor die Katz hätte abgeschafft»)<sup>21</sup>, im engeren Kontext, so reicht ihre Bedeutung im gesamten Roman weit darüber hinaus. Grimmelshausen führt dem Leser die Unzulänglichkeit des menschlichen Verstandes vor Augen, dessen Schwierigkeit, hinter dem Schein das Sein zu erfassen. Denn die Erkenntnis wird stets vom persönlichen Interesse geleitet, von Erwartungen und Wunschprojektionen verleitet.

In der resümierenden Übernahme im *Centifolium Stultorum* verliert diese Episode aus dem *Simplicissimus* ihren ursprünglichen Sinngehalt, den sie durch die Einbettung in den Roman erhielt. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts wird die Katze-Episode des unglücklichen Straßenräubers Olivier isoliert übernommen, als eine Erzähleinheit verstanden<sup>22</sup>, und als Beleg für die aprioristische These von der perfiden Natur dieses Tieres benutzt. Dabei versucht der Autor des *Centifolium Stultorum* mit dieser Episode nicht, von der Wahrheit dieser These über die Katze logisch zu überzeugen. Er will vielmehr die Affekte des Publikums ansprechen, und so dessen Einstellung verstärken bzw. verändern. Dabei wendet er sich an seine Leser, als wären diese mit dem Roman von Grimmelshausen vertraut. Er hält dabei *Simplicius* für den Autor des Werks, was allerdings der Fiktion der Lebensgeschichte entspricht, und zitiert ihn wie eine Autorität. Die Lebensgeschichte des *Simplicius* wird dabei, wie eine Autobiographie behandelt, so daß wir uns fragen müssen, ob bei dem Autor des *Centifolium Stultorum* Fiktion

<sup>20</sup> ST, S. 356,12.

<sup>21</sup> ST, S. 356,19.

<sup>22</sup> Zu diesem Aspekt der Grimmelshausen-Rezeption vgl. I.M. Battafarano, *Goethe und Grimmelshausen. Leser, Publikum und mündliche Überlieferung des Simplicissimus Teutsch. Erster Teil: 1668-1791*, in «Studi Tedeschi» 18 (1975) H. 2, S. 91-108.

und Realität dasselbe gelten, wenn es darum geht, ein eindrucksvolles, autoritätsbelegtes Beispiel für seine These zu finden. Der Moralsatiriker bearbeitet diese Katzenepisode aus dem *Simplicissimus* derart, daß nicht nur der Sinn der Episode im Kontext des gesamten Romans, sondern selbst der Sinn der in sich geschlossenen Episode gänzlich verändert wird. Das in der simplicianischen Darstellung so klar ausgearbeitete Verhältnis zwischen Ursache und Folge, Schuld und Strafe, Folterer und Opfer kehrt der Autor des *Centifolium Stultorum* in seiner Bearbeitung dieser Episode einfach um. Nicht mehr der böse Olivier ist der Schuldige, der Folterer und daher zu Bestrafende, sondern die bei Grimmelshausen unschuldige, arme Katze, welche während des Winters in Pommern nur gerne in der Wärme hätte schlafen wollen, wird jetzt gemäß der These des *Centifolium Stultorum* zur Hauptschuldigen. Mit folgenden Worten kommentiert der Autor des *Centifolium Stultorum* daher das aus dem *Simplicissimus* entnommene Beispiel: «Also lassen sich die Katzen selten etwas umbsonst thun / sie vergelten es treulich denen / von welchen sie vexiert worden. Dann sie seynd von Natur falsch / diebisch / und eigennützig / und vergessen des Guten gar bald / so man ihnen angethan»<sup>23</sup>. Olivier ist zu Beginn des 18. Jahrhunderts nicht mehr der schlechte, böse Mensch, sondern nur noch der typische «stultus», derjenige also, der mit untreuen Tieren verkehrt, obwohl er wissen mußte, daß sie perfid und rachsüchtig sind. Der *unschuldig* gesprochene Olivier muß daher eine Strafe übernehmen, die in keinerlei Verhältnis zu seiner Schuld, nämlich die der *stultitia* steht. Durch die Umkehrung des Verhältnisses Schuld/Strafe im *Centifolium Stultorum* wird also die Bösartigkeit des Menschen zur *stultitia* abgestuft, der soziale Ursprung des Boshafteit des Olivier verkannt, dessen Rachegefühl seinen Mitmenschen gegenüber, ja sogar der verteidigungslosen Katze gegenüber vollkommen ignoriert. Da wir es mit einem erfahrenen, vielbelesenen Autor zu tun haben, — die Zitate

<sup>23</sup> *Centifolium* (wie Anm. 3), S. 206 (266).

im *Centifolium Stultorum* zeugen davon — müssen wir uns nach dem Sinn dieser Umkehrung fragen. Sicherlich darf sie nicht im Sinne einer Verharmlosung der Sünde und einer leichtfertigen unmotivierten Beruhigung des sündigenden Christen verstanden werden. Da vom (Pseudo-) Abraham die Katze als schlechthin böses Tier hingestellt wird, muß die Katze der Tradition gemäß als Allegorie des Bösen, im christlichen Sinne als die des Teufels verstanden werden. Die Katze ist also der große Versucher des Mannes (die Reduzierung von Olivier vom sozialen Verbrecher zum unschuldigen Mann!), sie ist Sinnbild des leidigen Satan, der den Menschen betrügt und ihn zum Narren macht. Die *stultitia* bezeichnet daher den kranken Zustand des vom diesmal als Katze erscheinenden Teufel verleiteten Christen, wobei nicht zuletzt die Katze als sexuelles Sinnbild der Frau schlechthin mitgemeint wird.

Stellt man sich jetzt die Frage nach dem Korrelat Schuld/Strafe in beiden Kapiteln des *Centifolium Stultorum*, so konstatiert man, daß der *stultus* sich beide Male selber straft. Die Strafe scheint dem kranken Zustand der *stultitia* sozusagen inhärent zu sein: *Stultus*-Sein heißt betrogen werden. Diese Schuld/Strafe-Konzeption hebt den Zustand der *stultitia* eindeutig von dem der Sünde ab. Art und Weise der Quellenbearbeitung, d. h. die freie Benutzung unterschiedlichster Texte sozusagen als Stoffreservoir zur Untermuerung vorgegebener Thesen, erinnern jedoch stark an die Gattung der Predigt, von der der Moralsatiriker des frühen 18. Jahrhunderts — mag er Abraham a Sancta Clara heißen oder nicht, das ist in diesem Zusammenhang irrelevant — beeinflusst zu sein scheint, wie auch die direkte Beziehung Schuld/Strafe vermuten läßt.

Tommaso Garzoni gab die Welt der frühen Neuzeit korporativ-soziologisch mit dem Topos der *piazza universale* wieder, wobei er die Totalität der Menschenwelt als *imago dei* zu erfassen versuchte, so daß er stets die Einzelnen oder die sozialen Gruppen nach den Normen der christlichen Ethik bewertet. Aus diesem Grund war die Form des polyhistorischen Traktats in seiner geradezu grenzenlosen Ausdehnbarkeit für Garzonis Vorhaben gut geeignet. Das

gilt aber nicht mehr für das *Centifolium Stultorum*. Die Perspektive hat sich nach mehr als einem Jahrhundert verändert, die literarische Gattung an metaphysischer Valenz eingebüßt. Denn die hundert Beispiele menschlicher Narrheit vermitteln trotz der Symbolik der abgerundeten Zahl « 100 » die Erkenntnis, daß die Welt nicht mehr in ihrer Totalität reproduzierbar ist, sondern nur durch Selektion exemplarisch dargestellt werden kann. Das simple Aneinanderreihen von Beispielen in wenn auch 100 Kapiteln ist dafür vollkommen inadäquat, weil es de facto der alten Vorstellung der Totalität als Ausführlichkeit noch verhaftet bleibt. Der Verlust der metaphysischen Verankerung bringt im *Centifolium Stultorum* auch eine verminderte Rückbindung der allgemeinen moralischen Prinzipien mit sich, in deren Namen Satire geübt wird. Das im *Centifolium Stultorum* vermittelte moralische Koordinatensystem oder besser noch: die vermittelten moralischen Werturteile sind nicht mehr ausschließlich und eindeutig christlicher Ethik verpflichtet. Auffallender Ausdruck des Verlusts an philosophischer Valenz ist im Fall des *Centifolium Stultorum* nicht zuletzt der Verlust an Literarizität der Gattung, was nicht nur aus dem Vergleich mit der fiktiven Lebensbeschreibung des Simplicius Simplicissimus hervorgeht, sondern auch aus dem Vergleich mit der traditionellen Formen der Narrensatire im europäischen Humanismus und aus dem mit dem polyhistorischen Traktat des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Denn sowohl dem Autor des *Narrenschiffes* als auch dem der *Piazza Universale* gelingt es noch, was dem Autor des *Centifolium Stultorum* zu Beginn des 18. Jahrhunderts nunmehr versagt bleibt: Die Totalität der Welt in angemessener Allergorese zu repräsentieren.

IL TEATRO DI RAINER WERNER FASSBINDER  
FRA REPERTO SOCIALE E MODELLO ANTROPOLOGICO

di  
TEODORO SCAMARDI  
Bari

L'unico documentario realizzato da Rainer Werner Fassbinder, *Theater in Trance*, è dedicato al teatro. Esso risulta dal montaggio di scene filmate durante il festival « Theater der Welt » che si tenne a Colonia nel giugno del 1981. In esso i vari eventi teatrali venivano messi a confronto col punto di vista del regista che si nascondeva dietro citazioni da Antonin Artaud. *Theater in Trance* non è però un semplice documentario. Esso rappresenta una « dichiarazione di partecipazione » (Wolfram Schütte), un'implicazione diretta in un'operazione, quella teatrale, vissuta come coinvolgimento totale, trasgressiva di ogni costrizione sociale e razionale.

All'inizio dell'attività artistica del regista di Bad Wörishofen verso la fine degli anni '60 c'è il teatro: l'*antiteater* di Monaco. Da questa esperienza nasceranno i primi films, spesso trascrizioni nel medium cinemato-

\* Le citazioni dalle opere teatrali di R.W. Fassbinder sono tratte dalle seguenti edizioni: RWF, *Antiteater* (comprendente *Katzelmacher*, *Preparadise sorry now*, *Die Bettleroper*), Frankfurt am Main 1975<sup>4</sup> (= es 443); Idem, *Antiteater 2* (comprendente *Das Kaffeehaus (nach Goldoni)*, *Bremer Freiheit*, *Blut am Hals der Katze*), Frankfurt am Main 1974<sup>2</sup> (= es 560); Idem, *Stücke 3* (comprendente *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*, *Das brennende Dorf (nach Lope de Vega)*, *Der Müll, die Stadt und der Tod*), Frankfurt am Main 1976 (= 803). Le citazioni sono seguite dal numero della pagina in parentesi.



grafico di rappresentazioni teatrali. Alla regia e alla composizione di pièces teatrali Fassbinder ritornerà nel corso degli anni, anche quando i suoi interessi saranno rivolti prevalentemente al cinema. Sulla sapiente commistione di tecnica teatrale e tecnica cinematografica quale cifra stilistica di molti suoi films la critica specialistica ha insistito da sempre; e, d'altronde, lo stesso regista si è sempre dichiarato contrario ad ogni discorso che implicasse il concetto di autonomia e separatezza dei vari linguaggi (teatrale, cinematografico, televisivo), di cui di volta in volta si serviva per la realizzazione del suo 'edificio' artistico, rivendicando — anche in sede teorica — la commistione dei linguaggi e delle tecniche. Il rapporto teatro-cinema è d'altronde strettissimo. Le lunghe carrellate, le inquadrature 'raggelate', lo stile rarefatto dei dialoghi, il senso di vuoto che aumenta man mano che la storia procede, sono innanzi tutto esperienze teatrali. La stessa penuria di mezzi materiali degli anni dell'*antiteater*, quando gli unici accessori a disposizione erano un tavolo, una sedia, uno specchio, e bisognava fare di necessità virtù, ha contribuito a formare il suo stile di regista. La rappresentazione dello spazio come prigione, metafora ossessiva di tutta la sua produzione cinematografica così come le tecniche cinematografiche dell'accelerazione e del *black-out*, hanno un'origine teatrale. La trasgressione, cellula germinale della poetica e dello stile di vita di Fassbinder, viene realizzata, dal livello tematico al livello linguistico, per la prima volta a teatro. L'ambivalenza di reperto sociale e modello antropologico che a nostro avviso contraddistingue l'arte di Fassbinder e di cui intendiamo occuparci più direttamente, è certamente innanzi tutto il risultato di una ricerca teatrale e nei testi teatrali trova la sua prima definizione.

Mentre il regista cinematografico grazie all'attenzione della critica e alle rassegne antologiche della sua produzione<sup>1</sup> può considerarsi acquisito al dibattito culturale

<sup>1</sup> Va ricordata per l'Italia la rassegna « Omaggio a Fassbinder » organizzata dall'Archi-Media con la collaborazione del Goethe-Institut

contemporaneo, la scoperta dell'autore di teatro è, in Germania come da noi, ancora ai suoi inizi<sup>2</sup>.

1. 'Katzelmacher' (1969): *tra denuncia sociale e modello antropologico.*

*Katzelmacher*<sup>3</sup> tematizza i meccanismi dell'emarginazione sociale all'interno di un piccolo gruppo nel contesto dell'espansione economica nella Repubblica Federale verso la metà degli anni '60. Il tema era di grande attualità

tenutasi a Roma dal 22 al 31 ottobre 1983. La rassegna romana, la prima del genere in Italia, abbracciava la quasi totalità della produzione cinematografica e televisiva del regista bavarese. Essa ha offerto la possibilità di ripercorrere le metafore ossessive, i luoghi ricorrenti, i rimandi, anche attraverso l'uso accorto dei volti e della gestualità, ad un discorso mai interrotto. Un posto non secondario della rassegna era riservato ai *serials* già precedentemente al centro del « Teleconfronto 83 » di Chianciano Terme e che rappresentano un contributo non secondario alla discussione in corso circa la possibilità di un uso 'progressista' del *serial* familiare.

<sup>2</sup> Per quel che riguarda l'Italia, di Fassbinder si sono date a teatro, con scarso successo, *Le lacrime amare di Petra von Kant* con la regia di Mario Ferrero (1979) e *Libertà a Brema* al Festival di Spoleto con la regia di Maurizio di Mattia (1981). La Usher di Firenze ha nel frattempo iniziato la pubblicazione del teatro nella versione di Umberto Gandini che già in passato aveva fatto conoscere opere dell'autore bavarese attraverso la rivista « Sipario ». In sede critica si segnala un primo contributo di Marianne Ufer, *L'antiteatro di R. W. Fassbinder*, apparso in « Quaderni di teatro » VI, nr. 24, marzo 1984, pp. 115-134.

<sup>3</sup> Il termine *Katzelmacher* viene oggi usato specie nella Germania meridionale come insulto nei confronti degli operai stranieri. Anche se nell'etimologia popolare il termine viene ormai associato alla prolificità dei meridionali (*Katzelmacher* = fabbricatori di gattini), il suo vero significato etimologico è un altro. Secondo Fr. Kluge (*Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, Berlino 1967<sup>20</sup>, p. 358) il termine *Katzelmacher* veniva usato « als Scheltname des Italieners in Wien schon 1741 [...] » e si riferiva originariamente agli artigiani gardenesi « die bis ins 19. Jahrhundert hölzernes Küchengerät herstellten und vertrieben, besonders Ggatzlen 'hölzerne Schöpfkeller' ».



politica e con *Jagdszenen aus Niederbayern* (1966) di Martin Sperr era già approdato sulle scene tedesche<sup>4</sup>. In Fassbinder le tematiche dell'emarginazione sociale si complicano innestandosi sui problemi e sulle nevrosi personali<sup>5</sup>. Se entro certi limiti l'emarginazione sociale come *topos* poteva considerarsi acquisita, l'inserzione di 'materiali' autobiografici impudicamente esibiti e sapientemente utilizzati ne aumentava la carica di provocazione trasgressiva. In *Katzelmacher* si avverte prepotente l'eco della discussione sul più ampio contesto politico in cui l'emarginazione si collocava e sulla funzione che oggettivamente veniva ad assolvere un'ideologia xenofoba e, non ultimo, sulla tenuta della democrazia tedesco-occidentale, cui Fassbinder dichiarava di credere poco. Tutti i personaggi dell'opera erano infatti ragazzi, rappresentanti, cioè, di una generazione non implicata nei trascorsi del regime nazista, ma i cui attributi (aggressività, intolleranza, complesso di inferiorità da compensare con atti di crudeltà, carattere

<sup>4</sup> L'emarginazione, la contrapposizione singolo-gruppo veniva tematizzata in quegli anni oltre che nell'opera di M. Sperr, nei film *Der junge Törless* di Volker Schlöndorff (1965) e in *Tätowierung* di Johann Schaaf (1967). Va comunque ricordata anche *Andorra* di Max Frisch (1962).

<sup>5</sup> Fassbinder aveva una conoscenza diretta delle condizioni di vita degli operai stranieri. A Colonia, dove il padre aveva dato in affitto ad operai stranieri un casermone di sua proprietà, Fassbinder aveva avuto il compito di riscuotere l'affitto ad ogni fine di mese. I contatti del ragazzo con i « Gastarbeiter » non si erano però limitati alla riscossione dell'affitto: a quest'epoca rimontano i primi rapporti omosessuali proprio con un operaio greco (K. Raab/K. Peters, *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder*, München 1982, pp. 52-53). Può interessare, sempre a quanto riferisce Kurt Raab, la reazione della madre allorché il figlio le presenterà l'amico greco: « Wenn es denn schon sein müßte wie es nun einmal war, [...] so hätte er sich wenigstens einen Deutschen suchen können und besser noch einen Gebildeten, mit dem man sich hätte unterhalten und so leichter über das etwas anrühige Verhältnis hätte hinwegsehen können » (*ivi*). Si veda anche l'intervista rilasciata a « Der Stern » del 30 ottobre 1980. Lo spirito trasgressivo, provocatorio antiborghese di Fassbinder è certamente in parte anche una reazione al perbenismo piccolo-borghese dell'ambiente familiare.

autoritario) rinviavano ad una sindrome con cui si era soliti connotare la generazione dei padri<sup>6</sup>.

In un saggio pubblicato su « Tintenfisch » del 1970<sup>7</sup> Reinhard Baumgart denunciava l'emigrazione — così il critico si esprimeva — della pubblicistica e della letteratura verso lande remote, talora geograficamente, talora storicamente: « Die drastischen, die blutigen Themen, Unrecht und Klassenkampf, in aller Breite durchsetzt mit physischer Gewalt, das alles liegt fern ab, in der Vergangenheit und in fremden Kontinenten ». Il Baumgart continuava col commentare sarcasticamente questa 'emigrazione' sostenendo che questo tipo di provocazione era certo letterariamente più facile e più spettacolare, ma meno efficace della denuncia di forme di dominio praticate a casa propria, dove ad una minore miseria materiale e ad un uso meno vistoso della violenza fisica corrispondevano pratiche di controllo sempre più pesanti, forme di immiserimento e di alienazione delle coscienze sempre più disumane. Le possibilità che restavano allora aperte alla letteratura erano o di continuare nel solco di un realismo borghese rimodernato, reso più appetibile a livello formale dall'uso della tecnica del montaggio, fornendo alla cattiva coscienza della borghesia un'immagine critica di sé, ma

<sup>6</sup> In un'intervista del 1978 rilasciata a Peter W. Jansen (cit. in H. Baer, *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin. Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*, Köln 1982, p. 125) Fassbinder dichiarava al riguardo: « Ich würde sagen [...], daß die Strukturen letztlich und die Werte, auf denen unser Staat jetzt als Demokratie beruht, im Grunde die gleichen geblieben sind. Das heißt, daß das zusammen mit einer Entwicklung nach rückwärts zu etwas führen wird, was eine Art Staat ist, in dem ich nicht so gerne leben möchte ». E in un'intervista alla « Abendzeitung » di Monaco di Baviera del 12 dicembre 1981 ribadiva: « Unsere Demokratie ist eine damals für die Westzone verordnete, wir haben sie uns nicht erkämpft. Alte Formen hatten große Chancen, sich Lücken zu suchen. Ohne Hakenkreuze natürlich aber mit alten Erziehungsmethoden ».

<sup>7</sup> R. Baumgart, *Sechs Thesen über Literatur und Politik*, originariamente in « documents-revue de questions allemandes », 2-1969, ora anche in « Tintenfisch » 3 (1970).

evitando prudentemente il quesito dell'incidenza politica di una tale critica sociale, o di dare forma, nel senso di un Bloch e di un Marcuse, alla speranza che reclama ancora il suo compimento, al bisogno di libertà, al sogno anticipatore, aumentando così la carica dell'esplosivo psichico piuttosto che fornire con la riproduzione minuziosa dello stato di cose attuale le pezze di appoggio di una condizione di frustrazione. L'analisi che il Baumgart — ma non solo lui — faceva, ci pare sostanzialmente condivisibile. I due percorsi che il critico indicava come percorribili, senza peraltro celare le sue propensioni, ci paiono indicare grosso modo il percorso dell'arte di Fassbinder, a prescindere dal mezzo espressivo usato: da un realismo più approfondito e più attento alla 'cattura' degli stati di coscienza, ad un'arte più aperta alle possibilità 'visionarie', all'utopia di un'umanità che trova la propria individualità in un orizzonte in cui normale e abnorme, vita e morte, bene e male vengono scandalosamente confusi<sup>8</sup>.

Il realismo della prima produzione teatrale di Fassbinder si rifà agli psicogrammi sociali di una Marieluise Fleißer a cui l'opera è dedicata<sup>9</sup>. Il realismo di Fassbinder

<sup>8</sup> In un'intervista del 9 giugno 1982, un giorno prima della morte, dopo aver fatto un résumé della sua attività artistica, Fassbinder dichiarava di essere passato da un'arte « über die Gesellschaft » ad un'arte che diventa in *Querelle*, ma già in *Berlin Alexanderplatz* « ein utopischer Entwurf » (D. Schidor, *RWF dreht Querelle. Ein « Pakt mit dem Teufel »*, München 1983 [= Heyne-Bücher 6090], p. 128 e sg.).

<sup>9</sup> « Die Pioniere und später Die Abenteuer aus dem Englischen Garten waren die beiden entscheidenden Eindrücke für mich » così Fassbinder in G. Rühle (Hrsg.), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Frankfurt am Main 1973 (es 594), p. 404 e sg.. La Fleißer conobbe di persona il giovane autore bavarese e dopo un inizio burrascoso con un risvolto giudiziario — nel preparare l'allestimento dei *Pioniere* Fassbinder non si era curato di chiedere l'autorizzazione dell'autrice che, scoperta la cosa, lo aveva denunciato — i rapporti fra i due furono molto cordiali. In un articolo per « Theater heute », Jahressonderheft 1972 (ora anche in G. Rühle [Hrsg.] *Materialien* cit., p. 405 e sgg.) la Fleißer annovera Fassbinder fra i suoi « Sorgenkinder ».

— come e più di quello della Fleißer — era nella sostanza un realismo dell'inconscio. Se esso però è da una parte legato alla soggettività dell'autore (« Es gibt meine Wahrheit und Ihre »<sup>10</sup>), la verità che esprimeva era comunque sempre contemporaneamente espressione di un contesto sociale e storico ben determinato. Resta comunque incontestabile che in questa sua prima produzione si avverte una tendenza a fornire spiegazioni psicologiche delle forme comportamentali con una particolare attenzione alle concretizzazioni linguistiche di questa realtà<sup>11</sup>. Vi si avverte chiaramente l'influenza della scuola sociologica di Francoforte con i connessi rischi di caduta nella trappola psicologica sino a forme di pessimismo escatologico presenti nei maestri francofortesi e certo non estranee al giovane autore bavarese.

In una recensione apparsa nella « Süddeutsche Zeitung »<sup>12</sup> Alf Brustellin a proposito di *Katzelmacher* parlava di un « kleines, deprimierendes Modell gesellschaftlicher Verhaltensweisen [...], ein [...] offener 'Osterspaziergang' [...]. Straßenballett [...], ein oft faszinierendes Begegnungsspiel; immer neue Zentren entstehen, immer neue Arrangements ergeben sich: ein Kaleidoskop aus Haltungen, Vorurteilen, Leidenschaften, Träumen und alltäglicher Grausamkeit [...]. Die Sprache entlarvt in den besten Augenblicken präzise die Mentalität der Figuren, ohne sie im Milieu festzunageln ». Il Brustellin coglie almeno due aspetti della costruzione drammaturgica dell'opera: lo studio di comportamenti sociali (« Szenen um das faschi-

<sup>10</sup> Così Fassbinder in un'intervista a W. Schütte nella « Frankfurter Rundschau » del 31 gennaio 1976.

<sup>11</sup> Critici della DDR rimproverarono a Fassbinder di restare « auf der Stufe bloßer Bestandsaufnahme » « Ursachen, Hintergründe kommen nicht in Sicht » (B. Thurm in « Theater der Zeit », 6/1971, pp. 43-44). Lo stesso Fassbinder in un'intervista pubblicata dalla « Abendzeitung » del 12 dicembre 1981 dichiarerà in termini auto-critici: « Früher habe ich Verhaltensweisen immer psychologisch erklärt. Jetzt erkenne ich auch gesellschaftliche Zusammenhänge ».

<sup>12</sup> Cit. in B. Eckhardt, *Rainer Werner Fassbinder*, München 1982, pp. 71-72.

stoide Grundverhalten im Alltag», come dirà lo stesso Fassbinder esplicitamente per *Preparadise sorry now*<sup>13</sup>) e il gioco delle dinamiche di gruppo. In *Katzelmacher* i riferimenti a situazioni e contesti storico-sociali concreti (il problema dei « Gastarbeiter », la « Vergangenheitsbewältigung ») sono corposi. Ciò però non significa che nell'opera non sia percepibile la tendenza ad uno studio, in laboratorio per così dire, di comportamenti fascistoidi, dei meccanismi della crudeltà che continuamente ed 'inevitabilmente' si riformano, in un gioco in cui i ruoli della vittima e del carnefice sono provvisori ed intercambiabili. Questa tendenza alla formalizzazione finalizzata all'elaborazione di un modello di comportamenti sociali raggiunge il suo massimo sviluppo nel già citato *Preparadise sorry now* dove il balletto, già rilevato per *Katzelmacher*, è esplicitato nell'organizzazione dell'opera secondo lo schema figurale, da balletto appunto (*contre, pas de deux* etc.), in cui i componenti delle varie figure ridotti a puri valori formali (H, K, I etc.) si incontrano e si allontanano, si alleano e si respingono, in variazioni infinite di uno stesso identico tema: l'alienazione e la crudeltà quale stato non superabile delle relazioni umane. Vogliamo dire che nonostante i riferimenti storici corposi questo dato strutturale è presente anche in *Katzelmacher*: si pensi alla penultima scena che ripropone la situazione di partenza ribaltata, in cui l'emarginato, Jorgos, diventa soggetto di emarginazione nei confronti dell'operaio turco di cui si annuncia l'arrivo. Come però in *Katzelmacher* nonostante tutta la corposità dei riferimenti storici è percepibile questa struttura circolare, così in *Preparadise sorry now*, in cui l'aspetto formale, il 'modello', è estremizzato, lo spettatore non viene mai lasciato nel dubbio circa il contesto cui esso rimanda. A ciò provvedono inserti 'epici' come il quadro Ian Brandy II<sup>14</sup>, in cui vengono montati pezzi 'biografici': esibizionismo, lavoro frustrante in una macelleria, primi furti e relativi arresti, libertà condizionale, culto delle memorie hitleriane.

<sup>13</sup> R. W. Fassbinder, *Antiteater* cit., p. 32.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 43.

Lo stesso rituale della violenza, pur in tutta la sua formalizzazione, è molto chiaro nella sua allusività, mentre la commistione di rituale 'religioso' e verbalismo 'didascalico' a fine di eccitamento sadico (si veda il *pas de deux* nr. 2) rende in termini di 'modello' quello che si potrebbe chiamare, in riferimento alla ideologia fascista, la 'creazione' del complesso di colpa che mette in moto la richiesta di punizione vissuta come grazia e che sta — come è risaputo — alla base del rapporto di dipendenza gerarchica. Il teatro di Fassbinder anche quando pare estremamente formalizzato mantiene intatta la sua carica di provocazione (anche politica)<sup>15</sup>, così come (soprattutto ai suoi inizi) l'urgenza delle problematiche politiche tematizzate non è mai disgiunta da un lavoro di scavo anche a livello di modello antropologico.

*Katzelmacher* è un'opera sulla discriminazione e sull'aggressività, sui meccanismi che la determinano, sulla funzione che essa assolve in un determinato contesto politico-sociale, ma anche, ambiguamente, sui dubbi circa un suo possibile superamento. Oggetto della discriminazione è un operaio greco, Jorgos, il quale sopraggiungendo in una piccola comunità di provincia ne rivela tutta la carica di aggressività latente. L'ambiente dove questi giovani tedeschi vivono è la provincia, in cui la diceria accolta acriticamente e acriticamente divulgata determina l'immagine della gente. Ma la provincia è anche metafora di una condizione umana e sociale più generale<sup>16</sup>. La ristrettezza

<sup>15</sup> Da non condividere per la sua unilateralità il giudizio sommario di E. Wendt espresso in occasione di una messinscena di *Blut am Halse der Katze* in cui le tematiche sociali pur presenti nell'opera vengono liquidate come « eine Ausrede für die ausführliche Selbstdarstellung » (E. Wendt, *Dramen über Zerstörung, Leiden, Sprachlosigkeit im Alltag — auf der Flucht vor den großen politischen Stoffen*, in « Theater heute », 5/1971, pp. 32).

<sup>16</sup> Mentre c'era ancora chi come N. Mecklenburg continuava a parlare della provincia come di un « Fluchtraum » (« Akzente » XXII, p. 122), l'opera di Fassbinder — ma anche di M. Sperr, di F. X. Kroetz ed altri — si preoccupava di dimostrare il contrario.

dell'ambiente, la mancanza di prospettive reali in un momento in cui l'appiattimento delle coscienze (anche della coscienza sindacale) è pervicacemente e con successo perseguito dai *mass-media*, genera dei meccanismi di controllo reciproco. L'aggressività endogena accumulata attende solo un'occasione per esplodere e questa occasione è fornita dall'arrivo dell'operaio straniero. La condizione di estraneo, di diverso lo predispone a questo ruolo. Il gesto dell'identificazione è il gesto della messa al bando e appellandosi ad una presunta naturalità del ruolo ci si esime dall'obbligo di ogni ulteriore giustificazione: « Schaut ihn an, wie, daß er schaut » (10). Il profondo senso di insicurezza e di infelicità che certo è in rapporto col complesso delle condizioni socio-economiche, ma di cui i personaggi non hanno coscienza, si manifesta come invidia sessuale nel gruppo femminile nei confronti di Elisabeth, l'«industriale» che ha assunto lo straniero usufruendo contemporaneamente delle sue prestazioni sessuali, e nel gruppo maschile nei confronti dello straniero cui per una sorta di compenso per il suo stato di «svantaggiato» sociale viene attribuita una maggiore potenza sessuale. L'assunzione del modello ideologico dominante non solo da chi come Elisabeth se ne avvantaggia, ma anche da chi ne fa le spese, arriva nel gruppo sino alla correzione in senso legalistico del primitivo programma di azione punitiva contro lo straniero («Totschlagen»), per cui, una volta che il greco è stato presentato come comunista sulla base dell'asserzione che in Grecia sono tutti comunisti, si propone, conseguentemente e in accordo con la legislazione vigente, non più di ucciderlo, ma di «vietarlo» sottolineando con ciò il grado di penetrazione dell'ideologia anticomunista nella Repubblica Federale.

La vita del gruppo si muove al livello delle pulsioni elementari e il lessico adoperato è quello della connotazione più crassa:

PAUL: [...] Eine gute Magd ist sie, das muß man ihr lassen. Hast sie schon gestoßen? (9)

ERICH: [...] da wird nicht geredet, da wird gevögelt, und gut. (16)

[10]

La rottura del tabù che vuole che a teatro non si adoperino determinati livelli linguistici risponde non solo ad un'esigenza realistica, ma anche ad un ben più radicato bisogno (e gusto) della trasgressione che trova proprio nel campo semantico dell'osceno il suo spazio privilegiato. La mancanza di un decorso logico-argomentativo si accompagna ad una struttura paratattica estremamente povera, in cui il frequente uso improprio della congiunzione «weil» in contesti non causali, sottolinea la sprovvedutezza del parlante. Il modello è quello della lingua parlata. Gli elementi connotanti il parlato: la paratassi, la frase non portata a termine, l'uso del deittico «der-die-das» al posto dei pronomi personali, il polivalente «wo» al posto del relativo etc. sono tutti presenti, ma l'uso che se ne fa nella *pièce* è estremamente raffinato, artificiale e stilizzato. Proprio questo carattere di estrema stilizzazione elimina ogni possibile rischio di caduta naturalistica. Il carattere di artificialità che si realizza non solo a livello linguistico differenzia il teatro di Fassbinder da quello della Fleißer pur con tutti i punti di contatto. Per la connotazione dei suoi personaggi Fassbinder ricorre all'uso della citazione, ad un «gergo della cultura» alla Horváth attualizzato che nelle intenzioni del personaggio dovrebbe nascondere e mistificare una bugia di fondo che un linguaggio siffatto finisce invece col denunciare e smascherare. Lo stesso Jorgos non sfugge a questi meccanismi, tant'è che nell'inventario poverissimo delle frasi tedesche memorizzate figura una frase da rotocalco come «Augen wie Sterne» (15) e anche lui si rifugia nel *cliché* dello straniero che non capisce quello che gli si chiede («Nix verstehen») allorché Marie domanda se è sposato. La tavolozza di cui Fassbinder dispone è ampia e l'uso che ne fa in questa come nelle altre opere è estremamente raffinato: esso va dal linguaggio più grossolano al gergo della cultura sino alla citazione liturgica, mai in modo gratuito ma sempre in funzione di precise finalità drammaturgiche. L'aggressività latente è evidenziata da un linguaggio triviale in cui l'insulto assolve la funzione di ingiunzione di determinate forme comportamentali, per cui l'oggetto della aggressione iden-

[11]

tifica il proprio essere nel ruolo che il gruppo gli impone. Così Paul può sanzionare questo stato di cose con la battuta « Weil das paßt zu dem, was sowieso schon ist » (17) che ricorda la battuta « Du bist schon der, wofür ich dich halte » in *Fegefeuer in Ingolstadt* della Fleißer<sup>17</sup>. L'aggressività latente può così coagularsi in un programma di aggressione fisica, nella fondazione di una *gang* (20) del resto già prefigurata nel crescendo di fantasie sadiche dei quadri precedenti. Il momento di massimo coagulo e di eccitamento orgiastico coincide con la citazione liturgica (« Blut Christi tränke mich ») che lungi dall'esorcizzare la violenza attraverso il gesto simbolico della violenza ritualizzata, la potenzia, per cui il linguaggio triviale e il linguaggio liturgico vengono a coincidere: nel quadro successivo Erich può infatti annunciare l'acquisto di un anello da combattimento per l'azione punitiva (21).

Il penultimo quadro riveste un'importanza fondamentale. In esso Elisabeth annuncia a Jorgos l'arrivo di un altro straniero, un operaio turco. Finalmente tutto il potenziale di aggressione sinora represso del greco può trovare una valvola di scarico (« Türkisch nicht gut. [...] Türkisch nix. Jorgos und Türkisch nix zusammenarbeit. Jorgos gehen andere Stadt », p. 30) e sarebbe limitativo ridurre la portata, come taluno ha fatto<sup>18</sup>, ad un casuale contrasto etnico greco-turco. È a ben altro che il quadro rimanda. Il cerchio si chiude ed è il gioco della crudeltà che può ricominciare. La vittima diventa carnefice e la struttura di fondo vittima-carnefice viene riconfermata. All'interno di questo universo teatrale non esiste spazio per l'utopia. Pure è da rigettare l'accusa di cinismo e di indifferenza nei confronti della realtà sociale<sup>19</sup>. L'opera che illustra i meccanismi della

<sup>17</sup> M.L. Fleißer, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1972, p. 115.

<sup>18</sup> K.H. Assenmacher, *Das engagierte Theater Rainer Werner Fassbinders* in G.C. Rump (Hrsg.), *Sprachnetze*, Hildesheim-New York 1976, p. 27.

<sup>19</sup> K. Kreimeier, *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologie-*

discriminazione e il ruolo che essa svolge per il mantenimento dell'ordine sociale si propone di allargare l'orizzonte della coscienza dello spettatore non solo attraverso la tematizzazione di problemi sociali, ma anche e soprattutto attraverso mezzi più specificatamente teatrali: l'artificiale, snervante rallentamento dell'azione che congela i personaggi isolandoli e creando nello spettatore l'impressione di stare osservando « eine langsame, aber unaufhalt-same pflanzliche Vegetation »<sup>20</sup>.

Un concetto spesso ripetuto da Fassbinder per i suoi film, ma valido anche per il suo teatro, è che l'opera d'arte non deve fare opera di mimesi della realtà esterna, ma deve essa stessa costituirsi in realtà capace di suscitare nello scontro con la realtà psichica dello spettatore associazioni, paure, trasalimenti che mettono in moto processi di presa di coscienza sociale ed esistenziale. È evidente che questo risultato tanto più facilmente si consegue, quanto più grande è la discrepanza fra la realtà dell'arte e la realtà dello spettatore, per cui accentuando il carattere artificiale della costruzione artistica (da ciò in seguito l'importanza attribuita alla componente melodrammatica) si acuisce questo divario e la presa di coscienza dello spettatore ne risulta agevolata. Questa strada verrà perseguita con radicale coerenza sino alle estreme conseguenze nel medium cinematografico (*Querelle*, *Berlin Alexanderplatz*), ma le premesse sono già in opere come *Katzelmacher*. L'accusa di 'Modellhaftigkeit' mossa a quest'opera individua un dato esatto, ma in quanto accusa non ha ragion d'essere: il carattere di balletto, di 'modello' non è che il primo passo verso il consapevolmente artificiale dell'opera matura, così come il sentimentalismo « larmoyant » e « kitschig » che riaffiora di tanto in tanto nell'opera (*Marie*) non è che un'anticipazione del melodramma raggelato dell'opera futura.

*produktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*, Scriptor GmbH & Co KG, 1973, p. 255.

<sup>20</sup> G. Hensel, *Theater der siebziger Jahre*, Stuttgart 1980, p. 39.

## 2. 'Bremer Freiheit': l'emancipazione impossibile.

*Bremer Freiheit* fu composta in tempi brevi (quattro mesi) durante un soggiorno parigino per incarico del Theater der Freien und Hansestadt Bremen, dove fu anche rappresentata per la prima volta il 10 dicembre 1971 con la regia dello stesso autore. Una ricostruzione delle linee della regia di quella rappresentazione e della successiva riduzione cinematografica può aiutarci ad una comprensione dell'opera. Nella messinscena di Brema la casa di Geesche era rappresentata da una croce alla deriva in un mare di sangue in cui l'arredamento borghese minacciava di sprofondare da un momento all'altro mentre sulle pareti venivano proiettate immagini-simboli convenzionali della libertà marinara: navi pronte a salpare e voli di gabbiani. Nella successiva riduzione televisiva le soluzioni della messinscena teatrale venivano approfondite: la scena era costituita da uno spazio vuoto che ricordava vagamente un'isola alla deriva in mezzo al mare che ora tempestoso minacciava di sommergere la protagonista, ora immobile si trasformava in un mare di sangue. In entrambi i casi lo stile della regia era decisamente antipsicologico e accentuava il carattere automatico, da teatro delle marionette quasi, dell'azione teatrale: solo la protagonista conservava i tratti di una dolente, contraddittoria umanità. Del tutto assente l'interesse per il caso poliziesco, mentre si sottolineava il carattere rituale dell'azione con talune battute al pianoforte che, sempre le stesse, segnalavano l'atto dell'avvelenamento. Il motivo dello sfruttamento della donna da parte del marito, del padre, dell'amante, del fratello veniva, sì, continuamente ripreso e variato, ma la sua collocazione in un contesto connotato dal carattere della ritualità e della ripetizione finiva col porre i fatti se non al di fuori di un contesto storico-progressivo, certamente in una luce ironica che ne relativizzava la portata storica emancipatoria.

Il caso storico è quello di Geesche Margarethe Gottfried (1785-1831), nota come l'avvelenatrice di Brema, cui

venivano attribuiti non meno di quindici delitti, per i quali venne condannata alla pena capitale per decapitazione con sentenza eseguita in pubblico il 21 aprile 1831. Le fonti storiche principali sono costituite dalla trattazione del caso Geesche nel volume *Große Kriminalfälle. Aus dem neuen Pitaval* e dalla biografia di F.L. Voget *Lebensgeschichte der Giftmörderin Geesche Margarethe geborene Timm*<sup>21</sup>. Fassbinder fa un uso estremamente libero delle fonti semplificando al massimo la struttura narrativa e riducendo sensibilmente il numero dei personaggi e degli avvelenamenti. Il caso Geesche ai suoi tempi aveva destato un enorme scalpore (anche se il tribunale la riconoscerà colpevole di quindici delitti, gliene venivano attribuiti almeno trenta). Sino al momento dell'incriminazione la donna aveva goduto della stima e del rispetto dei suoi concittadini in virtù delle sue pratiche religiose e dello spirito di « rassegnazione cristiana » (così il Voget) col quale aveva accolto le varie « disgrazie » familiari. L'educazione ricevuta dalla donna era stata impostata sui principi dell'osservanza religiosa secondo modelli autoritari e repressivi estremamente rispettosi della forma e certo molto diffusi in quei tempi. L'accentuazione del rispetto delle pratiche religiose oltre che della pratica della beneficenza doveva compensare la pratica meno cristiana dell'omicidio. A più riprese e con tono moralistico viene rilevato dal Voget l'interesse della donna per il teatro cui viene attribuita la responsabilità della propensione della donna per la « Verstellungskunst [...] die gefährliche Nahrung der Eitelkeit »<sup>22</sup>. La molla dei vari assassini andava ricercata secondo il Voget nella « mächtigste aller Leidenschaften, die

<sup>21</sup> *Große Kriminalfälle. Aus dem neuen Pitaval des Willibald Alexis*. Bearbeitet, kommentiert und eingeleitet von Alfred Christoph, München 1965 (= dtv 314): *Lebensgeschichte der Giftmörderin Geesche Marg. Gottfried geborene Timm*. Nach erfolgtem Straferkenntnisse höchster Instanz, herausgegeben von dem Defensor derselben Dr. F.L. Voget, Bremen 1931. L'opera è stata ripubblicata con qualche taglio dall'editore Friedrich Röver, Bremen 1976 (le nostre citazioni sono tratte da questa edizione).

<sup>22</sup> F.L. Voget, *op. cit.*, p. 31.

geschlechtige » e nella « Genußsucht » oltre che in « ängstliche Sorgen für ihr Auskommen »<sup>23</sup>, in una commistione di amore e denaro. Nelle fonti storiche mancava il motivo dello sfruttamento della donna e, ovviamente, ogni tematica femminista. Il marito veniva descritto come un debole precocemente invecchiato « beinahe ein Greis im Jünglingsalter »<sup>24</sup> a causa di una « ekelhafte Krankheit, der Folge gemeinster Unsittlichkeit »<sup>25</sup>. Per il Voget il caso mostrava « ein Bild des tiefsten sittlichen Verfalles »<sup>26</sup> frutto dell'egoismo, causa prima « alles sittlichen Elends, alles Unfriedens, aller Verbrechen, aller Sünden, aller Empörungen im Inneren des Einzelnen, wie im Leben der Völker »<sup>27</sup>. Anche nei *Große Kriminalfälle* si sottolineavano, prima della scoperta dei crimini, le 'virtù' femminili quali la religiosità, lo spirito di carità mostrato nella cura degli infermi e, non ultimo, « ihr bescheidenes Benehmen gegen Höhergestellte »<sup>28</sup>. Dopo l'arresto la donna subisce un processo di demonizzazione e diventa « ein Ungeheuer », « eine Rarität », « ein menschliches Scheusal », « eine Ausgeburt der Hölle », né le viene risparmiata l'accusa di stregoneria<sup>29</sup>.

Da questi brogliacci ottocenteschi Fassbinder costruisce la sua « Moritat » recuperando in senso trasgressivo la trafila degli avvelenamenti. La storia in quanto ricostruzione ed analisi dei fatti lo interessa poco, ma è disposto ad accettare tutta la sua carica di provocazione. In Geesche lo attira lo 'scandalo' della prassi omicida eversiva nei confronti della moralità dominante in netto contrasto con i modelli di comportamento femminile del

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>28</sup> *Große Kriminalfälle* cit. p. 96.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 101: « Schon die Mutter der Gottfried sei in der Stadt als Giftmischerin berüchtigt gewesen, sie habe den bösen Blick und habe mit den Augen unschuldige Kinder töten können ».

tempo. Si pensi, tanto per restare nell'ambito della tradizione letteraria tedesca, alla *Maria Magdalena* di Hebbel, in cui la risposta comportamentale della donna — certamente più in sintonia con la norma storica — è agli antipodi di quella di Geesche pur essendo il contesto storico identico. Mentre però Klara esprime il proprio disagio esistenziale attraverso l'atto simbolico del suicidio, disperata ed ambigua forma di protesta e di liberazione, Geesche si ribella sopprimendo tutti coloro che le sono di impedimento, recidendo i vincoli di dipendenza dalla famiglia (e quindi dallo stato) e dalla religione, ma finendo poi con l'imboccare la via dell'autoannientamento attraverso un automatismo omicida 'insensato'.

La prima battuta pronunciata da Geesche nell'opera è scandalosa per la sua programmaticità: « Ich will schlafen mit dir » (65). La frase è scandalosa non tanto per i desideri e le voglie che esprime quanto perché ad esprimere questi desideri e queste voglie è una donna. Le battute precedenti sono una serie di insulti e di comandi da parte del marito (in contrasto con le fonti storiche), un'invenzione dell'autore che vuole così evidenziare uno dei nodi problematici dell'opera, la condizione di oppressione. Nell'ottica maschile la donna deve sapere « Wer Herr und Meister ist [...] [Sie] weiß, was Demut ist » (67). Timm, il padre, ribadisce il concetto che « Die Frau, die eine eigene Meinung hat, kennt die Gesetze nicht, die das verbieten » (67). L'amante, per il quale la donna ha ucciso il marito, i genitori, i figli, rifiuta il matrimonio con la motivazione che la donna che sposterà, dovrà essere « ein junges Mädchen, das noch unerfahren ist, die nicht so viel im Kopf hat, [...] die lieb und fleißig ist » (77). Anche il fratello Johann, pur concedendo alla donna una certa capacità intellettuale, non può credere che essa arrivi a svilupparsi in operosità e gioia di lavorare (« Als Frau kann man zwar vieles lernen, doch niemals Spaß an der Arbeit haben » p. 91). A questo modello peraltro interiorizzato dalla stessa madre — « Die Frau muß den Gedanken töten, wenn er sie befallen hat. Mein Kind, als du so klein warst,

habe ich dir nicht immer wieder erklärt, was Zunft und Ordnung ist für eine Frau. Du kannst doch nicht den Kopf eines Mannes mit deinem Kopf vergleichen » (73) — Geesche si oppone rivendicando la sua piena dignità di essere umano: « Eine Frau, das ist ein Mensch, auch wenn es viel zu wenig Männer und Frauen gibt, die das schon wüßten » (92). Le vecchie leggi, le forme di comportamento istituzionalizzate vengono infrante e accantonate: la donna « ist über die Gesetze rausgewachsen, die herrschen » (86). La richiesta di emancipazione ed uguaglianza è espressa provocatoriamente dalla richiesta della parità sessuale: alla madre che l'ammonisce a ritornare al vecchio ordine, Geesche ribadisce la propria libertà di scelta contro ogni consuetudine, contro ogni divieto, contro ogni morale: « Das Kind will sich den Mann, den es im Bett hat, selber suchen » (86). L'emancipazione perseguita attraverso la richiesta della parità sessuale non si arresta davanti al campo economico, dove però il mondo maschile identificato coi meccanismi dell'accumulo capitalistico è perfettamente assimilato. Così la ricerca di emancipazione della donna sfruttata dal maschio si accoppia ambiguamente — ed ironicamente — all'assunzione del modello (maschile) dello sfruttamento economico. Ciò risponde certamente ad un disegno di satira anticapitalistica<sup>30</sup>, ma anche ad una altrettanto radicata esigenza di relativizzare, se non di vanificare, ogni progetto di emancipazione. L'opera, che pure, come si è visto, offre un contributo non secondario alla messa a fuoco delle tematiche femministe, termina con l'accettazione dell'impossibilità di ogni progetto di emancipazione. Nel quadro finale Geesche può avviarsi verso la morte « scrollando le spalle », mentre per l'ultima volta viene accennato il canto del rituale protestante « Ade Welt ». L'uso strutturalmente motivato e ideologicamente pregnante della cifra della ripetizione suggella malinconicamente la sfiducia dell'autore nei confronti della storia.

<sup>30</sup> Pensiamo soprattutto alla scena in cui Gottfried spiega a Geesche i meccanismi dell'accumulo capitalistico prontamente assimilati dalla donna (pp. 71-72).

3. 'Die bitteren Tränen der Petra von Kant': *lo sfaldamento del decoro*.

*Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (1973) costituisce da una parte uno studio delle dinamiche di un rapporto di coppia e dall'altra il tentativo di sublimare in forme d'arte estremamente raffinate la disperazione e l'angoscia esistenziale. I riferimenti alla biografia dell'autore e del suo *entourage*<sup>31</sup> sono sottoposti ad un processo di estrema stilizzazione. L'opera, in cui un critico<sup>32</sup> ha visto a ragione una sorta di *Tod in Venedig* è la raffinata rappresentazione dello sfaldamento ed autoannientamento della personalità di una borghese, la quale però proprio autoannullandosi perviene progressivamente ad una umanizzazione del modo di rapportarsi a se stessa e agli altri. Il finale dell'opera — un *unicum* nell'opera di Fassbinder — lascia adito alla speranza, anche se l'autore ritornando sul testo per una trasposizione cinematografica elaborerà un finale completamente diverso riproponendo la sua sfiducia verso ogni soluzione positiva. L'opera è in ogni caso una resa dei conti con le proprie matrici borghesi, tanto più radicale quanto più rinuncia alle forme esasperate di un antiborghesismo esteriore<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Petra von Kant è Fassbinder stesso, mentre Karin è Günther Kaufmann. Anche gli altri personaggi sono modellati sugli altri membri del clan. « Alles, was die beiden Frauen an Zärtlichkeiten miteinander anstellten, wird zur Wunschtraumprojektion der unerfüllten Männerfreundschaft. Das geht bis in Dialogdetails, die ich alle schon mal von Rainer und Günther so ähnlich gehört habe » così ricorda Harry Baer (H.B., *op. cit.*, p. 96).

<sup>32</sup> Il felice accostamento a *Der Tod in Venedig* è di Reinhard Baumgart nella « Süddeutsche Zeitung » dell'8 dicembre 1972 (« Hier wird ja mehr zugrunde gerichtet als nur ein Einzelwesen, hier bricht 'Kultur' zusammen. Fassbinder, kein Zweifel, erzählt seine Version vom 'Tod in Venedig' »).

<sup>33</sup> Sui rapporti con la sua matrice borghese si veda l'annotazione di Kurt Raab (K.R., *op. cit.*, p. 30): « Freilich hat er [= Fassbinder] mit ihr kokettiert, konnte sie nicht ganz verleugnen, zeichnete wo immer das Bürgertum in seinen Filmen gestreift wurde, häßliche Zerrbilder von ihm, kämpfte gegen die Herkunft



Petra von Kant è una donna sui trentacinque anni, una creatrice di moda autonoma ed indipendente che ha raggiunto il successo e quel grado di emancipazione che questa società riserva di regola solo agli uomini. Il suo raffinato equilibrio si esprime nel senso del decoro e della compostezza, in un linguaggio essenziale, classicamente contenuto, non privo talora di un certo sapore gnomico:

Was du gelernt hast, nimmst dir keiner mehr. Im Gegenteil, es macht dich reif. (11)

Doch in der Ehe [...] behalten die schwachen Seiten des Charakters die Oberhand. (17)

Es ist ganz leicht was zu bedauern [...], und schwer schon, was zu begreifen. Wen du begreifst, den mußt du nicht bedauern, den kannst du ändern. Bedauern soll man höchstens, was man nicht begreift. (12)

L'equilibrio della forma e la decenza dello stile sono incrinati all'inizio soltanto dalla muta presenza di Marlene<sup>34</sup>,

---

an, auch mit Äußerlichkeiten, im Gehabe und Kleidung». Kurt Raab ricorda — e stavolta è da credergli — che nonostante tutto le norme e i comportamenti interiorizzati da bambino non furono mai smessi e, a ben guardare, per nulla contraddetti dall'abbigliamento vistosamente trasandato, anche troppo per essere del tutto spontaneo. Ciò ha anche un risvolto linguistico. Il Raab ricorda che, pur ostentando un linguaggio rude, volgare, 'escrementizio', Fassbinder aveva un sacro rispetto delle regole della grammatica e quando qualcuno del gruppo commetteva un errore di grammatica aveva subito a disposizione una di quelle regolette rimaste usate per istruire i bambini tedeschi nell'uso corretto dello Hochdeutsch, del tipo « Wer brauchen ohne zu gebraucht, braucht brauchen nicht zu gebrauchen » messa in bocca alla stessa Petra.

<sup>34</sup> Marlene era nella realtà Irm Hermann ma, come ricorda Harry Baer riportando una battuta dello stesso Fassbinder, « schließlich wurden alle zu Marlene! », Fassbinder prima degli altri (H.B., *op. cit.*, p. 96). E superfluo rilevare ulteriormente che i dati biografici subiscono sempre un processo di formalizzazione e diventano, e in quanto tali ci interessano, metafore di una condizione più generale. Lo stesso rapporto di dipendenza tematizzato col personaggio di Marlene (ma anche di Petra) ha un valore metaforico, allusivo di ogni altro tipo di dipendenza, anche se Fassbinder era

innamorata ignorata della donna e che pur di restare al suo fianco, ha accettato di annullarsi nel ruolo della collaboratrice-schiava, oggetto fra altri oggetti di cui non mette conto curarsi:

PETRA: Marlene? Marlene ist seit drei Jahren bei mir, Marlene hört alles, sieht alles, weiß alles. Auf Marlene muß man keine Rücksicht nehmen. (13)

Petra ha alle spalle due esperienze matrimoniali: la prima troncata dalla morte<sup>35</sup>; la seconda, più rilevante ai fini delle tematiche femministe<sup>36</sup>, fallita per non avere l'uomo

---

convinto che all'amore spettasse un posto preminente, proprio perché esso rappresenta lo strumento migliore, più insidioso di repressione sociale (si veda il saggio di Fassbinder su Douglas Sirk in « Fernsehen und Film » del febbraio del 1971).

<sup>35</sup> Il riferimento a questo matrimonio è denso di elementi melodrammatici come, d'altronde, lo è, anche se di segno opposto, la biografia di Karin: citazioni quasi letterali dalla cronaca rosa e nera. Il 'melodramma raggelato', come è stato detto, è il punto di arrivo stilistico del regista. Esso lo attrae perché situato al confine della vita e dell'arte, per quella sua commistione di arte e Kitsch. Nella versione cinematografica questo è l'elemento portante teso sino allo spasimo di un estetismo formale portato sino al limite del Kitsch ma recuperato proprio nel suo dissolversi in un momento di grande verità e di grande arte. L'operazione ricorda quella compiuta a livello figurativo da Gustav Klimt del resto vistosamente citato. Il melodramma raggelato si realizza compiutamente a livello filmico, ma non è assente nel testo teatrale.

<sup>36</sup> Anche se le femministe non sempre gliene sono state grate (« Emma » [1-1981] lo definiva « kleinlich, ja opportunistisch ») Fassbinder è sempre stato molto sensibile alle loro tematiche, non foss'altro che per quella loro maggiore capacità di muoversi contro la norma. In un'intervista alla « Abendzeitung » del 12 dicembre 1981 Fassbinder dichiarava: « Über Frauen lassen sich alle Sachen besser erzählen. Männer verhalten sich meist so wie die Gesellschaft es von ihnen erwartet und verlangt. Frauen sind eher in der Lage, gegen die Norm zu schwimmen. Sie sind konsequenter, transparenter, Männer spielen immer ihre Rollen ». In fondo però Fassbinder non crede ad una sostanziale differenza fra uomo e donna. Se è vero che le donne sono più oppresse degli uomini, esse d'altra parte fanno un uso terroristico di questa oppressione. « Alles in allem — concludeva Fassbinder — finde ich das Verhalten der

saputo accettare un rapporto basato non sulla costrizione e sulla competitività, ma sulla libertà e sull'amore. Le cause del fallimento sono per Petra interne al rapporto di coppia (« All das hat nicht mit Dingen zu tun, die um uns geschehen, mit anderen Menschen etwa », p. 13). Lo spirito di concorrenza e la distribuzione dei ruoli del modello sociale si riflettono però interiorizzati nel rapporto di coppia. Tant'è che il rapporto entra in crisi nel momento in cui la donna ha più successo dell'uomo e questi reagisce con brutale volgarità ricorrendo anche a pratiche sessuali vissute dalla donna con grande senso di vergogna e di umiliazione:

PETRA: Er nahm mich wie ein Bulle seine Kuh. Kein Fünkchen Achtung mehr und kein Gedanke an den Spaß der Frau [...]. Ich habe mich so geschämt. Er hat geglaubt, ich heul aus Liebe, aus Dankbarkeit. Er war so dumm, so dumm. So dumm sind die Männer. (15)

La scelta di tematizzare il rapporto lesbico risponde certamente ad una esigenza di trasgressione, anche se la provocazione vera, lo 'scandalo' non riguarda tanto la rappresentazione dell'amore lesbico, quanto il fatto che la distribuzione straniata dei ruoli evidenziando la convenzionalità, di ruoli appunto, dei rapporti sentimentali, sottolinea il carattere di intercambiabilità, denunciando come fittizia e non rilevante l'opposizione omosessuale-eterosessuale, normale-diverso. Certo, il rapporto eterosessuale con la sua lunga storia istituzionalizzata alle spalle, costituisce la forma archetipica su cui tutti gli altri rapporti si modellano. Petra ricalca infatti sin dai primi tentativi di seduzione il modello di comportamento maschile: come l'uomo che desidera portarsi a letto una donna fa finta di interessarsi ai suoi problemi spirituali, anche Petra adula, promette vantaggi e protezione, parla di viaggi e di una vita

Frauen genau so schrecklich wie das Verhalten der Männer » (Fassbinder-Interview von Christian Bread Thomson 1973 in T. Rayns, *Fassbinder*, London 1979<sup>2</sup>, in tedesco in R. Fischer/J. Hembus, *Der deutsche Film*, München 1981, p. 76).

[22]

in comune, in una parola, segue il rituale che nella pratica eterosessuale prelude al coito.

La crisi inizia già al momento del primo innamoramento e viene segnalata da una rottura di 'stile': « Petra läuft wie ein aufgescheuchtes Huhn über die Bühne » (18). La perdita della « Haltung » conduce ad una progressiva perdita della decenza e all'ingresso dell'osceno segnalato a livello linguistico dall'uso di espressioni triviali. La scelta semantico-linguistica della categoria dell'osceno che costituisce lo spazio privilegiato in cui si realizza la trasgressività, assolve comunque sempre una funzione drammaturgica precisa. Così quando Karin le comunica di avere passato la notte con un negro, Petra crolla e supplica l'amica di mentirle non sopportando di ascoltare la verità. Un tentativo di risollevarsi, puntualmente segnalato da un'impennata stilistica<sup>37</sup>, viene fatto immediatamente rientrare. La perdita dell'oggetto d'amore passa attraverso le fasi del tradimento, della bugia, dell'allontanamento e corrisponde ad un crescendo di indecenza e di osceno, che trova il suo punto di massimo coagulo nella crisi isterica introdotta dall'insulto (« Du bist eine kleine, miese Hur. Klein und mies », p. 32) subito soffocato dalle reiterate profferte d'amore e dal gesto della massima prostrazione (« Sie geht auf die Knie, umarmt Karins Beine », p. 33).

Lo struggimento per l'amore deluso mette a nudo una condizione esistenziale di solitudine e di angoscia che evoca immagini di morte:

PETRA: Man nimmt Tabletten [...], tut sie in ein Glas mit Wasser, schluckts hinunter und schläft. Es ist schön, zu schlafen [...]. Ich hab so lang nicht mehr geschlafen. Ich möchte schlafen, lange, lange, lange schlafen. (42)

Il male oscuro di Petra come di tanti altri personaggi fassbinderiani è proprio una romantica, molto tedesca 'Todessehnsucht' che nell'esperienza dell'annullamento della soggettività che l'amore concede, trova un'anticipazione,

<sup>37</sup> Karin commette un errore di sintassi che Petra corregge (V. nota 33).

[23]

ma guarda al dissolvimento fisico quale suo compimento. Proclamare l'impossibilità dell'amore significa allora porre la necessità della morte. *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* rinuncia però a questa radicalità di tracciato. Nell'Atto Quarto, infatti, lo sfaldamento della personalità si ricompone in una forma di più sofferta umanità che cerca di superare l'angoscia dell'esistenza positivamente nella negazione dell'ideologia del possesso:

PETRA: Man muß lernen zu lieben, ohne zu fordern. (43)

L'opera termina con l'avvicinamento di Petra a Marlene e con la promessa di una futura collaborazione e dell'amore:

PETRA: Wir wollen in Zukunft wirklich zusammenarbeiten, du sollst den Spaß haben, der dir zusteht, du sollst glücklich sein können. (44)

Un finale, in cui — come ha detto un critico — « die Möglichkeit einer herrschaftsfreien menschlichen Beziehung angedeutet wird »<sup>38</sup>, ma che non può far dimenticare la variazione apportata nella trasposizione cinematografica. Nell'ultima sequenza del film Marlene, muta, fa le valige e si allontana, denunciando la radicale, definitiva sfiducia nella possibilità di un rapporto d'amore che non sia basato sullo sfruttamento. E la forma più subdola di sfruttamento per Fassbinder resta lo sfruttamento dei sentimenti<sup>39</sup>. Quando va via, Marlene porta con sé una bambola e una pistola, due oggetti-simbolo che rimandano, senza speranza, ad un universo i cui unici attributi sono la mercificazione e la violenza.

<sup>38</sup> K.H. Assenmacher, *op. cit.*, p. 59. Il finale del film veniva così commentato dallo stesso Fassbinder nell'intervista rilasciata a Manuela Fontana (M.F., *Film und Drang. Nuovo cinema tedesco*, Firenze 1978, p. 22): « Essa [= Marlene] ha sempre agito in risposta a degli ordini e non ha mai avuto la possibilità di prendere le proprie decisioni. Pertanto ha paura della libertà, e quando lascia la padrona alla fine io immagino che vada non verso la libertà, ma verso un'altra situazione di schiavitù ».

<sup>39</sup> Si veda l'intervista a « Der Stern » del 30 ottobre 1980.

4. 'Der Müll, die Stadt und der Tod': *speculazione edilizia ed angoscia esistenziale.*

Nel 1976 venne pubblicato dall'editore Suhrkamp un volumetto contenente l'ultima produzione teatrale di Fassbinder<sup>40</sup>. Fra le opere ivi pubblicate figura *Der Müll, die Stadt und der Tod*, a cui Fassbinder aveva lavorato durante un soggiorno a Francoforte presso il Theater am Turm (TaT), dove l'opera sarebbe dovuta andare in scena<sup>41</sup>. L'opera traeva lo spunto da un caso di speculazione edilizia verificatosi nel Westend di Francoforte e in cui, fra gli altri, era rimasto coinvolto uno speculatore ebreo. Scegliendo di rappresentare un ebreo con connotazioni che potevano suonare conferma di pregiudizi antisemiti non sopiti, Fassbinder sapeva benissimo di rompere un tabù della società tedesca che imponeva, per una sorta di compenso ad un senso di colpa rimosso, che dell'ebreo o non se ne parlasse per niente, o se ne dicesse sempre e comunque bene. D'altra parte proprio questa sorta di intangibilità garantita all'ebreo aveva convinto gli speculatori ad inserire elementi ebrei nell'operazione, confidando nel

<sup>40</sup> Il volume della Suhrkamp (= es 803) fu ritirato dalla circolazione. Il testo dell'opera fu ripubblicato oltre che in H. Laube/B. Landes, *Theaterbuch 1*, München 1978, anche nella Theaterbibliothek, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1981, nr. 41 della collana.

<sup>41</sup> I lavori per l'allestimento teatrale furono però interrotti per le sopravvenute difficoltà con la direzione del teatro. Un tentativo di trasposizione cinematografica fallirà per la mancanza di finanziamenti. La Filmförderungsanstalt rifiutò la sovvenzione richiesta con la motivazione che « das Projekt entgeht [...] nicht der Gefahr, antisemitische Vorurteile zu bestätigen und neue Vorurteile dieser Art zu provozieren ». Il testo dell'opera di Fassbinder servì al regista svizzero Daniel Schmid per la realizzazione del suo film *Schatten der Engel* (1975). Il film cui aveva partecipato lo stesso Fassbinder come attore, fu presentato al Festival di Cannes del 1976 e suscitò la protesta della delegazione israeliana che lo accusava di antisemitismo (v. la documentazione nel volume *Schatten der Engel* pubblicato dalla casa editrice francofortese Zweitausendeins).

fatto che la speculazione avrebbe potuto giovare della tabuizzazione dell'ebreo. Al momento della pubblicazione del volumetto vi fu una immediata protesta da parte dell'organizzazione ebraica B'nai B'rith. E. L. Ehrlich, il rappresentante della comunità ebraica, pur non accusando Fassbinder direttamente di antisemitismo, esprimeva un giudizio estremamente negativo sull'opera, denunciandola come opera di volgare pornografia e chiedendone il sequestro<sup>42</sup>. La risposta di Siegfried Unseld della Suhrkamp, cui la protesta era indirizzata, fu di un sostanziale accoglimento della richiesta dell'organizzazione ebraica<sup>43</sup>.

La polemica suscitata dalla pubblicazione dell'opera non si limitò allo scambio di battute fra il rappresentante della comunità ebraica e la Suhrkamp, ma finì coinvolgere tutta la grande stampa tedesca. La polemica era iniziata con un articolo di Joachim Fest sulla « Frankfurter Allgemeine Zeitung » del 19 marzo 1976. Il Fest, che nel suo discusso film su Hitler, *Hitler: eine Karriere* (1977), un film che — come ebbe a scrivere Wim Wenders in « Die Zeit » — « geht auf Kosten aller, die unter dieser Karriere gelitten haben, ermordet oder vertrieben worden sind »<sup>44</sup>, dedica non più di due minuti alla questione dell'antisemitismo nel Terzo Reich, accusava Fassbinder, sulla base di alcune citazioni estrapolate dal contesto, di « fascismo di sinistra », adoperando in senso improprio un'espressione non troppo felice di Jürgen Habermas a proposito di talune pratiche del movimento studentesco. L'argomentazione del Fest, che ricalcava solchi già percorsi dalla stampa conservatrice, si fondava su una sostanziale equazione di fascismo e comunismo (il 'fascismo di sinistra' appunto) e, speculando sul rimosso senso di colpa dei propri connazionali nei riguardi degli ebrei, accusava di antisemitismo la sinistra tutta, cui Fassbinder veniva

<sup>42</sup> Il testo integrale della lettera è riportato nel volume di H. Laube/B. Landes già cit., p. 284 e sg.

<sup>43</sup> Cfr. H. Laube/B. Landes, *op. cit.*, p. 212.

<sup>44</sup> Cit. in R. Fischer/J. Hembus, *op. cit.*, p. 212.

sbrigativamente assimilato. Ora, chiunque avesse un minimo di cultura storica non poteva ignorare che l'antisemitismo non era mai stato patrimonio della sinistra. L'equazione ebreo = Stato di Israele e, come suo corollario, l'assimilazione di ogni forma di critica all'azione politica di questo stato all'antisemitismo, permetteva di superare l'*impasse*<sup>45</sup>. Non solo, ma — così continuava il Fest — questa moderna variante dell'antisemitismo offriva alla sinistra la possibilità di recuperare un « suggestives Feindbild » di cui ormai risultava sprovvista e le permetteva di compensare la scarsa forza di attrazione della sua ideologia<sup>46</sup>.

Con argomenti meno grossolani e apparentemente più adeguati allo specifico del testo teatrale intervennero nel dibattito vari critici dei principali giornali tedeschi. In « Die Zeit » del 26 marzo 1976 Benjamin Henrichs pur negando un'intenzionalità fascista nell'opera vi scorgeva « ein Beitrag [...] zur Verrohung theatralischer und menschlicher Umgangsformen », « ein pornographisches Weihepiel », in cui « sich Faschisten wohl fühlen könnten ». Analogamente Günther Grack in « Der Tagesspiegel » del 28 marzo 1976 negava il carattere antisemita dell'opera, ma ne sottolineava la mancanza di gusto, « Ausdruck der Neigung seines Autors zur plakativen, ja monstruösen Verzerrung ». Sul piano del giudizio estetico Joachim Kaiser della « Süddeutsche Zeitung » (31 marzo 1976) esprimeva un giudizio positivo (« Kein Nebenwerk, sondern eins von Fassbinders aufregendsten Stücken »), ma concludeva il suo articolo con una sentenza salomonica: a favore della distribuzione del volume, ma contrario, almeno per il momento, ad una

<sup>45</sup> Così il Fest: « Erst die Politik der Sowjetunion gegen den Staat Israel, die ungerührt antisemitische Affekte mobilisierte, hat auf der linken Szene der Bundesrepublik das Bewußtsein verbreitet, der Antisemitismus sei ein Element der Weltrevolution und habe mit dem Judenhaß des Dritten Reiches nicht zu schaffen ».

<sup>46</sup> A ben altro livello gli stessi problemi venivano posti da noi da Franco Fortini nel volumetto *I cani del Sinai*, Bari 1967.

messinscena. Più equilibrato, anche nel risvolto del giudizio estetico, Hellmuth Karasek in « Der Spiegel » del 5 aprile 1976, che dopo aver negato la presenza di forme di antisemitismo nell'opera, ne individuava la cifra stilistica nel « Furor über die Kälte dieser Welt », in cui la simpatia nei riguardi dell'assassinio e della violenza troverebbe una sua giustificazione in un fondo di passionalità e di emozioni che nella violenza e nell'assassinio ancora si consumerebbe. Pertinenti erano i riferimenti all'opera di Jean Genet per quel suo intrico di assassinio e reperto sociale oltre che all'opera di Büchner, Bruckner, Horváth, Brecht.

Pur nella differenziazione della valutazione estetica i critici da noi citati evitavano di pronunciarsi su due problemi che l'opera di Fassbinder aveva indirettamente sollevato: la speculazione edilizia a Francoforte e il ruolo svolto da alcuni speculatori ebrei<sup>47</sup>. Lo stesso Fassbinder intervenne direttamente nella polemica. In una corrispondenza da Parigi apparsa sulla « Frankfurter Rundschau » del 31 marzo 1976 andava dritto al nodo della polemica: l'ebreo ricco era certamente uno speculatore, ma « die Verhältnisse, unter denen diese Geschäfte gemacht werden können, hat nicht er geschaffen, hat er nicht zu verantworten ». In un'intervista a « Die Zeit » del 9 aprile 1976 sosteneva ironicamente che le grandi ostentazioni di filosemitismo non facevano che riproporre ribaltata la posizione dell'antisemitismo: « Philosemiten sind Antisemiten, die die Juden lieben »<sup>48</sup>. A livello di analisi di testo,

<sup>47</sup> Si veda il volume di J. Roth, *Z.B. Frankfurt: Die Zerstörung einer Stadt*, Frankfurt 1975.

<sup>48</sup> Per un'analisi della sindrome antisemita nella RFT sia a livello di latenza che di comportamenti antisemiti manifesti si veda il volume di A. Silbermann, *Sind wir Antisemiten? Ausmaß und Wirklichkeit eines sozialen Vorurteils in der Bundesrepublik Deutschland*, Verlag Wissenschaft und Politik, Köln 1981. L'inchiesta condotta con tutta l'acribia dalle moderne scienze sociali su un vasto campionario di cittadini tedeschi, approda a dei risultati allarmanti: il 20% dei cittadini tedeschi rivelano forti pregiudizi

sempre nella stessa intervista, Fassbinder rivendicava una certa positività del suo ebreo non sprovvisto di qualità, anzi l'unico personaggio « der in der Lage ist, zu lieben, der einzige der imstande ist, die Sprache, die er spricht als ein Abkommen zwischen Leuten zu erkennen »; e, a distanza di tempo, in una conversazione con Horst Laube del giugno 1977<sup>49</sup> non si nascondeva nemmeno una certa incompletezza e debolezza formale dell'opera.

Se Fassbinder aveva avuto l'intenzione di provocare l'opinione pubblica, il risultato poteva considerarsi pienamente raggiunto. La polemica però aveva nuocuto al testo che non venne dato a teatro; né essa aveva fatto emergere, se non eccezionalmente, spunti apprezzabili di analisi. Solo presso recensori stranieri meno coinvolti emotivamente nelle questioni sollevate si riscontrano sforzi in una tale direzione. Così in una corrispondenza da Bonn del 3 maggio 1976 « Newsweek » scriveva: « The play [...] paints a grim picture of the seamer side of the city Frankfurt. The main characters are pimps, whores and petty criminals, and the work deals with current Fassbinderian themes of corruption, violence and urban despair ». Un giudizio, come vedremo, sostanzialmente condivisibile.

In uno scenario da *Mahagonny* e *Dreigroschenoper* con vistose citazioni dal teatro espressionista e dal *Dantons Tod* büchneriano, viene rappresentata la 'carriera' di una prostituta dal marciapiedi a mantenuta di alto bordo. Il nome Roma (Rosemarie) evoca il caso della ragazza Rosemarie che negli anni Cinquanta aveva attratto l'attenzione dell'opinione pubblica tedesca per il suo intrico di prostituzione, affari e spionaggio e aveva fornito il soggetto ad uno dei pochi film tedeschi di successo degli anni Cinquanta, *Das Mädchen Rosemarie* di Rolf Thiele

antisemiti, il 30% denota un antisemitismo latente. Sulla base di questi dati che collimano con i risultati di studi analoghi non si può seriamente parlare della fine dell'antisemitismo troppo sbrigativamente definito storico.

<sup>49</sup> Cit. in H. Laube/B. Landes, *op. cit.*, p. 324.

(1958). Attorno a questa figura si muovono figure 'archetipiche' del teatro (e della filmografia) dell'autore bavarese: l'amante di Roma, Franz B. (Biberkopf ovviamente), il personaggio-chiave oggetto di continuo approfondimento; travestiti, omosessuali che nei nomi storpiati di personaggi fiabeschi (Hans von Gluck, der kleine Prinz) alludono a ciò che della 'favola metropolitana' è rimasto: una realtà sghemba, un'anti-fiaba; uomini comuni (i Müller) smascherati nel loro perbenismo piccolo-borghese e nei rigurgiti fascisti incontrollati; l'ebreo ricco col peso di un passato non superato, strumento consapevole di quel capitalismo che in tempi non lontani ha organizzato lo sterminio della sua razza.

Tema della pièce è l'angoscia esistenziale nel contesto della disgregazione metropolitana. Gli *Stichwörter* « Angst » e « Kälte » accompagnano contrappuntisticamente l'azione sin dalla prima scena:

ASBACH-LILLY: Sie machen mir Angst [...] Und sie genießen es,  
mir Angst zu machen. (93)

OSCAR VON LEIDEN: Ich habe Angst. Immer hatte ich Angst. (95)

ASBACH-LILLY: Ich weiß nicht, diese Kälte zwischen feuchten  
Laken. (94)

ROMA: Aber die Kälte, Franz, sie brennt mir den Flaum von der  
Haut. (97)

DER REICHE JUDE: Die Städte sind kalt, und die Menschen darin  
frieren mit Recht. (100)

FRANZ: Ich habe Angst, Roma, und es zittert in mir. (114)

A questo motivo fa da pendant una Todessehnsucht morbidamente covata:

ASBACH-LILLY: Mein Gott, ist schön. Sterben. (94)

Angoscia esistenziale, *cupio dissolvi* e disgregazione metropolitana si fondono nel monologo di Roma dell'undicesima scena:

ROMA: Das ist kein Leben, das sich lohnt, gelebt zu werden, Gott!  
Du erbrichst dich, und hinterher gehts besser. Aber

wir? [...] Was bin ich? Deine Stellvertreterin auf Erden? Ein Ding, das die Stadt lebenswert macht? Aber ein Ding eben, kein Mensch. Etwas, auf das man ablädt, fruchtlosen Samen und Schmerzen und Leid. Und die Stadt macht uns zu lebenden Leichen [...]. Ich küsse Tote, schmecke den Geschmack von längst Gestorbenen, der Moder wird mir zum Gesangbuch, der Ekel zum Genuß. [...] Ich will dies Leben nicht mehr leben. Ich wills verschenken, mich zum Opfer machen [...] und nicht zuletzt, um mich zu retten vor dem Tod im Leben, der mich denen gleich macht, die vergessen haben, was das ist das Leben. (123)

Roma attende, dunque, la redenzione dalla morte che, negata da Jim e Kraus Peter, le viene offerta dall'ebreo: unico paradossale gesto di amore di tutta l'opera. È questa la positività del personaggio cui faceva riferimento Fassbinder nella dichiarazione citata. La morte quale passaggio obbligato, esperienza fisica non intellettuale, per superare una condizione di angoscia è certo il tema ossessivo di tutta l'opera. L'angoscia è vista come espressione, 'sintomo', di una discrepanza, di una frattura, di uno scollamento della nostra vita dalla sua vera identità. Il super-ego come interiorizzazione di norme e comportamenti socio-culturali codificati inibisce l'aderenza alla propria identità generando uno stato di angoscia: « Nur wer wirklich mit sich identisch ist, braucht keine Angst vor der Angst zu haben. Und nur wer keine Angst hat, kann wertfrei lieben: das äußere Ziel aller menschlicher Anstrengung: sein Leben leben! »<sup>50</sup>. Fassbinder, che vive la commistione tardo-romantica di arte-vita, crede di potersi avvicinare alla propria identità mediante una serie di operazioni estetiche. In questo contesto allora la trasgressione svolge un ruolo

<sup>50</sup> Cit. in D. Schidor, *op. cit.*, p. 39. Queste tematiche trovano la loro più compiuta realizzazione nell'ultima produzione cinematografica. Così in *Berlin Alexanderplatz* questa identità è raggiunta solo nell'epilogo dove, attraverso un gioco di associazioni (sostanzialmente variazioni sul tema della morte) che fa ricorso a tutta la tradizione iconografica occidentale da Brueghel a Caspar David Friedrich sino ai rituali della morte nazisti, Fassbinder-Biberkopf attinge la rivelazione di un universo che ha annullato l'opposizione vita-morte, bene-male.

che va ben aldilà del momento della provocazione per diventare cardine di una poetica e di un modello di comportamento.

La nevrosi dei personaggi fassbinderiani si manifesta prevalentemente attraverso forme sadomasochistiche. Franz mostra il proprio attaccamento a Roma bastonandola, ma egli stesso si offre masochisticamente all'esplosione di sadismo dei suoi amanti. La « Lederszene », che a quanto pare ricalca un episodio realmente avvenuto<sup>51</sup>, ripropone in forma provocatoriamente esasperata queste tematiche. E, d'altronde, il già ricordato omicidio della ragazza da parte dell'ebreo si colloca in un tale contesto. La ripresa del tema della violenza e dell'omicidio, caro, d'altronde, a tanta letteratura novecentesca, ha, come già ci è capitato di fare notare, un'altra valenza: in essi sopravviverebbe un ultimo, residuo fondo di emozionalità e, in definitiva, di umanità del tutto scomparso nel mondo dei 'normali', dei pacificamenti integrati nella legalità codificata.

Riferimenti critico-politici più diretti si trovano evidentemente nella denuncia della speculazione edilizia che vede coinvolti organi istituzionali (il caso della polizia, il sindaco, i consiglieri comunali) e, in funzione di paravento, lo speculatore ebreo:

DER REICHE JUDE: Ich kaufe alte Häuser in dieser Stadt, reiße sie ab, baue neue, die verkaufe ich gut. Die Stadt schützt mich, das muß sie. Zudem bin ich Jude. Der Polizeipräsident ist mein Freund, was man so Freund nennt, der Bürgermeister lädt mich ein, auf die Stadtverordneten kann ich zählen [...] aber der Plan ist nicht meiner, der war da, ehe ich kam. (103)

L'opera è in definitiva, da una parte, una impietosa resa dei conti con la metropoli, scenario della speculazione e dell'alienazione capitalistica e, dall'altra, un ripercorrere, malinconicamente e senza speranza, il tema della solitudine

<sup>51</sup> V. K. Raab/K. Peters, *op. cit.*, p. 236.

e dell'angoscia. Funzionale a questa intenzione di teatro di denuncia e di scavo antropologico è, in ultima analisi, la stessa costruzione drammaturgica che si serve di elementi drammaturgici stranianti — come l'uso epico di citazioni musicali e l'inserzione di *songs* — ma anche di imprestiti del teatro della crudeltà, anche se con talune incongruenze e in modo non sempre convincente.

Se una qualche conclusione di indole generale è lecito trarre dall'analisi di questi testi teatrali, la più importante ci pare l'enucleazione di una costante: accanto ad una visione fondamentalmente pessimistica della *condition humaine* vista come una variazione continua di forme sostanzialmente identiche di oppressione di cui la forma più subdola passa attraverso lo sfruttamento dei sentimenti, permane una visione smagata, lucida, sociologicamente corretta di come ciò di volta in volta si realizza.

L'interesse di Fassbinder è sempre rivolto ossessivamente al presente anche quando apparentemente sembra rifarsi alla storia che in ogni caso si mescola alla condizione presente ed attuale e lo interessa nella misura in cui essa provoca emozioni e riflessioni nello spettatore, ora e qui.

Così della condizione del « Gastarbeiter » si traccia un profilo sociologicamente corretto e si 'espongono' i meccanismi che ne fanno un produttore di ricchezza a buon mercato in un momento di espansione economica e, giocando sulla sua diversità, lo rendono strumento di smussamento della conflittualità sociale trasformata grazie alla sua presenza in conflittualità etnica meno pericolosa per il sistema. Esso però, d'altra parte, finisce col diventare soggetto di discriminazione perpetuando così il gioco della crudeltà. Viene, sì, eliminata ogni illusione circa la pretesa diversità del 'diverso', ma, contestualmente, viene riaffermata l'impossibilità di un rapporto che non sia di dipendenza. Anche l'emancipazione femminile viene tematizzata, ma rappresentata come tragedia in quanto anch'essa tende a realizzarsi più come capovolgimento che

come superamento dei ruoli. Si denunciano i meccanismi capitalistici che rendono invivibile la metropoli, ma si riafferma come insuperabile la condizione della solitudine e dell'angoscia.

Il linguaggio non è mai, nemmeno nei momenti più 'illuministici', mero linguaggio di denuncia: esso è anche l'interiorizzazione 'sentimentale' del mondo che, prima di offrirsi ad un'analisi, viene interpretato, per così dire, « aus dem Gefühl heraus ».

Drammaturgicamente viene elaborata una commistione di teatro epico e teatro della crudeltà. Del primo è soprattutto la tecnica dello straniamento che lo interessa e a cui ricorre quando i dati della biografia si fanno più impellenti. I debiti maggiori sono però contratti con Artaud: l'esibizione del proprio privato, delle proprie frustrazioni ed ossessioni è inserita in un contesto drammaturgico chiaramente artaudiano. Costante la commistione di vita ed arte: estetismo onnivoro, assoluto, ma anche spesso la sua radicale messa in discussione.

#### DIBATTITI E DISCUSSIONI



MORTE DEL TRAGICO O TRAGICO MODERNO?

CONTRIBUTI A UN DIBATTITO \*

\* Gli interventi qui pubblicati hanno preso spunto da un dibattito svoltosi presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli a proposito del libro di Bruno Moroncini *Il sorriso di Antigone. Frammenti per una storia del tragico moderno* (Milano 1982).

## FINE DEL TRAGICO E FINE DEL TEATRO

di  
CLAUDIO VICENTINI  
Napoli

I. Una delle manifestazioni caratteristiche della crisi del tragico nel mondo moderno è l'emigrazione del tragico dal teatro, che si verificherebbe, come osserva Moroncini, già nell'opera di Goethe, con il passaggio del tragico « dalla scena teatrale alla forma-romanzo »<sup>1</sup> e si prolungherebbe poi fino al tentativo lukacsiano di individuare nel saggio la forma adeguata alla tragedia<sup>2</sup>.

Ciò che appare singolare, assumendo questa prospettiva, è la corrispondenza, almeno cronologica, che si verifica tra l'eclissi della scena teatrale come luogo adeguato alla realizzazione del tragico, e l'incapacità del teatro di proporsi come arte. Mentre il tragico, abbandonato il teatro, pone perentoriamente la questione della forma e dei modi in cui può ancora sopravvivere ed essere rappresentato nel mondo moderno, il teatro assume progressivamente un'irriducibile coscienza della propria « inartisticità », che diventa il dato fondamentale intorno a cui si costruiscono le teoriche della scena alla fine dell'Ottocento.

Il processo che porta al riconoscimento dell'inadeguatezza dell'esperienza teatrale alle esigenze più autentiche dell'arte appare ormai completamente maturato alla nascita del naturalismo. « Tutti i giovani autori », nota Zola, « di-

---

<sup>1</sup> B. Moroncini, *Il sorriso di Antigone*, Milano, Shakespeare and Company, 1982, p. 19.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 93.

mostrano per il teatro un profondo disprezzo » considerandolo « un genere inferiore »<sup>3</sup>. E ciò non è casuale, perché il teatro, tra tutti i generi artistici è il meno adatto a soddisfare le richieste dell'epoca moderna, percorsa dall'impetuosa avanzata verso « la verità e la scienza sperimentale ». Infatti la destinazione scenica dell'opera teatrale comporta dei vincoli particolari. L'opera, per esempio, dovrà limitare la propria estensione entro confini precisi, perché non è possibile impegnare per più di due o tre ore gli spettatori presenti in sala. Dovrà inoltre selezionare rigorosamente gli argomenti che tratta, escludendo tutti quelli che non possono essere apertamente esposti in pubblico. E sarà costretta a mantenere l'analisi psicologica e l'introspezione in proporzioni ridotte per non soffocare l'azione. Lo scrittore, bloccato dalle necessità della scena, si trova « chiuso in un quadro rigido »<sup>4</sup>. E proprio per questo, l'aspirazione « alla verità » che esige l'abbandono di ogni convenzione, mentre ha già trovato piena realizzazione nel romanzo, non è ancora riuscita a imporsi nel teatro che appare dunque particolarmente refrattario ad accogliere i principi artistici dei nuovi tempi. Di qui, appunto, la possibilità di estinzione della forma teatrale, perché, scrive Zola, nell'epoca ormai iniziata della scienza sperimentale, il teatro « o sarà naturalista o non sarà »<sup>5</sup>.

Ma il dubbio sulla possibilità artistica del teatro nel mondo moderno si estende ben oltre le posizioni del naturalismo. Anzi, è proprio nella prospettiva antagonista delle poetiche simboliste che la condanna del teatro viene formulata nei termini più radicali. Se l'arte teatrale adeguata all'epoca moderna, anche per i simbolisti, è ancora da scoprire, la sua scoperta si rivela fin dall'inizio un'impresa impossibile<sup>6</sup>. Nell'ottica simbolista, infatti, il compito dell'artista teatrale è quello di risolvere la cosa reale e con-

<sup>3</sup> E. Zola, *Le roman expérimental*, Parigi, Charpentier, 1881, p. 147.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>6</sup> Cfr. S. Mallarmé, *Dernière Mode. I<sup>re</sup> Livraison*, in S.M., *Oeuvres Complètes*, Parigi, N.R.F., 1956, p. 717.

cretamente esperita, in una pura evocazione spirituale<sup>7</sup>. Ma l'apparato scenico, con la massiccia materialità dei suoi strumenti, non può che provocare l'effetto contrario. Mentre l'autore, scrivendo il testo, utilizza la parola per sollecitare nel pubblico una libera evocazione mentale, la fisicità delle scene e del corpo dell'attore ostacola la capacità fantastica dello spettatore, e oppone alla suggestione della parola la presenza di simulacri materiali, rigidi e posticci.

Nel tentativo di risolvere il conflitto tra l'esigenza della libera evocazione fantastica sollecitata dalla parola e la presenza dei mezzi materiali del palcoscenico nascono, com'è noto, le geniali sperimentazioni del teatro simbolista che cercano in vario modo di corrodere la concretezza dell'apparato scenico e di sopprimere ogni tentazione mimetica nell'uso delle scene e degli attori<sup>8</sup>. Da questi esperimenti nascerà buona parte della tecnica teatrale novecentesca. Ma per quanto riguarda la possibilità di teorizzare il teatro come arte, i tentativi simbolisti non offrono alcuna soluzione. La scena, comunque ridotta e trattata, mantiene sempre un'insopprimibile predisposizione a soffocare nella propria materialità l'evanescenza della suggestione fantastica. L'attore, aveva dichiarato Mallarmé, è sempre un ostacolo tra la parola del poeta e l'ascoltatore<sup>9</sup>. « La rappresentazione di un capolavoro per mezzo di elementi accidentali e umani », osservava Maeterlinck, « contiene in sé una contraddizione », perché « ogni capolavoro è un simbolo, e il simbolo non sopporta la presenza attiva dell'uomo »<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. le affermazioni di Verhaeren, riportate in G. Michaud, *La doctrine symboliste*, Parigi, Nizet, 1947, pp. 53-54.

<sup>8</sup> Su questo punto, come sulla negazione naturalista del teatro e sul dibattito delle teorie teatrali alla fine del secolo, vedi C. Vicentini, *Disperazione storica e superstizione. La sperimentazione teatrale tra Ottocento e Novecento*, in « Rivista di Estetica », 1983, n. 3-4.

<sup>9</sup> S. Mallarmé, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français*, in « Revue Wagnerienne », 8 agosto 1885.

<sup>10</sup> Cfr. G. Marie, *Le théâtre symboliste*, Parigi, Nizet, 1973, p. 66.

Il teatro resta perciò un genere artisticamente ambiguo e contraddittorio se non addirittura dannoso, e l'intera sperimentazione simbolista non può aspirare ad altro che a ridurre gli effetti negativi e limitare, con gli stratagemmi più ingegnosi, gli inevitabili danni. Il perfetto teatro simbolista finisce così con il risolversi nella sua soppressione. « Un libro », scrive Mallarmé, « se enuncia un'idea venerabile, supplisce a tutti i teatri »<sup>11</sup>.

II. La posizione simbolista e quella naturalista diventano i due poli intorno a cui, alla fine del secolo, si sviluppa un atteggiamento diffuso che nega al teatro la capacità di costituirsi, nel presente, come arte. Questo atteggiamento, proprio mentre nega la piena legittimità artistica del teatro nutre, paradossalmente, l'intera sperimentazione teatrale destinata ad aprire le nuove vie del teatro del Novecento. Qui tuttavia non importa tanto stabilire in che modo e in che misura i grandi sperimentatori teatrali del tempo partecipano alla comune consapevolezza di un vizio originario, di una disfunzione innata, costitutiva del teatro, che ne limita le capacità artistiche di fronte alle possibilità di altri generi, quanto individuare il nodo che fonda la corrispondenza, per ora solo cronologica ed estrinseca, tra l'emigrazione del tragico dalla forma teatrale e la nascita del dubbio sul diritto del teatro ad esistere, come arte, nei tempi moderni.

Un passo in questa ricerca può essere compiuto osservando che nei confronti del teatro il punto d'incontro tra le due posizioni antagoniste del naturalismo e del simbolismo risiede nella comune concezione letteraria del fatto scenico. Tanto per il simbolismo quanto per il naturalismo lo spettacolo teatrale viene concepito come realizzazione scenica del testo scritto. È il testo che costituisce il nucleo dello spettacolo, la sua giustificazione e la sua regola. Ciò perché nell'ottica delle poetiche del tempo il linguaggio

<sup>11</sup> S. Mallarmé, *Notes sur le théâtre*, in « La revue indépendante », giugno 1887. Cfr. M. Mazzocchi Doglio, *Il teatro simbolista in Francia*, Roma, Abete, 1978, p. 55.

verbale è l'unico strumento espressivo in grado di realizzare compiutamente tutte le possibilità fantastiche che attraversano la mente dell'autore, mentre le espressioni figurative e gestuali sono parziali e limitate. Tutto ciò che viene rappresentato figurativamente o gestualmente può essere descritto e raccontato con le parole. Ma non tutto quello che viene descritto e raccontato dalla parola può essere raffigurato in un quadro o recitato sulla scena. La materialità stessa del corpo dell'attore, osserva Stanislavskij, sembra escludere la possibilità di rappresentare « opere che non siano di carattere realistico »<sup>12</sup>, e appare evidente l'incapacità di rendere sul palcoscenico particolari sfumature di sentimento « che si riescono appena ad esprimere in quel medium molto più sviluppato che è la parola »<sup>13</sup>.

Ora, se il teatro si realizza con la compartecipazione di diversi mezzi espressivi — come la figurazione delle scenografie, la gestualità dell'attore, la parola del testo — il linguaggio verbale sarà l'unico in grado di abbracciare, nel proprio orizzonte, l'intero fatto teatrale nella varietà delle sue componenti. Il testo si presenterà perciò come punto di riferimento indispensabile per definire e regolare l'intera rappresentazione scenica. Ma in questa prospettiva la recitazione e la scenografia non possono recare alcun contributo di cui la parola non sia, almeno in linea di diritto, capace. Di qui la loro « superfluità » nei confronti del testo scritto. Questo è in grado di fare tutto da sé, senza affidare alcuna funzione espressiva ad altri strumenti. E l'intera rappresentazione scenica potrebbe a rigore essere egregiamente sostituita dall'espressione verbale, in forma di « descrizione » dei luoghi e dei modi in cui si sviluppa il dialogo esposto nel testo<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> K. Stanislavskij, *La mia vita nell'arte*, Torino, Einaudi, 1963, p. 344.

<sup>13</sup> Seguo qui il testo russo di K. Stanislavskij, *Moja žir'n'v iskusstve*, Mosca, Iskusstvo, 1980, p. 297.

<sup>14</sup> Cfr. le affermazioni di Antoine: « la messa in scena moderna deve svolgere a teatro la funzione che svolgono le descrizioni nel romanzo », A. Antoine, *Causerie sur la mise en scène*, in « Revue de Paris », 1 aprile 1903.

Dunque, gli strumenti della messa in scena non possono offrire nulla di cui la parola non sia di per sé capace, e la rappresentazione teatrale costituisce un'operazione, dal punto di vista artistico, quanto meno ambigua. Solo un testo imperfetto potrebbe trarre giovamento dalla rappresentazione. Ma un testo imperfetto condannerebbe appunto all'imperfezione anche la propria realizzazione scenica, di cui costituisce il nucleo e la regola. Se invece un testo è compiutamente riuscito già nella sua letterarietà, dalla scena non può trarre che danno. *L'Amleto* e le altre opere di Shakespeare, scrive Craig, « hanno una forma così perfetta alla lettura, che vengono a perdere inevitabilmente moltissimo quando ci sono presentate dopo aver subito un trattamento scenico ... Ora non c'è chi, alla lettura, possa trovare Amleto noioso o incompleto, ma più d'uno, dopo aver assistito alla rappresentazione del lavoro, dirà con rammarico: 'no, non è *l'Amleto* di Shakespeare'. Quando non si può aggiungere nulla per migliorare un'opera d'arte, essa è finita, completa. Amleto era finito — completo — quando Shakespeare ne scrisse l'ultima parola; aggiungervi gesti, scena, costumi o danza, è come insinuare che è incompleto e che pertanto ha bisogno di essere perfezionato »<sup>15</sup>.

La condanna artistica del teatro, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, nasce dunque da questa contraddizione. La parola è l'unico strumento espressivo il cui orizzonte è in grado di abbracciare ogni altro sistema di espressioni. Perciò in un'operazione complessa come la rappresentazione teatrale, a cui partecipano diversi sistemi espressivi, solo la parola può costituire il punto di riferimento indispensabile, e tutti gli altri mezzi di comunicazione si presentano di conseguenza come strumenti per la realizzazione del testo. Ma poiché gli altri sistemi espressivi non possono recare alcun contributo di cui la parola non sia di per sé capace, il loro intervento, di fronte a un testo letterario compiuto e perfetto, è superfluo. Il teatro è quindi un'operazione artisticamente ingiustificabile.

<sup>15</sup> E. G. Craig, *L'arte del teatro*, in E.C.G., *Il mio teatro*, Milano, Feltrinelli, 1971, p. 86.

Posto il problema in questi termini l'unica possibilità di giungere a una giustificazione teorica del teatro sembra dover necessariamente passare attraverso la dissoluzione del testo come nucleo centrale della rappresentazione scenica. Solo abolendo il primato della parola tra le altre componenti dello spettacolo, queste sarebbero in grado di abbandonare la loro condizione di accessori superflui ed ingombranti per diventare elementi necessari e costitutivi dell'operazione artistica. Rinunciare al testo come nucleo fondamentale dello spettacolo significa però, nell'ottica del tempo, perdere l'unico punto di riferimento capace di regolare il fatto teatrale. Il teatro sottratto al predominio del testo appare perciò un obiettivo irrinunciabile ma, almeno per il momento, irraggiungibile, e viene dunque senz'altro proiettato nel futuro. Un teatro autentico, degno del suo nome, deve sorgere (o risorgere) come risultato di una ricerca avventurosa destinata a durare decenni, o secoli. Nel presente resta comunque un bene irraggiungibile<sup>16</sup>.

III. Non è difficile scorgere in queste convulsioni teoriche che caratterizzano le poetiche teatrali di fine secolo riportandole inevitabilmente alla conclusione che il teatro, nel presente, non può esistere come fatto artistico, la dissoluzione di una concezione precedente che riusciva appunto a giustificare il teatro riconoscendo *nello stesso tempo* tanto l'esigenza di individuare nel testo il punto di riferimento e il nucleo fondamentale dello spettacolo, quanto la necessità estetica di prolungare quel nucleo fondamentale nella concreta messa in scena. Una concezione, in altri termini, che tentava la giustificazione del teatro non negando il primato della parola, ma sostenendo proprio la necessità,

<sup>16</sup> Cfr. le affermazioni di Gordon Craig che è, all'inizio del secolo, il più radicale sostenitore di un teatro sottratto al predominio della parola: « l'arte del teatro in realtà non esiste », e « il mio proposito è di scoprirla [...] La scoperta di quest'arte è perfettamente analoga a quella del Polo Nord. Ambedue sono situati nella stessa posizione, nell'ignoto ». E. G. Craig, *L'arte del teatro. Secondo dialogo fra un frequentatore di teatro e un regista*, in E.C.G., *Il mio teatro*, cit., pp. 76 e 129.

per la parola stessa, di sollecitare una realizzazione figurativa, sonora, gestuale, e via dicendo.

Ora, nell'estetica di Hegel, il nucleo dell'intero fatto teatrale è individuato nella parola perché il discorso verbale « di fronte alle altre materie sensibili, il marmo, il legno, il colore, il suono, è l'unico elemento degno dell'esposizione dello spirito ». Se si considerano nel loro sviluppo le diverse possibilità estetiche del discorso verbale, la « fase suprema » è quella della poesia drammatica che riunisce in sé « l'oggettività » dell'epica con « il principio soggettivo della lirica ». La poesia drammatica, infatti, manifesta « in immediata presenza un'azione in sé conclusa come azione reale che sia scaturisce dall'interno del carattere che si porta ad effetto, sia, nel suo risultato, viene a decisione sulla base della natura sostanziale dei fini, degli individui e delle collisioni ».

Ma proprio questa capacità di mediare l'oggettività dell'epica con la soggettività della lirica, mentre costituisce la poesia drammatica come « fase suprema » del discorso poetico, pone l'esigenza di integrare il testo verbale con la rappresentazione scenica. La « mediazione dell'epica per mezzo dell'interiorità del soggetto come attualmente agente » non permette infatti al dramma « di descrivere epicamente il lato esterno del luogo, dell'ambiente, come pure del fare e dell'accadere », e richiede perciò, « affinché l'intera opera d'arte pervenga a vera vitalità, la compiuta esecuzione scenica di essa »<sup>17</sup>.

Del resto, precisa ancora Hegel, il dramma « si sforza di manifestare un'azione attuale nella sua presenza e realtà », e dunque esso « cadrebbe in contraddizione con il suo fine » se restasse limitato ai mezzi che la poesia come tale può offrire. La poesia, infatti, è quella tra tutte le arti, « che può fare a meno della realtà piena, anche sensibile dell'esperienza esterna »<sup>18</sup>. Ora, in quanto l'azione manifestata dal dramma « appartiene all'interno » può essere

<sup>17</sup> G. W. F. Hegel, *Estetica*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 1533-34.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 1565.

compiutamente espressa dalla parola poetica, ma in quanto, come azione presente, esige un'esteriorità in cui operare deve necessariamente ricorrere all'aiuto delle altre arti. « L'individuo che si manifesta in una realtà effettuale », spiega Hegel, « richiede anche un ambiente esterno, un luogo determinato in cui muoversi e operare; e così la poesia drammatica, non potendo nessuno di questi lati restare nella sua accidentalità immediata, ma dovendo esso venir configurato artisticamente come momento dell'arte, richiede l'aiuto di quasi tutte le altre arti. La scena dell'azione drammatica è allora sia un ambiente architettonico, come il tempio, sia la natura esterna, entrambi pittoricamente colti e realizzati »<sup>19</sup>.

Il dramma, in conclusione, presentandoci « un'azione conclusa nel suo sviluppo attuale » ha bisogno « di una manifestazione sensibile che viene artisticamente ad effetto solo con la reale esecuzione teatrale »<sup>20</sup>. La destinazione scenica è perciò un'esigenza intrinseca del discorso verbale che, mediando l'oggettività epica con la soggettività lirica, perviene alla sua fase suprema e si fa poesia drammatica. Tant'è vero che l'esigenza della rappresentazione scenica opera già all'interno del processo creativo del testo. Il « valore drammatico » di un testo, scrive Hegel, « è dato essenzialmente solo da un trattamento che rende il dramma altamente idoneo per l'esecuzione »<sup>21</sup>. E vi sono in particolare dei punti in cui il poeta « deve avere dinanzi l'esecuzione viva e deve lasciare parlare e agire i suoi caratteri nel senso di essa ». Per questo « l'esecuzione teatrale è un vero banco di prova » e non è senza importanza, per l'autore drammatico, rivolgere la sua attenzione al palcoscenico<sup>22</sup>. Anzi, poiché solo nell'esecuzione teatrale la poesia drammatica « giunge alla sua vera vita » e dà prova della propria validità, il dramma « non dovrebbe essere stampato, ma senz'altro, come presso gli antichi, ogni dramma

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 1566.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 1581.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 1568.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 1569.

dovrebbe essere incluso manoscritto nel repertorio teatrale ed avere solo una circolazione limitatissima »<sup>23</sup>.

Così, se la poesia giunge alla sua fase suprema nella composizione drammatica, questa, per un'esigenza che le è intrinseca, richiede la rappresentazione teatrale servendosi a questo scopo di « arti affini » che utilizza solo come « una base e un ambiente sensibile » da cui la parola poetica « si innalza in libera supremazia ». Ma il processo che porta il componimento drammatico ad esigere la rappresentazione scenica può prolungarsi sollecitando lo sviluppo autonomo delle « arti affini » chiamate a collaborare. In questo caso « ciò che dapprima aveva validità solo come accessorio ed accompagnamento, diviene fine per sé e si configura nel regno suo proprio a bellezza in sé autonoma; la declamazione diviene canto, l'azione danza mimica, e il lato scenico, con il suo lusso e la sua attrattiva pittorica, pretende parimenti per se stesso una compiutezza artistica ». Si giunge così a « quell'esecuzione che si serve di tutti i mezzi della scena, della musica e della danza, lasciandoli divenire autonomi di fronte alla parola poetica »<sup>24</sup>.

Tutto questo compromette ovviamente la validità dell'operazione teatrale, non solo perché l'eclissi del predominio della parola priva l'esecuzione scenica della sua regola originaria permettendo lo sviluppo di degenerazioni patologiche<sup>25</sup>, ma soprattutto perché « non appena la mimica o il canto o la danza incominciano a svilupparsi autonomamente per sé, la poesia in quanto tale viene abbassata a mezzo »<sup>26</sup>. Mentre, come si è visto, è proprio il discorso verbale che tra tutte le materie sensibili costituisce « l'unico elemento degno dell'esposizione dello spirito ». Il fatto tea-

<sup>23</sup> *Ivi*, pp. 1570-71.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 1567.

<sup>25</sup> « Trova qui il suo posto anche la naturalezza, molto in voga particolarmente da noi, e nella quale oggi giorno ci si è spinti fino al punto che un semplice sussurro e mormorio di parole, di cui nessuno comprende niente, è ritenuto come una rappresentazione eccellente ». *Ivi*, pp. 1578-79.

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 1572.

trale diventa allora un fenomeno slegato, difforme, privo di necessità interna, aperto all'accidentalità e di ridotte capacità espressive.

IV. A questo punto, nella prospettiva hegeliana è possibile cogliere il nodo che collega la crisi del tragico all'eclissi del teatro come fenomeno artistico nel mondo moderno. Per Hegel il tragico nasce dalla « collisione » tra « potenze etiche » che realizzandosi « come fini particolari di un pathos umano che passa all'azione » eliminano il loro accordo ed avanzano l'una contro l'altra in reciproco isolamento. L'azione individuale « vuole allora portare ad effetto sotto determinate circostanze un fine o un carattere che, poiché unilateralmente si isola nella sua determinatezza in sé compiuta, necessariamente suscita contro di sé il pathos opposto e porta quindi a conflitti inevitabili. Il « tragico originario » consiste « nel fatto che entro tale collisione, entrambi i lati dell'opposizione, presi per sé, hanno una loro *legittimità*, mentre d'altra parte sono in grado di condurre a compimento il vero contenuto positivo del loro fine e del loro carattere solo come negazione e *violazione* dell'altra potenza egualmente legittima, cadendo quindi essa in *colpa* proprio nella loro eticità e tramite essa »<sup>27</sup>.

Ora la poesia drammatica, nella sua capacità di mediare l'oggettività dell'epica con la soggettività della lirica, « è l'unica capace di fare e compiutamente figurare il tragico nel suo ambito e corso totale »<sup>28</sup>. La poesia drammatica costituisce così la sede per eccellenza della manifestazione tragica, e *costituisce la sede della manifestazione tragica per la stessa ragione — la capacità di mediare l'oggettività con la soggettività — che, come abbiamo visto, pone l'esigenza di realizzare il testo drammatico nella concreta esecuzione scenica.*

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 1585.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 1588. Ciò non esclude che la concezione tragica, ma « in minor misura », possa estendere « in molti modi la sua efficacia anche sulle altre arti ». Hegel aveva già accennato al modo particolare in cui il tragico può manifestarsi nell'epica. Cfr. *ivi*, pp. 1417-18.

È facile allora comprendere come ad ogni turbamento del rapporto originario tra poesia drammatica ed esecuzione teatrale debba corrispondere una crisi nella possibilità di manifestazione del tragico, che vede per l'appunto perturbata la sua sede naturale di rappresentazione. Infatti per Hegel il rapporto originario tra testo ed esecuzione teatrale richiede il predominio della parola sulle « arti affini ». Questo è « l'unico rapporto giusto per la poesia in quanto tale ». Non appena le arti affini che cooperano al fatto teatrale si sviluppano autonomamente, la poesia « si abbassa a mezzo »<sup>29</sup>. Ma il tragico trova la sua sede naturale nella composizione drammatica proprio perché in questa forma *la poesia* possiede la capacità di mediare l'oggettività con la soggettività. È perciò che la poesia deve sempre restare « la sostanza della tragedia », e quando le altre arti, nella rappresentazione scenica, predominano sulla parola utilizzandola ai propri fini, le condizioni più opportune per la manifestazione del tragico svaniscono<sup>30</sup>.

Reciprocamente, sempre secondo le indicazioni di Hegel, la crisi del tragico sollecita il rovesciamento del rapporto originario tra testo verbale e rappresentazione scenica. Per Hegel, infatti, la tragedia raggiunge il culmine della sua perfezione nell'antica Grecia<sup>31</sup>. Nel mondo moderno sembra invece imporsi una forma drammatica « intermedia » fra tragedia e commedia. In questa forma drammatica opera il principio secondo cui « nonostante le differenze e i conflitti di interessi, passioni e caratteri, viene tuttavia portata ad effetto per mezzo dell'agire umano una realtà in sé armonica »<sup>32</sup>. I conflitti, allora, devono pervenire a una pacificazione finale attraverso il proprio contrasto, e ciò esclude che possano porsi « fin dall'inizio in tragica asprezza ». Il poeta, perciò, « facilmente si vede spinto a rivolgere tutta la forza della sua manifestazione ai lati interiori del carattere e a fare del corso delle situazioni un

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 1572.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 1579.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 1601.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 1595.

semplice mezzo per questa descrizione di carattere; oppure egli concede al lato esterno delle condizioni di costume o di epoca uno spazio prevalente, e, se entrambe le cose gli risultano troppo difficili, si limita allora a tenere desta l'attenzione per mezzo del mero interesse suscitato dagli intrecci di eventi emozionanti »<sup>33</sup>.

Questa forma di composizione drammatica, che fiorisce nell'epoca moderna e si affida ai colpi di scena e alle emozioni dell'intreccio, sollecita appunto la tendenza a privilegiare « l'effetto teatrale » rispetto alla « poesia », e dunque a risolvere il testo predisposto dall'autore in strumento « per procurare all'attore numerose occasioni di portare splendidamente alla luce tutto il suo virtuosismo »<sup>34</sup>.

La corrispondenza è quindi totale. Come il rovesciamento del rapporto originario tra testo e rappresentazione scenica sottrae al tragico la sede naturale della sua manifestazione, così l'eclissi della forma della tragedia nello sviluppo di un nuovo genere teatrale sollecita il predominio dell'esecuzione scenica sulla parola. E il mondo moderno è così il mondo tanto della dissoluzione del teatro quanto dell'erosione della possibilità del tragico.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 1596

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 1597.



FINE DELLA TRAGEDIA  
E SCOPRIMENTO DEL TRAGICO

di  
ALDO MASULLO  
Napoli

La possibilità più propria della tragedia è l'espressione dell'impossibilità.

Per la letteratura non si deve temere il discredito che le verrebbe, se essa fosse vulnerabile dall'enfatico dubbio del giovane Lukács: « si può mai esprimere la vita? ». È corretto infatti ammettere con Lucien Goldmann che « tutte le opere letterarie valide esprimono [non la vita, ma] una 'visione del mondo' », cioè « l'estrapolazione concettuale, fino all'estrema coerenza, delle tendenze reali, sia affettive sia intellettuali e perfino motorie, dei membri di un gruppo ».

Da questo punto di vista, il teatro tragico moderno esprime una « visione tragica del mondo ». Il mondo è la totalità, l'esser-tutto-già-da-sempre-fatto, l'impossibilità che l'azione v'introduca qualcosa di veramente nuovo. In termini etico-religiosi, s'impone l'impossibilità di rifiutare il mondo, poiché il rifiuto del mondo è pur sempre un'operazione mondana, gettata nel mondo del cui esser-tutto-già-da-sempre-fatto essa è fatalmente prigioniera. Perciò Goldmann propone l'accostamento di Racine a Pascal, della tragedia moderna al giansenismo.

Il nucleo della spiritualità giansenistica, pur nel diverso atteggiarsi delle varie personalità e correnti, è appunto la visione tragica della vita. L'aspirazione ad un assoluto bene, che è insieme chiarezza di verità, comporta il rifiuto del mondo ambiguo e confuso, dove non può allignare che il male, ed esige l'appello a Dio; ma il rifiuto del mondo avviene pur sempre nel mondo ed è irrimediabilmente legato al male che vi alligna. Il tragico del giansenismo è

che il rifiuto mondano del mondo ci fa perdere il mondo senza farci attingere Dio, sicché, come lamenta Pavillon, anche « se noi speriamo, è contro la speranza ». Peraltro, se fuggiamo il mondo, non solo Dio non cessa di restarci « nascosto », ma non possiamo neppure comunicare con gli altri uomini, gettati nel mondo che rifiutiamo e invischiati nella sua ambiguità e confusione. Ancora Goldmann osserva: « Il pensatore tragico si rivolge a *tutti* gli uomini. Ma se nel mondo vi fosse un solo essere umano capace di capire le parole dell'uomo tragico, sarebbe possibile *nel mondo* una comunità, il dialogo solitario diverrebbe un dialogo reale, la tragedia sarebbe superata ».

Il tragico si configura qui come l'impossibilità di conseguire ciò che pur ci è vitalmente necessario. Per identificarci, per non perderci, è necessario attraversare l'oscurità di noi stessi, comprenderci, e così scoprire Dio nella verità e comunicare con gli altri uomini, e tutto ciò è invece impossibile.

Il teatro tragico, rappresentando nel testo dialogico l'apparenza di una comunicazione, che in realtà non esiste, perché impossibile, esibisce questa impossibilità. Perciò Goldmann, citando Lukács, può dire che « in una tragedia, quando il sipario si alza, l'avvenire è già presente dall'eternità ». Per esempio, le tragedie di Racine « sono racchiuse nella durata di un solo istante: quello in cui l'uomo diviene effettivamente un personaggio tragico attraverso il rifiuto del mondo e della vita ». Il rifiuto si consuma tutto nel brevissimo tempo in cui lo proclamiamo a noi stessi, nel lampeggiamento della coscienza, ed è subito inghiottito nella radicale impossibilità.

Il tragico è la finzione umana del tempo in un mondo senza tempo, l'illusione di agire mentre si è serrati nell'immutabile.

L'azione è l'operazione riduttrice della contingenza, secondo la formula di Luhmann. Ma se, come nella visione del mondo quale un *esser-tutto-già-da-sempre-fatto*, s'identifica con la totalità il campo della ragione, allora o si accetta il mondo fino alla più minuta particella, anche di male, che in esso si trova, o lo si rifiuta fino alla più minuta particella,

anche di bene, che in esso non manca. Nel primo caso ci si acqueta nell'amoralismo dell'effettualità. Nel secondo caso si precipita nella contraddittorietà tragica che più tardi Kant riconosce come « il vero abisso [*Abgrund*] per la ragione umana ».

Questa situazione non cessa neppure quando, con la crisi storicistica del razionalismo moderno, la visione del mondo come di un *esser-tutto-già-da-sempre-fatto* cede alla visione del mondo come di un *esser-sempre-ancora-in-via-di-farsi*. Qui, l'azione individuale interviene nel mezzo di un processo di produzione del nuovo, ma appena iniziata è già requisita dal corso degli eventi, sottomessa al determinismo delle forze sovraindividuali in gioco, stravolta dall'eterogenesi dei fini. Di fronte a ciò, il fondo ottimistico dello storicismo fa concludere a Dilthey: « Dal tormento dell'istante e dalla fugacità di ogni gioia l'uomo si libera solo con l'abbandono [*Hingabe*] ai grandi poteri oggettivi, che la storia ha generati. L'abbandono ad essi, non la soggettività dell'arbitrio e del piacere, è la conciliazione [*Versöhnung*] della personalità sovrana con il corso del mondo ». Con la fiducia nell'« abbandono » ai « poteri oggettivi » della storia, sembra possibile all'uomo la sua « conciliazione » con il « corso del mondo »: così il tragico viene esorcizzato. Però una volta dilagata la dissoluzione nichilistica dello storicismo, il pessimismo diviene irresistibile. Non si possono più chiudere gli occhi dinanzi ai fatti: chi ha voluto difendere le libertà garantite da un ordine costituito si è trovato complice di un autoritarismo liberticida, e chi ha fatto la rivoluzione per liberare attraverso la giustizia le energie umane asservite si accorge di aver concorso alla potenza di un dispotismo repressivo. Non v'è nessuno che, avendo agito, non abbia « le mani sporche di sangue ». Sartre fa esclamare al suo Goetz: « Non abbiamo potere su nulla. L'uomo sogna di agire, ma è Dio che lo guida ».

A questo punto il tragico, come espressione della radicale impossibilità, è riesploso.

È decisivo notare come nel linguaggio dell'ateo Sartre la strapotenza dell'insensato determinismo delle forze in

gioco nel processo storico venga espressa attraverso la metafora legata al nome di Dio.

Certo, il tema dell'impossibilità è il nucleo centrale del tragico in tutte le forme del suo presentarsi nella storia della cultura occidentale. Perfino l'antica tragedia greca, così lontana dalla moderna, può venire da Hölderlin interpretata sulla base del fatto che « il portentoso — il modo in cui il dio e l'uomo si accoppiano e la forza della natura e l'intimità dell'uomo diventano illimitatamente uno nella collera — diventa comprensibile perché l'illimitato diventar uno è purificato dall'illimitato scindersi ». In altri termini, nessuno può intendere l'unità senza scinderla e dunque perderla come unità. Risulta impossibile soddisfare il pur vitalmente necessario bisogno razionale della « conciliazione ».

D'altra parte, già la storica « nascita della tragedia » ci avverte dell'intrinseco legame del tragico con il sacro.

Dove non v'è sacro, non v'è tragico, appunto perché il sacro è il senso di un limite — comunque questo limite si debba considerare venuto nel mondo —, ma un limite che viene riconosciuto nella sua inviolabilità e costituisce dunque una radicale impossibilità: l'animo lo trova dentro di sé, originariamente, e in esso divide sé da se medesimo.

La struttura del sacro, pur nella diversità del suo manifestarsi, è il senso di un'unità che ci comprende, ma che noi non comprendiamo, di un'alterità estranea alla nostra conoscenza ma non al nostro essere. La sua più perfetta razionalizzazione speculativa si trova nell'idea plotiniana della trascendenza-immanenza. Il sacro è vissuto come una potenza che ci occupa e tuttavia ci eccede: è il mistero che abita in noi, *mysterium tremendum*. Come chiarisce Rudolf Otto, è *mysterium* « il nascosto, il non manifesto, ciò che non è intuito e non è compreso, lo straordinario e l'inconsueto »: esso è *tremendum* perché è vissuto non con il comune spavento, ma « con un sentimento di speciale tremebonda riverenza, non confondibile con altre forme di rispetto », e vicino piuttosto all'ebraico « terrore di Dio » o al greco « terrore panico ». Il sacro, in breve, è l'« inquietante », ciò che mette in crisi la stabilizzante abitudine della

pratica quotidiana. Nell'ovvietà dell'usuale, il sacro si ritira ai margini estremi della coscienza, donde soltanto la scrittura di Kafka riesce a stanzarlo per metamorfosare nella sua enormità di senso o, il che è lo stesso, nella sua abissale insensatezza i banali significati della vita ordinaria. Nella straordinarietà invece il sacro prende posto al centro della nostra coscienza ed è allora una presenza incomprensibile e perciò estranea, dunque ingombrante, che disorientandoci completamente ci atterrisce ed inquieta.

Il sacro è il fatto che la presenza dell'impossibilità è la più propria possibilità della nostra esistenza. Nella sua poetica esibizione consiste il primo impulso alla tragedia.

Se volessimo ora interrogarci intorno alla sorte della tragedia nel mondo contemporaneo, nella crisi ormai matura della modernità, dovremmo preliminarmente chiederci se sia pensabile una dimensione tragica nello spazio di una cultura caratterizzata ormai essenzialmente dall'estinzione del sacro.

Cominciamo con un esempio. L'organizzazione scientifico-produttiva del genocidio, la nazistica eliminazione di milioni di ebrei e di altri prigionieri nelle camere a gas, non è tragica. Nella massificazione della morte, l'individuo scompare, è spogliato di ogni soggettività carica di mondo, non è più l'« universale singolare » di cui parla Sartre interpretando Kierkegaard, ma è soltanto una cosa, fungibile con tutte le altre della medesima classe. Un prigioniero vale l'altro, poiché nessuno di essi vale altro che niente: la morte stessa non può annientarli, dal momento che essi sono già niente. In effetti, il campo di concentramento ha annientato i prigionieri ben prima di ucciderli, a partire dal momento in cui li ha privati del nome, assegnando loro un semplice numero: ha tolto alla loro sofferenza ogni dignità, perché ha strappato al singolo ogni spazio interiore, ogni sia pur minima distanza dalla sua miserabile immediatezza, la tensione dialettica della proprio incomprensibilità, l'esperienza dell'eccedenza del proprio essere sul proprio comprendere e dell'invalidabile divisione tra sé e se medesimo. La morte del prigioniero, che non ha più nulla di sacro, non è tragica.

D'altra parte, in tutte le culture che ci hanno preceduti, il sacro ha caratterizzato la sofferenza davanti alla morte, sol perché essa è stata vissuta come dinanzi al mondo, come pubblica, come « teatrale », è stata ritualizzata come un « sacrificio », e perciò è stata resa « solenne » cioè gestita come celebrazione di una ricorrenza. La sofferenza mortale diventa così il caso-limite dell'esperienza del sacro, perché paradossalmente sperimentare l'impossibilità di far coincidere la conoscenza di sé con il proprio essere, avvertendo dunque dentro di sé l'assoluta alterità, contiene il rassicurante potere di permettere all'uomo di identificarsi, ovvero di stabilizzarsi in una ri-conoscibile unità di sé con sé. Nelle forme più varie, con l'esercizio della *pietas*, con il sentimento della colpa, con la dipendenza dell'amore, con la dedizione all'onore, l'uomo si aliena alla sua interna alterità, mascherandone la fluida indeterminatezza nella fittizia fissità di qualche simbolo e facendo consistere nell'ombra di questo simbolo la propria ri-conoscibile identità. L'esistenza si trasforma da evento psichico in istituzione morale. Tutto ciò è normalmente avvenuto, perché il sacro, vissuto nel sentimento di « terrore reverenziale », è stato collettivamente ritualizzato e la possibile esperienza privata dell'impossibilità è stata pubblicamente « solennizzata ».

La morte allora diventa « sacrificio », ed è accettata dal soggetto a vantaggio della collettività effettiva che la infligge, oppure è affrontata da lui contro di essa ma, sia pure idealmente, dinanzi ad essa, come testimonianza, « martirio », in favore di una collettività diversa, che esiste altrove o magari non esiste affatto ed è soltanto un progetto sul futuro, una pura possibilità.

La ritualizzazione trasforma l'impossibilità costitutiva del sacro in una possibilità consacrata, l'immobilità dell'eterno in tempo ripetitivo o innovatore.

Il rito tragico è « catartico », secondo la celebre parola di Aristotele, appunto perché serve a neutralizzare la tragicità, riconvertendo nella fluidità della contingenza non ridotta la petrificata necessità negativa dell'impossibile. Il rito trasforma la tragicità del sacro in mito tragico, cioè non nella narrazione di un evento, come sembra, ma nella

esibizione della struttura propria di una classe di eventi, reali alcuni e possibili altri, alcuni passati ed altri futuri. Il rito tragico del teatro sofocleo maschera nel mito di Edipo la tragicità senza nome del sacro. Perciò, nella cultura contemporanea, la psicanalisi ne ha fatto un « complesso », il nome per una delle varie combinazioni tipiche di elementi psichici in cui può avvenire che l'inconscio si fissi.

Risulta a questo punto precisata una distinzione fondamentale nella portata significativa del tragico. Una cosa è il tragico come esperienza dell'impossibilità costitutiva del sacro, evento senza nome, senza norma e senza tempo, e-stasi in cui consiste l'e-sistere. Una cosa del tutto diversa è la rappresentazione tragica come rito collettivo, secondo regole escogitate per dare forma al tempo vissuto e farne strumento di governo del divenire, « solennizzazione » della morte e restituzione sociale dell'impossibilità in essa manifesta alla possibilità della pratica quotidiana, insomma indebolimento del sacro nella sacralizzazione di cose e operazioni simboliche. Ne conseguono il rafforzamento del vincolo sociale e l'attenuazione dell'angoscia individuale. Infatti, i simboli sacralizzati si stabilizzano come istituzioni oggettive, « sostanze etiche », nel rapporto con le quali l'individuo si assicura una ri-conoscibile identità.

Parlare dell'estinzione del sacro nella cultura contemporanea, in conclusione, si può con due diversi significati. Il primo è la disumanizzazione che avviene con la produzione massificata di morte, caso-limite di una molteplice varietà di procedure massificanti, con cui nell'uomo viene alla fine schiacciato lo spazio dell'e-sistere, la condizione per sperimentare dentro di sé la presenza dell'alterità irriducibile e perciò dell'impossibilità: si sopprime così il *mysterium tremendum*, il sacro. Il secondo significato è il discredito della ritualità, della « solennizzazione » della morte e, in genere, della gestione sociale dell'angoscia attraverso i simboli delle « sostanze etiche », cioè i meccanismi istituzionali che concorrono a produrre le maschere rassicuranti delle identità: perisce insomma la sacralizzazione.

La soppressione del sacro uccide il tragico. Il perimento della sacralizzazione vanifica la tragedia.

La soppressione del sacro, soffocando l'esperienza dell'impossibilità e quindi il tragico, si conclude con la negazione dell'uomo.

Il perimento della sacralizzazione invece è un potente processo di liberazione. Esso, dissolvendo la « solennità » sociale della tragedia, la sua « teatralità », spazza via le coperture rituali e dissepellisce il tragico, demolisce le ingannevoli assicurazioni gregali fornite agli individui dalle maschere d'identità, rispone l'uomo all'esperienza del sacro, all'e-sistere senza nome, senza norma e senza tempo, lo esercita a liberarsi dall'avvilente bisogno di sicurezza.

La « teatralità » della tragedia ha messo in scena sempre un medesimo conflitto: lo scontro tra « sostanze etiche » e identità individuale, tra istituzioni e soggetto, o anche, attraverso quest'ultimo, tra istituzioni diverse.

Se si vuol parlare di un'etica della tragedia, bisogna dire che essa è innanzitutto la presa di coscienza dell'assurdità dell'*ethos*. Da un lato, grazie alle « sostanze etiche » si producono le assicuranti identità degli individui che appunto perciò si sentono vitalmente impegnati a costituirle. Dall'altro lato, proprio le « sostanze etiche » continuamente minacciano di devastare quelle identità, il che svela quanto ne sia precario il potere di assicurazione. Ciò avviene, sia perché sotto l'identità della maschera non cessa di urgere la mobilità della vita, ed è questa a entrare in collisione con la « sostanza etica » produttrice della maschera, sia perché quasi mai l'identità coincide con una maschera, ma per lo più consiste di una stratificazione di maschere, ciascuna effetto di una delle « sostanze etiche » storicamente in gioco, ed è perciò un campo in cui si ripercuotono soggettivamente le tensioni ed i conflitti oggettivi tra le diverse « sostanze etiche ».

L'etica della tragedia però, attraverso la presa di coscienza dell'assurdità dell'*ethos*, è ancora una volta il suo trionfo. Nella catastrofe finale l'identità dell'uomo, messa in pericolo dallo scontro interiorizzato tra le diverse « sostanze etiche », non si annienta ma viene anzi esaltata. Nella « teatralità » della morte « solennizzata », la sacralizzazione funziona nascondendo il tragico: dinanzi alla morte incom-

bente, la scissione profonda si maschera, nel soggetto, con una nuova e ormai irrevocabile identità. La negatività della vittima si trasfigura nella positività dell'eroe.

L'etica della tragedia è la pretesa insopprimibilità della sacralizzazione, l'ostentazione del fatto che, ancor quando le « sostanze etiche » attaccano nell'uomo le maschere dell'identità che esse medesime gli hanno fornite, e stritolano l'uomo stesso con le sue maschere, sono tuttavia pur esse che, proprio nella rovina mortale, ne salvano l'identità, offrendogli l'ultima, inebbrante maschera, facendogli apparire la morte come un « sacrificio ».

Bataille ha scritto: « *Sacro!*... Le sillabe di questa parola sono cariche, in anticipo, di angoscia, il peso che le carica è quello della morte nel *sacrificio*... Tutta la nostra vita è piena di morte... Ma in me, la morte definitiva ha il senso di una strana vittoria; mi bagna della sua luce, apre dentro di me la risata piena di gioia: quella della sparizione! ».

Credo che qui Bataille confonda con l'esperienza del sacro, con il tragico, l'effetto della sacralizzazione, la « solennizzazione » sociale della morte nella figura del « sacrificio », la « teatralità » della tragedia.

La confusione certamente non è difficile, se si tien presente che la tragedia, proprio nascondendo il tragico, mantiene in un certo modo il rapporto con esso.

Perciò la situazione contemporanea è assai ambigua. Il perimento della sacralizzazione dovrebbe togliere il sacro dal nascondimento, e la fine della tragedia dovrebbe riaprire la possibilità del tragico. Di fatto, nella contemporaneità che già possiamo mettere a qualche conveniente distanza da noi, due esempi principi, variamente poi replicatisi, non cessano d'impressionarci. Nella nazistica produzione massificata di morte, manca la tragedia, ma non per questo riappare il tragico, anzi esso è sistematicamente annientato. Nei clamorosi processi autoaccusatori del regime staliniano, con l'enfasi di una grigia « solennità » domina la « teatralità » della tragedia, la quale però è messa in scena non per nascondere il tragico, dal momento che, anche qui sistematicamente, l'esperienza individuale ne è stata del tutto svuotata.

Oggi la gestione del divenire non è più affidata agli strumenti temporali delle « solennizzazioni », ma a quelli che, nella spirale sempre più vorticoso produzione-consumo, scandiscono i cicli economici, calcolando le selezioni ottimali di consumo e accumulazione, impiego e risparmio, tempi di lavoro e tempo libero, sfruttamento e conservazione delle risorse, dispendio energetico e difesa ecologica, perdite necessarie e profitti convenienti, riduzione e intensificazione dei flussi.

La regolamentazione della dinamica sociale non avviene più attraverso la sacralizzazione, se non in forme estremamente attenuate o in sopravvivenze meramente nominali.

Perciò la tragedia è del tutto fuori luogo: di essa non possono darsi che retoriche contraffazioni o dissacranti caricature.

Può dirsi altrettanto del tragico? Oltre la sacralizzazione, è estinto nel nostro destino culturale anche il sacro, nella cui esperienza appunto il tragico consiste?

In verità, qualsiasi forma di cultura, in qualsiasi tempo o luogo formatasi, attesta che il sacro è la struttura dell'uomo. L'uomo, in quanto animale culturale, non è sacro, ma è *il* sacro. Il sacro non è qualcosa che in sé reale si partecipi all'uomo, ma l'uomo è *il* sacro, perché il suo pervenire alla cultura è nient'altro che il prodursi del sacro: il trascendersi dell'e-sistere e il vivere con sempre rinnovato stupore questa irriducibile trascendenza, l'esser diviso e l'essere unito con sé soltanto nel percepire chiaramente la propria divisione, ragionare e sapere che la ragione, l'unico organo della propria possibilità, espone all'abissale vertigine dell'impossibilità, essere irrimediabilmente solo ed avvertire con acutezza che senza gli altri pur questo solitario essere inaridirebbe.

Il sacro comporta il tragico: dalla potenza stessa del suo produrlo l'uomo è chiamato all'impotenza.

Nel nostro tempo, non più impegnato nel sacralizzare, lo spettacolo della morte cessa di essere tragico.

Perciò, forse, e questa è la nuova speranza, il tragico cessa finalmente di essere spettacolo.

LA CESURA DEL TEMPO.  
NOTA SU TEMPORALITÀ E TRAGEDIA

di  
BRUNO MORONCINI  
Napoli

La riflessione del tardo Hölderlin sul significato della tragedia s'incentra, come è noto, sul concetto di cesura. La crisi del progetto dell'*Empedocle* spinge Hölderlin verso l'ipotesi, apparentemente più facile, della traduzione della tragedia sofoclea. Ma tradurre si rivela ben presto più di una semplice operazione linguistica. Nella trasposizione dell'antico nel moderno, lo scarto che li separa acquista la dimensione di un abisso. Le note all'*Edipo* e all'*Antigone*, in quanto note di traduzione, si trovano costrette ad una reinterpretazione della tragedia antica, che viene condotta alla luce dei problemi dell'epoca moderna (il che spiega le stesse difficoltà della traduzione in senso stretto e la torsione ai limiti dell'incomprensibilità che Hölderlin fa compiere alla lingua tedesca). Il mutamento dei tempi obbliga ad una inversione di percorso: non più dalla prosaicità del moderno alla sacralità della Grecia, ma dal *pathos* dell'unione col dio al dominio della riflessione. Questo programma del 'ritorno in patria', verso la sobrietà del moderno, investe la stessa legge formale della rappresentazione tragica e trasforma le sue tecniche d'esposizione.

Lungo il corso dell'accadere tragico, più verso l'inizio o più verso la fine, a seconda della configurazione che assumono gli eventi, il tempo deve interrompersi; una 'spaziatura' deve distendersi nella successione della rappresentazione, affinché il tempo possa riflettersi su se stesso

e l'eroe liberarsi dall'eccesso di *pathos* risultante dall'estrema prossimità del divino. A differenza dell'*Empedocle*, che fa seguire alla separazione dal sacro, dovuta alla tricotanza dell'eroe, la morte come ricongiungimento con la divinità, le note all'*Edipo* e all'*Antigone*, che, come indica Szondi, riprendono la riflessione avviata nei grandi inni della maturità, invertono il processo e individuano la legge della rappresentazione tragica nel passaggio dall'eccesso di presenza del sacro alla sua lontananza, dall'illimitata unione col dio alla illimitata scissione. Il punto in cui questo passaggio si compie è la cesura.

Se in questo modo la morte dell'eroe cessa di far da architrave della tragedia, tuttavia, per Hölderlin, l'evento che scardina il tempo della rappresentazione è pur sempre quello in cui l'uomo viene rapito « alla sua sfera vitale, al centro della sua vita interiore », per essere trascinato « nella sfera eccentrica dei morti ». Più che 'l'essere per la morte', ciò che caratterizza l'eroe è il brutale, ma inevitabile, dover entrare in rapporto col mondo dei morti, che il tempo, declinato al presente, credeva aver messo a tacere per sempre.

Concretizziamo, attraverso l'analisi dei due testi di Hölderlin, quanto abbiamo detto finora. Nell'*Edipo* la cesura interrompe lo scorrere del tempo, quando il vaticinio di Tiresia spinge l'eroe a ripercorrere la trama della sua origine. La collera, con cui Edipo interroga gli eventi, convinto che non lo riguardino, è l'involucro attraverso il quale l'inconscio volere dei morti prende il sopravvento su chi era ormai sicuro di averlo sviato. « Lo sforzo brutale e quasi impudico di diventar padrone di sé », « la ricerca furiosa di una coscienza », sono i mezzi con cui il passato conduce l'eroe alla catastrofe.

Ma proprio nel momento in cui Edipo raggiunge la sua origine e scopre che la profezia del passato, che lo voleva parricida ed incestuoso, si è avverata in quel presente di cui si credeva 'tiranno', allora la cesura rompe l'illimitato divenir uno del dio del passato e del presente dell'uomo e si compie nel movimento contrario di una illimitata scissione. L'uomo, dice Hölderlin, tradisce il dio, ma è il tra-

dimento a rendere possibile che « il ricordo dei celesti non finisca ». In altre parole la cesura permette all'eroe di trasformare la persistenza dell'antico dio in ricordo, poiché solo ciò che è lontano può farsi memoria. La cesura ha scisso ciò che era troppo unito, il solo falsamente conciliato, in vista di una separazione che, lungi dall'esprimere il negativo, accenna ad una diversa dignità dell'eroe e ad un nuovo rapporto con le potenze del sacro.

Ciò spiega bene la lotta di Hölderlin con il *pathos* romantico, con la pretesa, cioè, che il dio sia racchiuso nell'interiorità dell'uomo, e chiarisce la sua scelta per la 'sobrietà giunonica'. In luogo di un *trasporto* tragico, che nasconderebbe nient'altro che il dominio del passato, è necessario stendere una distanza, prendere una misura rispetto all'eccesso del sacro: meno *pathos* e più riflessione, potrebbe essere la parola d'ordine del tardo Hölderlin.

Il lavoro della cesura si svolge, allora, secondo una dialettica della memoria e dell'oblio: il dio antico, finché faceva tutt'uno col presente dell'uomo, restava obliato; allontanato nel passato, diviene ricordo. L'uomo, invece, oblia la propria identità e l'origine sulla quale quella si fondava, mentre fin quando pretendeva di averne coscienza e perciò memoria, era in realtà estraneo a se stesso. Il rapporto d'infedeltà reciproca fra uomo e dio lascia intravedere la sua dipendenza dal tempo. L'uomo e il dio divengono tempo, dice Hölderlin, ma è il tempo a dividerli: nello spazio aperto dalla cesura, infatti, il tempo « si svolge in modo categorico e non permette in alcun modo che l'inizio e la fine si accordino in lui ». L'uomo, a sua volta, « deve seguire il rivolgimento categorico, e così nel seguito non può in alcun modo somigliare a ciò che era all'inizio ». Le estasi temporali, come si vede, cessano di corrispondersi e l'uomo, divenendo egli stesso tempo, subisce una trasformazione irreversibile.

La cesura, dunque, non è il presente: ne è la critica. Essa non scandisce il prima e il poi di un tempo lineare: il presente come limite ideale del tempo non ne arresterebbe il corso 'trascinante'. Il presente è un'immediatezza, che la riflessione deve sciogliere, spezzando l'identità assoluta

che lo costituisce: identità fra passato e presente, fra gli antichi dei e la coscienza dell'uomo. Nella cesura emerge, contro il tempo della mera successione, formato dalla sequenza dei presenti immediati, il tempo come pura mediazione.

Nell'*Antigone* il presente è sotto la signoria del dio della città e della luce, che troppo affrettatamente crede d'aver sconfitto gli dei sotterranei della notte. La cesura ha inizio quando Antigone, contro il divieto della sepoltura di colui che aveva portato guerra agli dei della città, ricorda che « forse hanno i morti altro costume ». Il dio della città, dice Hölderlin, è onorato come qualcosa di 'posto', cioè di non mediato dalla riflessione e dunque dal tempo. Contro questo dio semplicemente 'posto', si esercita l'opposizione di Antigone, caparbia nel dare voce e corpo agli dei della morte. Ella persiste salda « di fronte al tempo che scorre » e « fronteggia con un linguaggio temerario, spesso addirittura blasfemo » il dio della luce. Ma è proprio in nome di questa saldezza, che, dice Hölderlin, Antigone conserva « la sacra vivente possibilità dello spirito ».

L'*Edipo* e l'*Antigone* rappresentano, dunque, le due possibili modalità con le quali la cesura può operare nella tragedia; modalità che rimandano alle due forme di relazione che articolano le estasi del tempo. Nel primo caso si tratta di sfuggire alla connessione immediata del presente con il passato, della coscienza dell'uomo con l'inconscio volere dei morti; nel secondo di aprire una falla nella spessa omogeneità del presente, per permettere al passato d'irrompervi: di fronte al disprezzo del dio della città e della luce, ribadire l'inalienabile diritto dei morti. Si vanificano, così, le due opposte, ma entrambe false pretese del tempo lineare: la continuità fra passato, presente e futuro da un lato, e l'assurgere del presente al ruolo di signore del tempo dall'altro; signoria che concede al passato il solo statuto dell'irreversibilmente stato.

Se la povertà è il contrassegno dell'epoca moderna, ciò è dovuto, sembra dirci Hölderlin, alla mancanza di una critica del presente: in esso, infatti, persiste quel passato che ci rende ancora 'minori', e s'infrange quello che ci

renderebbe liberi. La cesura, che, nell'ordine del tempo, equivale a ciò che la riflessione è in quello della conoscenza, è il mezzo per sciogliere tutto ciò che soltanto 'posto', semplicemente immediato, si erge contro l'esercizio della nostra libertà.

A circa un secolo di distanza, Walter Benjamin ha ripreso il tema della tragedia in termini che non nascondono le impronte di una filiazione. Una citazione da Hölderlin compare, infatti, in quella pagina dell'*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in cui più chiaramente Benjamin espone il significato della tragedia alla luce dei problemi dell'epoca moderna. Il passo è il seguente:

La tragedia, che sembra destinata al giudizio sull'eroe, si trasforma in un dibattito sugli olimpici in cui l'eroe è il testimone e, contro il volere degli dei, annuncia 'la gloria del Semidio'.

Il centro della rappresentazione tragica — la cesura, avrebbe detto Hölderlin —, consiste appunto nel momento in cui viene messo in crisi il diritto degli antichi dei e l'eroe, che in questo agone è il testimone a carico, accenna ad un dio ancora da venire: 'la gloria del Semidio' di cui Hölderlin parla in una verso di *Patmos*. A ribadire la connessione Benjamin aveva scritto poche righe prima:

La morte tragica ha un duplice significato: spodestare l'antico diritto degli olimpici e votare al dio sconosciuto l'eroe, primizia di una nuova messe umana.

Ma chi è il 'Semidio' di Hölderlin, che noi riteniamo di poter identificare con il 'dio sconosciuto' del passo benjaminiano? *Patmos* è quella poesia il cui attacco dichiara la prossimità del dio e la difficoltà di afferrarlo, e che prosegue con i versi « *Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch* ». Il rischio sta appunto nella prossimità; se qualcosa si fa strada, che porta con sé la salvezza, ciò attiene piuttosto alla lontananza della morte in cui si è ritratto il Semidio — cioè il Cristo, l'ultimo degli dei, che, secondo Hölderlin, abbia abitato la terra —. Nel tempo



inaugurato dalla sua morte non regna l'umano fra gli uomini, ma regna un 'Destino d'immortali':

Essi sono benigni, / ma il loro grande odio / finché essi dominano / è sempre il falso. Allora / non vale più tra gli uomini l'umano. / Perché non loro regnano, / ma regna un Destino d'immortali.

I celesti divennero, quando « morì / colui cui era fusa grande parte / della Bellezza », « gli uni per gli altri un eterno enigma, / e vivevano insieme in una sola / memoria senza più potersi intendere »; perfino « l'Altissimo / allontanò il suo volto, / e nulla d'immortale si vedeva / nel cielo e nella verde terra ». Tuttavia, se in questo tempo « qualcosa si perde non è un male / né se il suono vivo del Verbo si fa muto ».

Il compito del poeta sarà allora quello di cantare il sacro — che, in Hölderlin, non indica altro che il vincolo immanente che lega gli uomini fra loro —, secondo la modulazione dell'assenza, iscrivendo 'ciò che salva' nella 'figura della morte'. L'eroe tragico benjaminiano sembra, dunque, occupare una posizione analoga a quella del poeta in Hölderlin; come quest'ultimo, l'eroe abita il tempo del frammezzo: diaframma fra l'antico che ancora persiste ed il nuovo che si dice soltanto nella sobrietà della lontananza.

Ciò introduce ad un'ulteriore corrispondenza. Un verso di *Patmos*, che non a caso abbiamo ricordato, afferma non essere un male se, nel tempo povero, la voce del Verbo si fa muta. Come *pendant* un passo dell'*Ursprung* recita:

Il silenzio, molto più del *pathos* tragico, diventò la sede eletta di una esperienza della sublimità dell'espressione linguistica.

Al di là della polemica anti-romantica e del sottinteso richiamo al primato della riflessione, la frase di Benjamin indica l'elemento chiave della sua rilettura del tragico: il silenzio dell'eroe. Il venir meno della parola è il modo proprio con il quale l'eroe sperimenta in se stesso la lontananza del dio e il disinganno di fronte agli antichi dei.

Ci avviciniamo, così, al cuore dell'interpretazione benjaminiana della tragedia:

Nella tragedia l'uomo pagano si rende conto di essere migliore dei suoi dei, anche se questa conoscenza gli toglie la parola, e rimane muta. Senza dichiararsi, essa cerca segretamente di raccogliere le sue forze.

Il silenzio, dunque, non indica l'indicibilità di una verità, che verrebbe a contrapporsi ad un mondo fin troppo pieno di parole, loquace al limite della ciarla, ma batte il tempo necessario perché la conoscenza possa far fronte allo sbigottimento provocatole dal suo contenuto — 'essere migliore dei suoi dei' —. La parola che, immediatamente pronunciata, tentasse di dare espressione a questo sapere, gli sottrarrebbe la portata eversiva, lo renderebbe maneggevole.

Alcune considerazioni s'impongono: in primo luogo il fatto che il culmine dell'esperienza tragica è costituito dalla conoscenza; non, dunque, dal *pathos*, né, dal lato dello spettatore, dalla compassione. In secondo luogo sembra emergere con chiarezza che il silenzio è la forma che, in Benjamin, assume la cesura: quello spazio bianco che interrompe il corso della rappresentazione tragica, e che, in un testo più tardo come le *Tesi sul concetto di storia*, sarà definito 'presente in bilico nel tempo ed immobile', monade temporale che scardina il tempo omogeneo e vuoto della storia borghese.

In ultimo è da sottolineare che, come in Hölderlin, la coscienza dell'eroe era esattamente ciò che andava posto in oblio, così, in Benjamin, l'eroe si presenta come il 'privato di anima'. È vero che, lungo il corso degli eventi, l'eroe cresce, ma non come coscienza che allarghi il suo orizzonte; piuttosto come un'identità che, giunta all'apice della sua maturazione, si discosti da sé ed inizi ad opporsi a quel tempo trascinate dal quale era stata formata. Un'altra maturità è richiesta all'eroe — e all'uomo in generale —: quella per cui si riconosca ancora minore, proprio nel punto in cui credeva di avere raggiunto la padronanza di sé. L'insistere di Benjamin sulla minorità dell'eroe, sulla sua infanilità morale, cioè sull'incapacità morale di parlare, che abbiamo visto essere il segno della sorpresa di fronte alla colpevolezza degli dei antichi — la tragedia è un

processo —, indica il fatto che il silenzio è l'ultimo passaggio prima della vera maturità dell'uomo: prima della possibilità, avrebbe detto Hölderlin, che fra gli uomini regni l'umano. L'assenza di parola ha reso l'interiorità dell'eroe un 'vuoto immane', ma è proprio in questo vuoto che, come in una cassa di risonanza, si può ascoltare l'eco del linguaggio delle generazioni a venire.

Scompare il problema del tempo di fronte al deperimento della forma tragica? Le altezze di Hölderlin e del primo Benjamin non appaiono patetiche davanti alla prosaicità montante del mondo tardo-moderno? Non è questo tempo radicalmente non tragico? Tuttavia, che la tragedia non sia più la forma adeguata per esprimere la contemporaneità — e non è forse la storia del tragico moderno una storia d'impossibilità? —, non toglie la decisività della riflessione sui problemi della temporalità che in quegli esempi 'alti' si era data.

Lo stesso Benjamin ce ne dà la conferma. Se analizziamo il saggio su *Che cos'è il teatro epico?*, vedremo, da un lato, l'estrema consapevolezza della totale opposizione del teatro brechtiano alla forma tragica e, dall'altro, la necessità anche per questo teatro, e soprattutto per questo teatro, della cesura del tempo. Isoliamo due paragrafi del saggio; il primo, che ha per titolo *L'eroe non tragico*, individua, nella storia della cultura occidentale, teatrale e non, la presenza del personaggio non tragico. Il prototipo di questa figura è il 'saggio'; colui, cioè, che, invece di intervenire nell'azione, la borda, ne fa il commento, la mostra e la riflette. La riflessione che, nella tematizzazione di Hölderlin e del primo Benjamin, era propria dell'eroe, ora è appannaggio dell'anti-eroe; ed in questo, certo, c'è tutta la consapevolezza della mutata condizione dei tempi, ma anche l'impressionante continuità tematica. Si potrebbe definire il personaggio non tragico la personificazione della cesura nel teatro epico: per commentare l'azione, egli deve interromperla.

Il paragrafo seguente si chiama appunto *L'interruzione*. Qui Benjamin riprende la critica brechtiana della catarsi aristotelica, interpretata come partecipazione del pubblico

alle sventure dell'eroe — dunque come compassione —, e contrappone all'immedesimazione dello spettatore, lo stupore: lo spettatore deve stupirsi delle situazioni che si svolgono sulla scena, impedire, cioè, che filino via lisce come l'olio, e chiedersi, al contrario, ogni volta, quale sia la verità di ciò che sta accadendo. La tecnica del teatro epico sarà, dunque, quella di spezzare le situazioni attraverso l'irruzione di un elemento estraneo. Esempio: una famiglia borghese alle prese con la propria quotidianità: qui una madre che brandisce un qualunque oggetto contundente per darlo sulla testa della figlia, là un padre — sempre un po' assente —, che sta per aprire una finestra e chiamare una guardia. Improvvisamente entra un estraneo e tutti i gesti restano come sospesi, si pietrificano come in un *tableau*. Quel che, se fosse giunto a compiersi, sarebbe apparso normale o, al massimo, una buona occasione per investire un sovrappiù di emozione, appare tutto d'un tratto terribile e brutale come in effetti è. Lo sguardo dell'estraneo, in cui la situazione si è riflessa, ha fatto da cesura, ha interrotto il tempo, in cui, nell'orribile divenuto ovvio, si consuma inconsapevolmente la nostra vita.

Che dal mito si passi alla 'grande storia', e che da questa si giunga alla lotta di classe — che nulla ha di tragico, né di elevato —, o alla minuzia della cronaca quotidiana, non abolisce il problema. Sempre l'uomo ha da lottare con ciò che — mito, storia, cronaca —, mira a sottrargli la dignità di uomo. Contro il tempo che cerca di sovrastarlo, opporrà la pratica della sospensione del tempo, l'esercizio della cesura: né, dunque, la vanità della ciarla sul futuro, né il rimpianto sul passato perduto. Fare vuoto nello scorrere del tempo significa cessare di essere semplicemente 'nel tempo', ma *divenire* tempo: quel tempo dal quale qualunque nuova storia prende origine<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Le citazioni di Hölderlin sono tratte da *Sul tragico*, Milano 1980, e da *Le liriche* II, Milano 1977; quelle di Benjamin da *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1971, e da *Che cos'è il teatro epico?*, in W.B., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966.

## DIMENSIONI DEL TEATRO POST-TRAGICO

di  
LUCIANO ZAGARI  
Napoli

A uno studioso di letteratura teatrale interessano non tanto le definizioni quanto i modi di organizzazione del fatto teatrale che si sono rivelati possibili sulla scena tedesca dalla cosiddetta morte del tragico in poi. La premessa, certamente, è che — a partire dall'esaurimento della tragedia schilleriana — l'individuo è apparso sempre meno come portatore conflittuale di valori superindividuali e che la catastrofe tragica sempre più raramente è riuscita a configurarsi come ricostituzione (sia pure in forma di sconfitta) di un equilibrio universale. Ciò che per noi conta soprattutto sono per altro le conseguenze sul concretarsi dei linguaggi teatrali: da allora sempre più di rado è stato possibile presentare sul teatro un'azione che, positiva o negativa, vittoriosa o fallimentare, risultasse comunque conclusiva e dotata, almeno ex post, di un suo senso unitario.

Buona parte del teatro tedesco moderno appare sempre più caratterizzata da una serie decisiva di 'improporzionalità': dei sistemi di valori e, non meno, dell'individuo e degli individui (chiamati a conservarli, a combatterli o addirittura a costituirli) e infine persino dell'idea stessa di un'azione tragica e più in generale drammatica.

Improporzionale, in ultima istanza, si fa, sempre più radicalmente, la pretesa di individuare sulla scena — nel magma del vissuto o dell'ipotizzabile — un'azione umana

che nella sua unità possa venir distinta da qualunque altra. La questione non è più se sia ancora possibile rappresentare in maniera significativa il successo di una tale azione. Anche supporre che rappresentabile sia il suo fallimento è già troppo: chi pretende infatti ancora di saper rappresentare uno sviluppo umano dotato di una propria teleologia che lo incalzi verso una conclusione che sia insieme meta e fine? Bisognerebbe credere di saper cogliere ancora un elemento unificante, capace di conferire un valore contestuale ai frammenti sparsi dell'essere, agire e patire, di trasformarli da *istanti* in *momenti* (magari negativi, fallimentari, ma suscettibili di venir commisurati a un qualcosa che possa venir accettato come la totalità della vicenda scenica).

Certo questa crescente improponibilità può esser vista in connessione con i dati di coscienza e di fatto propri di una determinata costellazione storico-culturale. Quel che conta però, sul filo del nostro discorso, è la peculiarità del fatto teatrale che di volta in volta si viene ancora costituendo a dispetto (o piuttosto sull'onda) del progressivo affiorare di tali improponibilità teatrali.

Tre sono le principali dimensioni alternative a cui quel processo di improponibilità ha dato luogo nel teatro post-tragico tedesco tra fine Settecento e, ormai, quasi fine Novecento: 1) il progressivo prosciugarsi o sfaldarsi di quello che fino ad allora era stato concepito come un organismo drammatico; 2) l'incontenibile proliferare delle sue singole componenti 'impazzite' e cioè sottratte al controllo di una precisa finalità di costruzione delimitata; 3) il recupero del tipo precedente di costruzione drammatica (un recupero non necessariamente restaurativo, anzi spesso innovatore fino al più felice arbitrio).

Prima di tornare a questa che anticipiamo, fin d'ora, come conclusione del nostro discorso, converrà soffermarsi sui modi specifici in cui ciò che si è detto fin qui si è incarnato nelle dimensioni concrete del teatro post-tragico tedesco.

Improponibile risulta prima di tutto un chiaro rapporto fra individuo e totalità, anche nella forma secola-

rizzata di rapporto fra individuo e collettività, fra individuo e individui e, addirittura, del singolo individuo con se stesso. Il personaggio viene visto sempre meno come proiezione dall'interno e dal pieno di un nucleo umano e, semmai, come proiezione, a partire dall'esterno, di prospettive capaci al più di successive approssimazioni a quel nucleo, a prezzo di deformazioni e sfasature sempre più rilevanti. Insomma non è solo lo spessore etico del personaggio a venir messo in discussione ma, a mano a mano, anche quello psicologico e alla fine anche quello più latamente antropologico.

Ciò sembrerebbe doversi risolvere soprattutto nella nascita di un teatro di smascheramento. E a venir smascherato sarà soprattutto il fallito costituirsi della pienezza della persona-personaggio. Ma già il termine 'smascheramento' può riferirsi a livelli assai diversi: all'apparenza, contrapposta all'essere reale; a una manipolata mistificazione; al carattere oppressivo e repressivo di una cristallizzata identità personale; o viceversa alla sua radicale inconsistenza. Ma il teatro pre-espressionista (Wedekind) e quello dell'espressionismo declinante (da un certo Kaiser al giovane Brecht) è venuto rivelando, sotto le apparenze della persona-personalità, l'affiorare, nella concreta raffigurazione teatrale, di una ben diversa, disumana legge costitutiva dell'agire, fatta solo di una cieca organizzazione o addirittura di una incomprensibile successione di comportamenti. Finché il teatro del pieno Novecento ha reso obsoleta fin la ricerca di un ormai banale smascheramento, che ancora idealisticamente (e anti-pirandellianamente) presupponeva che sotto la maschera fosse possibile far emergere un volto in qualche modo pur sempre umano (un residuo idealistico che probabilmente per qualche decennio ancora renderà difficile l'accesso a certi testi troppo 'classici' del Brecht maturo). E, in termini sempre più spinti, si è arrivati a un teatro dell'irrinunciabile processo di ri-mascheramento (un altro filone brechtiano, ma anche un certo Dürrenmatt), alla desultoria descrizione, maschera o non maschera, dell'impenetrabile automa (Bernhard), mentre già il giovane Handke era addirittura giunto a la-

vorare sul presupposto scontato dell'assenza di un centro umano che sia comunque suscettibile di venir smascherato.

Retrospectivamente possiamo dire che il teatro è occupato sempre meno da conflitti etici, tragici, psicologici e sempre più dal turbinare delle singole dimensioni che avevano costituito il *quondam* personaggio-persona, il suo concreto agire, il suo contesto umano. Massicciamente si impongono, come dimensioni invadenti ma sempre problematiche e unilaterali, l'astratta dimensione del progettare (individuale o collettivo), i modi del comportamento d'azione e i codici del comportamento linguistico (con, fra l'altro, la concorrenzialità disorganica che viene emergendo fra linguaggi verbali, gestuali e più generalmente averbali). Insomma il teatro non sarà più scena unitaria in quanto luogo che, pur nell'apertura connessa con le sue sole tre pareti, circoscriveva una situazione e quindi un contesto d'azione, ma sarà proprio il luogo del non linguaggio e della non azione, sede neutra o dell'incalzare di correnti rapinose o della stasi o del vuoto.

Eppure anche di fronte a queste forme più estreme rimane necessaria una constatazione: tutto ciò viene comunque 'presentato' (anche se, ormai, sempre più non veramente 'rappresentato'). E presentare significa in qualche modo pur sempre, provocare il lettore ad attribuire un senso a ciò che è stato selezionato per venirgli messo sott'occhio ad esclusione d'altro. Ma se il criterio selettivo non può più essere quello della pienezza umana del fatto teatrale (personaggio+azione) ecco che il suo senso sarà sì presente, ma staccato da quella pienezza umana, collocato ormai su un binario parallelo. Il senso quindi si fa implicazione allegorica: con un rigore ben maggiore anche di quello proprio di certe allegorie barocche, questa moderna allegoria da amputazione viene imposta allo spettatore come autonoma dimensione, ora astratta, ora meccanica, ora elusiva ma sempre prevaricante nella sua massiccia presenza esclusiva.

Essendo però arrivati a parlare di questa singolarissima forma di sopravvivenza del senso all'interno del teatro post-tragico, converrà affrontare almeno per cenni il più

generale problema del senso complesso del fatto teatrale in sé in questa fase dell'evoluzione del teatro di lingua tedesca. Anche qui ci ritroviamo nell'ambito della triplice alternativa da cui siamo partiti: prosciugamento, proliferazione, recupero. In ogni caso, comunque, si tratta di una sorta di guerra di indipendenza o anzi di secessione che sottolinea l'impossibilità di tenere in vita una totalità organica dei temi, delle forme, delle funzioni. In alcuni momenti si dovrà parlare di violenta secolarizzazione e desacralizzazione del teatro, esaltato o contestato, come oggetto di consumo. In altri momenti si dovrà parlare di esplosione o mistica o rivoluzionaria, spesso mistico-rivoluzionaria. Quasi sempre, comunque, si è trattato di un deformante processo di analisi destinata a dissolvere ogni connessione. Raramente in altra epoca sono venute così unilateralmente in primo piano — separate, divenute fine a se stesse e quindi restie a ogni processo teleologico e a ogni funzionalità — due dimensioni alla cui connessione fu dovuta per secoli la pienezza della vita teatrale: da un lato la dimensione pulpito (il teatro come parabola, proposizione di messaggi e, anche, dibattito) e dall'altro lato la dimensione magico-sacra (il fatto teatrale come spettacolo-epifania di fronte a un pubblico di 'spectatores' o viceversa come atto totalizzante che coinvolge e anzi costituisce la collettività).

In alternativa a questa tendenza si pone prima di tutto quella alla proliferazione e all'indistinzione. Ciò vale per i diversi tipi di linguaggio, per il rapporto fra scena, platea e spazio extra-teatrale. Ma soprattutto vale per il rifiuto (o la caricata accentuazione) della tradizionale ripartizione in canali espressivi ben distinti, come per es. il tragico e il comico. Il tragicomico e poi addirittura il grottesco che si affacciano già in Lenz, in Kleist e in Büchner e finiranno col prevalere in Brecht, in Dürrenmatt o in Canetti possono illustrare in termini particolarmente calzanti il moderno gusto dell'ibrido come rifiuto di incanalare enigmatici destini umani in troppo univoci itinerari di raffigurazione.

Ma ancora più significativa è l'ultima alternativa, quella del recupero. Non ci soffermeremo su quel tipo di

recupero che, in analogia col campo musicale, si può chiamare neoclassico (con riferimento non certo al teatro greco ma a qualunque teatro della totalità articolata); si tratta di ripercorrere itinerari conclusi e conclusivi che solo l'eccesso di correttezza e poi improvvisi scarti ghiribizzosi denunciano quali calchi manieristici (il tardo Hauptmann, il tardo Kaiser). Di prevalente rilievo ci pare però piuttosto il gesto parodico, fondamentale per autori così diversi come il vecchio Goethe di *Pandora* o del *Faust II*, Büchner, Hofmannsthal, Brecht e Horváth. La parodia è l'allusione a volta a volta smascheratrice, violentatrice, inquinante o virtuosistica a un discorso che non può più snodarsi nella sua pienezza. Riproposto così in controcanto, esso finisce per deformarsi, ribaltarsi, dissacrarsi e soprattutto arriva a una tensione irrisolta: ora ambivalente ed elusivo, ora anche troppo univoco e semplificatore, il gesto parodico deve risultare in ogni caso o sopra o sotto misura. L'allusione a un discorso che non si può, che forse ormai non si deve più fare, fa aleggiare di nuovo sulla scena lo spettro della significanza totalizzante e organica: ma — appunto — solo il suo spettro.

Siamo giunti alla conclusione, attraverso l'analisi di questa triplice alternativa, che alla base di gran parte del teatro tedesco post-classico sta l'anarchica emancipazione delle singole dimensioni del fatto teatrale, sradicate dalla loro pienezza contestualizzante. In questo ambito, particolarmente significativa potremo ancora considerare un'ultima (o quasi ultima) modalità teatrale: il teatro dello smontaggio e rimontaggio dei funzionamenti umani considerati a sé, staccati dalle loro concrete occasioni di messa in opera. Davanti al pubblico viene smontato e rimontato il meccanismo dell'azione, del personaggio, della comunicazione interumana, dei comportamenti, delle collocazioni spazio-temporali, sociali, psichiche. Ne conseguono due grandi possibilità. Da un lato ci possiamo imbattere in un secco, incisivo processo di scarto, in un gioco — distaccato o sofferto — che porta all'arresto dei ritmi di funzionamento o alla loro accelerazione, che si svolge silenziosa in una vuota dimensione, ignara di ogni attrito perché lontana

da ogni contenuto (Handke giovane). Dall'altro lato ci viene proposto lo scatenarsi di quel meccanismo che, funzionando a vuoto, si surriscalda fino a un orgiastico ritmo di coinvolgimento radicale. E, a proposito di quest'ultima possibilità, termineremo queste note ricordando un nome ancora grande, eppure oggi già quasi desueto: il Peter Weiss del *Marat/Sade*.

RICERCHE ED ESPERIMENTI

TRA PIAZZA E ACCADEMIA  
 KURZ-BERNARDON E LA RIFORMA DEL TEATRO TEDESCO  
 NEL SETTECENTO

di  
 MARIA LAURA FERRARI  
 Bergamo

*Ich hab es öfters rühmen hören,  
 ein Komödiant könnt einen Pfarrer lehren.\**

Quando nel 1777 Goethe pose mano alla stesura del romanzo *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, gli entusiasmi che avevano salutato i tentativi di riforma del teatro tedesco erano ormai svaniti. La riforma lipsiana di Gottsched, pur contribuendo notevolmente alla rivalutazione teorica del teatro, aveva ben presto deluso le aspettative del pubblico borghese, che accolse quindi tanto più favorevolmente l'ambizioso progetto di un gruppo di cittadini e commercianti amburghesi di dare vita nella loro città ad un *teatro nazionale*, che avrebbe aperto i battenti il 22 aprile 1767. Neppure un anno dopo l'entusiastica inaugurazione però, il consulente, drammaturgo e critico teatrale dell'impresa, Gotthold Ephraim Lessing, doveva constatare amaramente:

Il dolce sogno di fondare qui, ad Amburgo, un teatro nazionale è già di nuovo svanito<sup>1</sup>.

\* « Ho sentito spessissimo dire che un attore potrebbe insegnare anche ad un prete. » (J.W. Goethe, *Faust*, Prima parte, vv. 526/527, trad. di Franco Fortini, Milano 1982, p. 44).

<sup>1</sup> G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, CI-CIV, 19 aprile 1768, trad. di Paolo Chiarini, Roma 1975, p. 436.



Causa principale del fallimento sarebbe stata, secondo l'autore dell'*Emilia Galotti*, la mancanza di una coscienza nazionale:

E non parlo di costituzione politica, ma semplicemente di carattere morale. Si dovrebbe quasi dire che questo consista nel non volerne alcuno<sup>2</sup>.

Oltre a farsi portavoce delle istanze estetiche, politiche e sociali della nuova classe borghese, il Teatro Nazionale, per non tradire i propri presupposti, avrebbe infatti dovuto essere soprattutto espressione del carattere tedesco, inteso come esito del particolare sviluppo storico e sociale della nazione e, come tale, diverso da quello degli altri popoli europei. I tedeschi invece non sembravano affatto volersi svincolare dalla loro subordinazione culturale rispetto alle altre nazioni, alla Francia soprattutto, il cui teatro classico era preso a modello supremo di ogni realizzazione drammaturgica.

Del resto uno dei principali bersagli delle polemiche di Lessing era stato proprio il dogmatismo di Gottsched che, nella sua smodata ammirazione per la classicità, aveva di fatto statuito il completo asservimento della drammaturgia tedesca a quella francese. Il suo ideale di dare vita ad un teatro che fosse « scuola di buoni costumi », ad una istituzione pubblica cioè con prevalente funzione didattico-morale, aveva originato d'altra parte una profonda avversione, trasformatasi ben presto in vera e propria fobia distruttrice, contro tutte le forme di spettacolo popolare, che con le loro « rappresentazioni indecenti e viziose » sembravano costituire il principale ostacolo alla tanto necessaria « purificazione » del teatro tedesco. Si giunse così nel 1737 alla tanto plateale quanto ridicola « cacciata » di *Arlecchino/Hanswurst* dal teatro tedesco, messa in scena dai coniugi Neuber ed in seguito definita da Lessing « la più grande Arlecchinata che sia mai stata rappresentata »<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 431.

<sup>3</sup> G.E. Lessing, *Briefe, die neueste Literatur betreffend*, Siebzehnter Brief, den 16. Februar 1759, in G.E.L., *Werke*, hrsg. von J. Petersen und W. Olshausen, Berlin-Wien 1925-35, IV, p. 57.

L'apparente vittoria delle unità aristoteliche sulla libertà rappresentativa del teatro comico nelle forme derivate dai Commedianti Inglesi e dalla Commedia dell'Arte italiana rivelò però ben presto tutta la sua illusorietà ed inconsistenza. Nel terzo libro (capitolo ottavo) de *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, Madame de Retti, un personaggio che per più rispetti mostra analogie con la famosissima Carolina Neuber, per anni collaboratrice di Gottsched e fedele interprete delle sue istanze teatrali, ammette con rammarico:

...purtroppo mi sono lasciata trascinare dai critici e perché io stessa ero fondamentalmente seria né mi piacevano le farse e le buffonate [...], pensai che io e i miei attori fossimo troppo distinti per continuare a divertire il pubblico come prima. Misi al bando lo *Hanswurst*, sotterrai l'Arlecchino e se questi avessero avuto per caso la possibilità di fondare un proprio teatro, avrebbero potuto fare di me un'ottima parodia, come di una regina che licenzia il suo ministro e il suo generale al momento del bisogno per poi cadere nelle mani di avversari fiacchi e mediocri<sup>4</sup>.

Ella rimpiange però soprattutto il fatto di avere irrimediabilmente sprecato una grande occasione, quella di regalare ai tedeschi un teatro nazionale originale che, sull'esempio dell'italiana Commedia dell'Arte, si sarebbe servito di maschere « nazionalizzate » dalle caratteristiche dialettali e di costume più svariate. Tali maschere avrebbero rappresentato i diversi tipi sociali e regionali della nazione; lo scenario non sarebbe più stato l'ambito ristretto della casa borghese, bensì il grande mondo dei porti, dove brulica la vita; la sua funzione principale non sarebbe stata di ordine educativo o morale, ma il divertimento. Un teatro del genere, grazie all'abilità di attori professionisti, specializzati ciascuno nella rappresentazione di un singolo personaggio, avrebbe « incantato »<sup>5</sup> il pubblico, senza più correre il rischio di annoiarlo.

<sup>4</sup> J.W.v. Goethe, *La vocazione teatrale di Wilhelm Meister*, trad. di Marta Bignami, Milano 1977, p. 152.

<sup>5</sup> Il termine utilizzato da Goethe e qui reso con l'italiano « incantare » è *entzücken*, lo stesso che, in un simile contesto, appare

Questa singolare idea, però, « rimase lì » e Madame de Retti conclude mestamente:

...purtroppo sono andati falliti tutti i tentativi che, a dispetto dei puristi dai quali ci eravamo di nuovo allontanati, avevamo voluto portare davanti al pubblico. Aizzarono i migliori contro di noi e i primi tentativi che alcuni anni prima avrebbero avuto un successo sicuro, naufragarono miseramente. [...] Ormai sono convinta che a meno di un miracolo quell'epoca non potrà più rivivere. Somigliamo a gente che ha preso una strada scomoda o cattiva e che ormai l'ha seguita troppo a lungo per poter tornare indietro e ricominciare da capo<sup>6</sup>.

Sarebbe molto interessante andare alla ricerca di un siffatto programma alternativo, attento alle problematiche contemporanee, ma al tempo stesso aperto e sensibile ad esigenze di spettacolo che sembravano ormai dimenticate da riformatori e puristi, indagando nella prassi teatrale di attori, impresari e drammaturghi reali. Purtroppo il contributo di Goethe termina qui, insieme alla brusca interruzione del discorso di Madame de Retti.

In effetti, all'epoca della stesura del romanzo, l'improvvisazione era ormai definitivamente bandita da tutti i teatri di lingua tedesca, compresi quelli viennesi, dove il teatro comico improvvisato, il cosiddetto Teatro Popolare Viennese, aveva conosciuto una straordinaria fioritura e godeva di una solida tradizione<sup>7</sup>. Se nel 1776 il *Burgtheater* venne proclamato teatro nazionale e posto così sotto il diretto controllo della corte tramite l'esercizio di una severa censura, già nel 1769 il primo ministro austriaco Joseph von Sonnenfels aveva salutato con esultanza la morte del secondo *Hanswurst* viennese Prehauser, la « colonna della farsa », prean-

nella *Nachricht* di Norimberga (cfr. oltre p. 142). Etimologicamente il verbo significa « rapire », trasportare per così dire in un luogo sovransensibile (Cfr. J. u. W. Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, III, 3, Leipzig 1965, coll. 667-669).

<sup>6</sup> J. W. Goethe, *op. cit.*, pp. 153-154.

<sup>7</sup> Il *Volkstheater* disponeva addirittura di una sede stabile, il *Kärntnertortheater*, « proprietà » dei commedianti tedeschi dal 1722. In questo stesso teatro debuttò Kurz nel 1737.

nunciando un futuro di gloria per il teatro riformato, scopo principale dei suoi sforzi in campo culturale<sup>8</sup>.

A dir la verità si trattò di un'esultanza prematura: le fatiche di Sonnenfels non erano ancora terminate e l'anno successivo l'autore delle *Lettere sul teatro viennese* si vide indotto ad indirizzare all'imperatore Giuseppe II la petizione *Della necessità di abolire l'improvvisazione*, nella quale sono riassunti tutti i motivi più o meno « illuministici » a favore di un rigido controllo statale sul teatro e della definitiva eliminazione dell'improvvisazione.

Tra i motivi dell'improvvisa mossa tattica di Sonnenfels si annovera fra l'altro il ritorno a Vienna, dopo dieci anni di assenza, di Kurz-Bernardon, invitato dall'impresario D'Afflisio che da parte sua si proponeva di ottenere dall'imperatore il permesso di reintrodurre l'improvvisazione nel *Kärntnertortheater*.

Johann Joseph Felix von Kurz, questo il nome completo dell'attore, chiamato anche semplicemente, data la popolarità del suo personaggio comico, *Bernardon*, se non addirittura *Padre Bernardon*, è una delle personalità più enigmatiche e fraintese del Teatro Popolare Viennese. Il suo « miscuglio divertente », come egli stesso definì l'originalissima *Bernardoniade*<sup>9</sup>, dominò la vita teatrale della capi-

<sup>8</sup> Cfr. J. v. Sonnenfels, *Briefe über die Wienerische Schaubühne*, Wien 1768/69, Wiener Neudrucke, Wien 1884, p. 343.

<sup>9</sup> Kurz-Bernardon è passato alla storia del Teatro Popolare Viennese come l'inventore della *Maschinenkomödie* (commedia meccanica). Questo genere teatrale originalissimo, chiamato anche, dal nome del protagonista, *Bernardoniade*, si riallaccia direttamente alla tradizione barocca con un doppio legame: da un lato con il teatro di lingua tedesca dei Gesuiti, dall'altro con l'Opera di origine italiana. L'eredità del secolo precedente è chiaramente percepibile, oltre che nell'uso della scena a sette quinte, in quello di macchinari scenici per gli effetti di volo e sprofondamento, particolarmente frequenti nelle pantomime. La *Bernardoniade* viene generalmente indicata nel *Repertoire des théâtres de la Ville de Vienne* con l'espressione *ambigu comique*, che Kurz stesso tradusse molto significativamente, nella commedia *Die Macht der Elementen*, con il tedesco « lustiges Mischmasch ».

tale per oltre un quindicennio<sup>10</sup>, attirando un pubblico vasto ed eterogeneo e suscitando l'ammirazione di artisti e uomini di cultura. Egli fu tuttavia considerato per lungo tempo un semplice *Possenreisser* e neppure gli studi più recenti hanno saputo modificare l'immagine di un Kurz drammaturgo « tardo-barocco », ultimo rappresentante della « teatralità assoluta » che aveva dominato il secolo precedente<sup>11</sup>.

Se infatti le indagini d'archivio e lo studio delle fonti hanno pressoché esaurito la problematica della drammaturgia kurziana, è stato però completamente trascurato un aspetto fondamentale della sua attività teatrale, vale a dire l'impegno teorico, se così lo si può chiamare, sotteso al suo fare teatro, che caratterizzò particolarmente gli anni posteriori al 1760. Questa data, corrispondente alla partenza definitiva di Kurz da Vienna a causa del boicottaggio di Maria Teresa<sup>12</sup>, segna l'inizio della sua *Wanderschaft* at-

<sup>10</sup> Esattamente tra il 1744, data di inizio della sua attività « stabile » al *Kärntnertortheater*, ed il 1760, anno della sua definitiva partenza da Vienna in seguito alla decisione di Maria Teresa di invitare nella città Stephanie, Kirchof e Jaquet come rappresentanti della commedia regolare. Kurz era nato a Vienna nel 1717.

<sup>11</sup> Tra i principali lavori su Kurz-Bernardon ricordiamo qui la biografia di F. Raab, *Johann Felix von Kurz, genannt Bernardon*, Frankfurt a.M. 1899; l'introduzione di M. Pirker alle *Teutsche Arien, Welche auf dem Kayserlich-privilegierten Wienerischen Theatro... gesungen worden*, I, Wien/Prag/Leipzig 1927, pp. V-CXVII; il grosso studio di O. Rommel sul Teatro Popolare Viennese *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, Wien 1952 e la recente monografia di U. Birbaumer, *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung*, Wien 1971.

<sup>12</sup> L'imperatrice intervenne più volte energicamente a fianco dei « regolari » mediante una serie di editti di censura volti a colpire il teatro comico improvvisato. In particolare sembrò preoccuparla proprio il teatro di Bernardon, come mostra il decreto emanato il 17 febbraio 1752 con cui si vietava la rappresentazione di tutte le commedie del teatro locale con esplicito riferimento a quelle di Kurz (Cfr. O. Rommel, *op. cit.*, p. 384). Il 1760 segna una cesura nell'attività dell'attore, che da questo momento riprende la prassi paterna del nomadismo. Il suo itinerario artistico vedrà in successione Praga (1760/63), Venezia ('63/64), Bratislava ('64), Norimberga ('66), Magonza, Francoforte e Mannheim (1767), Colonia (1768),

traverso l'Europa e contemporaneamente della « seconda fase » della sua produzione, scarsamente presa in considerazione dalla critica che vi riscontrerebbe solo un progressivo esaurimento della vena creativa giovanile. Effettivamente da questo momento l'attore non apportò alcuna sostanziale modifica al genere della *Maschinenkomödie* (commedia meccanica), inglobando anzi nel proprio repertorio composizioni regolari, non raramente di provenienza straniera.

È però stranamente sfuggito come contemporaneamente Kurz prendesse netta posizione all'interno del dibattito per la creazione di un teatro nazionale, dibattito riservato in linea di massima ai « letterati », dimostrando da una parte notevole apertura nei confronti dei principi teorici dei moralisti, affermando però dall'altra, convinzioni ben precise in vista di un teatro alternativo. Per la divulgazione della sua idea di teatro egli non si servì ovviamente di trattati teorici né si fece, da compositore di commedie, cattedratico, come il collega Weiskern, creatore del personaggio di Odoardo e rielaboratore di numerose commedie dell'antico teatro popolare viennese che, passando al servizio dell'assolutismo illuminato, si dedicò in seguito alla diffusione dei principi di Gottsched e di Sonnenfels. Kurz si limitò invece, come era prassi diffusa fra i commedianti dell'epoca, a teatralizzare sotto forma di « avvertenza » o « annuncio » (gli *advertissements* premessi alle commedie e le *Nachrichten* affisse ai muri delle città per annunciarvi l'inizio delle rappresentazioni) i principi a cui si ispirava la propria attività artistica.

La disattenzione della critica colpisce tanto più in quanto gli stessi contemporanei diedero spesso prova di individuare nel teatro di Kurz un elemento di disomogeneità rispetto alle altre forme e manifestazioni del teatro popolare, un fattore di disturbo e una non indifferente fonte di preoccupazione. Lo *Hanswurst* urbanizzato di Prehauser non costituiva una vera minaccia per l'affermazione del teatro riformato, come invece sembra volerci far

Vienna (1769/71), Varsavia (1772/82). Al termine della sua carriera, Kurz tornerà nella città natale, dove morirà nel 1784.

credere Sonnenfels. Più che alla distruzione del teatro comico popolare, i riformatori miravano infatti ad una soluzione di compromesso, all'inserimento cioè di uno *Hanswurst* e di un Arlecchino « purificati » nell'impianto regolare delle commedie classiche francesi. Un tale compromesso non sembrava però possibile per *Bernardon*<sup>13</sup>.

Proclami ed editti dell'imperatrice Maria Teresa, lettere di corrispondenti di Gottsched a Vienna, polemiche e diffamazioni di regolari e puristi hanno tutti un nome in comune, quello di *Bernardon* appunto, contro il quale inveivano anche i moralisti, tacciando la *Bernardoniade* di immoralità ed accusando il loro autore di corruzione dei costumi e, conseguentemente, di svolgere un'azione deleteria ai danni dello Stato<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> È questo uno dei più interessanti risultati raggiunti da H. Heider-Pregler nel suo studio sul teatro del Settecento *Des sittlichen Bürgers Abendschule*, Wien-München 1980, in cui l'autrice dedica un capitolo al dibattito teatrale viennese (cfr. pp. 267-350). Si legga a questo proposito quanto Haider-Pregler scrive a p. 306: « Una diffidenza concreta e specifica esisteva solamente nei confronti di *Bernardon* e della *Bernardoniade*. Il termine 'bernardoniano' viene sempre usato da Scheyb [relatore di Gottsched a Vienna — una delle personalità più interessanti della vita culturale dell'epoca (NdT)] in senso spregiativo. In tutte le sue lettere a Gottsched egli si esprime invece una sola volta negativamente nei confronti di *Hanswurst*, ed anche in questo caso in connessione con *Bernardon*, riferendosi alla forza di attrazione esercitata sulla popolazione viennese dal teatro rispetto alle opere letterarie stampate ».

<sup>14</sup> Interessante a questo proposito è il contenuto di una lettera di Scheyb, intestata a Gottsched e datata 30 novembre 1751, in cui si legge fra l'altro: « La situazione della commedia è tale che il Signor Weiskern dispera sempre più di poter diffondere il buon gusto. *Bernardon* ha di nuovo trionfato come il Messia con cielo, diavolo, fantasmi e streghe e mascalzionate, avendo lanciato in corsa sul palcoscenico un'armata di fanti su destrieri di cartapesta ». (Cit. da H. Heider-Pregler, *op. cit.*, p. 299). Scheyb si riferisce qui probabilmente alla *Bernardoniade* *La battaglia delle donne e dei bricconi*. Tra i moralisti si distinse invece per furore polemico Heinrich von Engelschall che, nei suoi *Zufällige Gedanken über die Deutsche Schaubühne zu Wien, von einem Verehrer des guten Geschmacks und guter Sitten*, Wien 1760, afferma che le

Il disagio causato tra le fila dei letterati dalla presenza di Kurz a Vienna era forse provocato dal suo enorme successo, riscosso non solo fra la popolazione incolta, ma anche tra aristocratici e borghesi, che diventarono ben presto i frequentatori più assidui del *Kärntnertortheater*. Nei primi anni di attività del resto, Kurz aveva avuto l'onore di annoverare fra i propri ammiratori la stessa Maria Teresa<sup>15</sup>. I suoi detrattori non potevano inoltre esimersi dal riconoscergli serietà professionale ed ingegno creativo, nonché notevoli qualità artistiche, che conferivano al suo teatro un'eccezionale forza di attrazione, sconosciuta agli altri attori del Teatro Popolare, come è costretto ad ammettere lo stesso Sonnenfels<sup>16</sup>.

In effetti non si può dire che Kurz fosse un commediante comune. Drammaturgo, attore comico, direttore teatrale ed in seguito anche impresario di una propria compagnia, viene presentato dalle biografie, spesso ai limiti dell'aneddoto e del leggendario, come uomo estremamente ambizioso ed indipendente, che amava frequentare la buona società e le famiglie dell'aristocrazia, a cui riteneva di appartenere per nascita<sup>17</sup>, sempre ben accetto ed onorato no-

rappresentazioni di *Bernardon* « possono essere veramente deleterie per lo Stato, [...] sono [...] chiaramente contrarie ai buoni costumi, rendono viziosi i cittadini, contrastano con una sana amministrazione dello Stato e ostacolano l'adeguata promozione dei buoni costumi ». (*Ivi*, p. 24).

<sup>15</sup> Finché l'attore con una risposta « quasi incredibile » non se ne inimicò il favore, tanto che l'imperatrice fece giuramento di non recarsi più a teatro (cfr. A. Mohr, *Frankfurter Theater von der Wandertruppe zum Komödienhaus*, Frankfurt a.M. 1967, p. 58).

<sup>16</sup> Nei *Briefe* il critico scrive tra l'altro: « Stranitzky, Prehauser e Kurz non erano soltanto attori, ma anche poeti fecondi; il più fecondo fra essi però, quello la cui vena creativa sembrava inesauribile, era Kurz. [...] i capolavori di Corneille, Racine, Destouches, Crébillon, Voltaire e simili non riuscivano a fare da contrappeso alle rappresentazioni di *Bernardon* ». (J. v. Sonnenfels, *op. cit.*, p. 314). Come attore, Kurz aveva doti eccezionali: alto, snodato, la sua ampiezza vocale gli permetteva di cantare nel corso di una stessa commedia un ruolo da basso, uno da tenore e uno da soprano (cfr. A. Rommel, *op. cit.*, p. 363).

<sup>17</sup> Kurz discendeva da una famiglia nobile dell'Allgäu.

nostante rifuggisse da qualsiasi forma di adulazione o servilismo. Geloso altresì della propria arte, che non voleva ridurre a strumento di sorta, a chi gli chiedeva in cambio della propria ospitalità una rappresentazione improvvisata, non sapeva dare che la secca risposta: « Chi vuole vedermi venga a teatro »<sup>18</sup>. Leggendaria sono i suoi diverbi con Sonnenfels, nutriti anche dal risentimento personale di quest'ultimo, che mai riuscì a piegare l'attore, neppure nei periodi di maggiore necessità o quando erano ormai tramontate le sue speranze di un trionfale ritorno a Vienna.

Costretto a lasciare la città, costituì insieme alla moglie, l'italiana Teresina Morelli, apprezzata attrice e cantante, una compagnia di attori tragici e comici, cantanti e ballerini di prim'ordine, in grado di rappresentare spettacoli di ogni genere, dall'opera alla commedia, alla tragedia, al balletto, alla farsa, alla pantomima. E così, quando nel 1765 il principe elettore di Monaco Max Joseph lo incaricò di radunare i migliori attori, costituire un repertorio adatto e dar vita ad un teatro di corte stabile, egli si sentì all'altezza di poter estendere l'invito ad attori quali Brandes e la moglie, Stephanie, Madame Mecour, Bergobzoomer ed Ekhof, dei quali solo l'ultimo non accettò, preferendogli la compagnia di Ackermann<sup>19</sup>.

Conscio della superiorità della propria compagnia rispetto a quelle degli altri girovaghi e della « novità » della propria produzione artistica, l'anno seguente fece annunciare il suo ingresso a Norimberga nei seguenti termini:

Siamo ben lontani dal volerci autocompiacere o criticare ad ogni costo, né vogliamo nulla togliere alla bravura di quegli attori che si sono guadagnati in questo luogo prima di noi fama ed approvazione. Dico però che in ciascuno di noi si noterà una grandissima differenza, corrispondente all'impegno instancabile, al perfetto di-

<sup>18</sup> Cfr. F. Raab, *op. cit.*, p. 122.

<sup>19</sup> Nella compagnia di Kurz compì il proprio tirocinio artistico anche il futuro grande attore dello *Sturm und Drang* Friedrich Ludwig Schroeder (1744-1816), ricavandone insegnamenti fondamentali per la propria attività professionistica. V. F.L.W. Meyer, *Friedrich Ludwig Schroeder*, Hamburg 1919, pp. 101 e seg.

scernimento, alla capacità creativa ed al grande impiego di mezzi del nostro impresario<sup>20</sup>.

Un impresario con tali aspirazioni non poteva certo accontentarsi, per la messa in scena delle proprie *Maschinenkomödien*, dell'edificio dell'opera o del palazzo di scherma, dove pure avevano recitato in precedenza valenti attori e celebri compagnie, quali quella dei coniugi Neuber, di Franz Schuch, Francesco Gervaldi Wallerotti ed Anton Nuth. Per le esigenze tecniche di Kurz, invece, entrambi gli edifici risultavano « troppo piccoli », per cui egli fece comunicare alle autorità locali che nonostante tutti gli ampliamenti proposti

egli non sarebbe stato comunque in condizioni tali da poter dare rappresentazione alle proprie commedie, né di utilizzare tutti i suoi scenari e macchinari<sup>21</sup>.

Dopo lunghe trattative, gli venne infine concesso di costruire « a proprie spese » un teatro, che Kurz avrebbe poi dotato di « gallerie », nel palazzo di scherma. Solo a operazioni ultimate l'impresario diede apertura alla vera e propria stagione teatrale, rappresentando nel nuovo edificio i suoi principali lavori: fino a quel momento egli aveva infatti presentato solo « piccoli spettacoli ».

Il caso di Norimberga non costituisce un'eccezione nella prassi dell'attore viennese. Il suo itinerario artistico, che non si limitò, come di consueto, ad una singola regione o stato territoriale, ma raggiunse tutti i centri teatrali più attivi d'Europa, superando addirittura le barriere linguistiche, presenta una singolarissima sequenza di teatri nuovi o recentemente riedificati, molto spesso di rilevanza storica e culturale<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cit. da F. Raab, *op. cit.*, p. 144.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 142.

<sup>22</sup> Il *Kärntnertortheater* viennese, quando Kurz vi fece il suo esordio nei panni di Bernardon, era stato restaurato da poco. Il *Kotzentheater* di Praga era il principale teatro della città e fu provvisto dall'impresario di « ogni genere di comforts » nonché

Mania di grandezza, ambizione o idealismo? Certamente lo sfarzo scenografico e la strumentazione tecnica caratteristici della *Maschinenkomödie* esigevano uno spazio scenico di particolari dimensioni. Non pare però che fossero solo motivi di ordine tecnico e psicologico (il suo cosiddetto narcisismo teatrale) ad indurre Kurz ad adottare questa singolare strategia. Già nel 1752 infatti, nel corso di una rappresentazione de *Il teatro* di Goldoni al *Kärntnertortheater*, egli aveva recitato nei panni del poeta Lelio una sequenza, ovviamente originale rispetto al testo italiano, che non lascia dubbi sui presentimenti e i timori fondati che Kurz doveva nutrire a proposito delle deleterie conseguenze che la riforma dei regolari avrebbe avuto per il teatro comico popolare e, in particolare, per il suo. In questo violentissimo attacco a valenza programmatica contro la miope politica culturale dei riformatori che, partendo da premesse puramente letterarie e moralistiche, si proponevano di distruggere una lunga ed ormai affermata tradizione, Kurz esprime la propria determinazione a non arrendersi. Egli avrebbe continuato a rappresentare le sue commedie, fosse pure sulla pubblica piazza e con l'aiuto di una compagnia di ciarlatani: anch'essi, comunque, sarebbero stati dei migliori:

---

« sostanzialmente rinnovato » (cfr. O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters*, Prag 1883, p. 147), mentre a Francoforte Kurz si fece addirittura costruire « su misura » un teatro in legno (il progetto iniziale, che prevedeva una costruzione di tre piani, pur precedentemente approvato non poté in seguito essere realizzato a causa dell'opposizione delle autorità religiose), che egli poi, nonostante le grandissime spese, fece trasportare via fiume fino a Colonia, per averlo a disposizione anche in quella città. Oltre a quello di Norimberga, degno di menzione è poi il *teatro di S. Cassiano* a Venezia, uno dei più prestigiosi nella tradizione teatrale della città, sfarzosamente restaurato ed inaugurato nella sua nuova veste nel 1763 proprio da Kurz (cfr. A. Groppo, *Notizia generale de' Teatri della città di Venezia*, Venezia 1776, p. 13). A Varsavia infine non esisteva neppure un teatro stabile e Kurz contribuì notevolmente a dare forma ad un teatro nazionale polacco (V. B. Król, *Joseph von Kurz in Warschau*, in « Maske und Kothurn », IV (1958), 2/3, p. 142).

[12]

Voglio far vedere loro chi sono. Voglio far recitare le mie commedie in barba a loro e quand'anche non trovassi altro posto per rappresentarle, le farei mettere in scena sulla pubblica piazza da una compagnia dei migliori imbonitori da fiera. Chi credono di essere, per voler rinnovare di colpo il teatro? Si illudono, per aver presentato al pubblico qualche nuova commedia, di poter distruggere quelle vecchie? Questo non accadrà mai...<sup>23</sup>

A tale proposito Kurz avrebbe certamente tenuto fede, solo che ormai l'epoca dei saltimbanchi e dei comici da piazza era tramontata e nulla lascia supporre che l'attore volgesse uno sguardo nostalgico a queste forme di teatro incolto e ciarlatanesco. Anch'egli infatti era convinto, come Lessing, che il teatro tedesco contemporaneo, costituito essenzialmente dal genere della *Haupt- und Staatsaktion* e rappresentato quasi esclusivamente da compagnie girovaghe, non avesse da offrire che « sporcizia, ampollosità e facezie volgari »<sup>24</sup>; anche ai suoi occhi appare necessaria una riforma. Ed è proprio la volgarità dei contenuti e la rozzezza tecnica di tali rappresentazioni, con i loro stereotipi situazionali e un linguaggio patetico e magniloquente, l'oggetto della magistrale parodia *Bernardon, la fedele principessa Pumphia*, una delle migliori composizioni di Kurz, nella cui avvertenza si legge fra l'altro:

Ho scritto un originale, non mi sono legato a una traduzione pedissequa, ho inventato io stesso il tema e scritto i versi e chiamo questo piccolo lavoro una *critica* o *parodia* delle tragedie di solito rappresentate molto male da molte compagnie tedesche.

Già nel 1755 quindi, alla funzione di evasione e di intrattenimento propria del suo teatro si affianca, nelle intenzioni dell'attore, quella di un affinamento dello spirito critico e ciò addirittura in campo estetico, laddove il valore del comico viene individuato nella sua purezza ed immediatezza.

---

<sup>23</sup> Cit. da U. Birbaumer, *Kurz-Bernardon und Goldoni*, in « Maske und Kothurn », XV (1969), p. 358.

<sup>24</sup> G. E. Lessing, *Briefe*, cit., p. 56.

[13]

Come già per Lessing, anche per Kurz il teatro tedesco avrebbe però potuto migliorare il proprio livello e svincolarsi dalla subordinazione a quello francese solo facendosi portavoce delle istanze del carattere nazionale. Perciò, pur accogliendo nel proprio repertorio composizioni straniere, egli tenne sempre a precisare di averle rielaborate, e questo non per suo capriccio, ma perché così esigeva il « nuovo gusto » del *teatro tedesco*. Annunciando a Norimberga la rappresentazione della commedia di Voltaire *Il diritto del signore o l'impiccio dei saggi, ossia virtù o nobiltà di sangue*, per esempio, fece precedere la seguente avvertenza:

Il Sig. Voltaire, autore di questa bella composizione, ci ha presentato un vero capolavoro; poiché però nell'opera originale alcune scene non erano molto adatte al teatro tedesco, l'impresario le ha così modificate, adattandole alle scene tedesche<sup>25</sup>.

Non bastano quindi i contenuti morali a rinnovare il teatro; bisogna tenerne presente anche l'aspetto « funzionale », la dimensione più specificamente estetica, in gran parte trascurata da moralisti e regolari, portatori di istanze elaborate nel chiuso delle accademie, lontano dal vivo contatto con il pubblico e lo spettacolo.

Quanto Kurz avesse approfondito e fatto proprie le discussioni dell'epoca e quanto d'altra parte fosse convinto di poter presentare il proprio teatro come realizzazione di una valida alternativa alle concezioni teoriche dominanti, emerge con estrema chiarezza ed immediatezza dalla *Nachricht* affissa ai muri di Norimberga il 9 giugno 1766, quando finalmente Kurz annunciò ufficialmente l'apertura della stagione e l'inizio delle rappresentazioni, costituite da commedie, tragedie, farse e pantomime.

L'impresario sotto la saggia direzione del quale la compagnia ha l'onore di trovarsi si è reso famoso e benemerito in materia teatrale presso illustri ed illustrissime corti, tanto grazie al suo singolare personaggio quanto al suo zelo ed impegno, mentre il suo unico scopo è ora quello di ristabilire completamente e con grandissima

<sup>25</sup> Cit. da F. Raab, *op. cit.*, p. 159.

spesa l'onore del teatro tedesco che, in parte per pregiudizio, in parte per la perdita di bravi attori ed infine soprattutto per la mancanza di fondi sufficienti, si è visto per un certo periodo cacciato dalla propria patria e di consolidare la propria fama conquistata sul palcoscenico. È superfluo ricordare qui che lo scopo ultimo e più nobile del teatro purificato consiste unicamente nell'affinamento dell'ingegno, nella morale e nel miglioramento dei costumi; ci è già noto infatti che in questo Stato illuminato il buon gusto si è diffuso da tempo. Eppure assicuriamo in anticipo che, nella sua adeguata realizzazione, anche la più pura spiritosaggine di personaggi del tutto particolari, mai visti in questo luogo prima d'ora, procurerà uno squisito divertimento. [...]

La tragedia avrà uno splendore straordinario, la commedia si distinguerà per i suoi originali personaggi presentati qui per la prima volta e per una scelta intelligente, nelle opere comiche, nelle rappresentazioni pantomimiche e nei balletti, le voci più gradevoli e le più eccellenti composizioni dei maestri più famosi, insieme agli splendidissimi scenari, alle macchine sceniche e alle più straordinarie trasformazioni incanteranno occhi e orecchie e manderanno in visibilio i sensi<sup>26</sup>.

Il *divertimento* assume qui importanza e dignità pari alla trasmissione dei contenuti morali, tanto è vero che proprio dal primo l'impresario sembra attendersi la ricostituzione dell'« onore » del teatro tedesco. Nello stesso tempo si afferma la necessità di un maggiore coordinamento tra le diverse componenti dello spettacolo, teorici, impresari, drammaturghi ed attori, un'esigenza già sentita da Carolina Neuber, che in questa direzione contribuì parecchio al riassetto della drammaturgia tedesca.

Portando all'esasperazione le istanze gottschediane di moralizzazione del teatro, Sonnenfels era giunto addirittura ad escludere dall'ambito di pertinenza dello spettacolo tutto quanto non rispondeva primariamente a finalità di ordine didattico e morale:

Se gli spettacoli devono diventare una scuola di buoni costumi, bisogna assicurarsi che vengano rappresentate composizioni che rispondono a tale finalità. Il vizio vi deve perciò apparire nella sua forma più detestabile, che comporta come necessaria conseguenza

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 144-145.

la punizione, la virtù invece in tutto il suo fascino, nella sua veste più amabile e, almeno alla fine, dovrà risultare vittoriosa<sup>27</sup>.

A questa prospettiva antirealistica corrispondeva l'intenzione di dare vita ad un « doppio » teatro. Accanto a quello riformato, artisticamente e letterariamente degno di concorrere con i teatri stranieri, si sarebbe cioè collocato quello del comico-basso (*niedrigkomisch*), finalizzato esclusivamente all'intrattenimento e privo di qualsiasi valore drammaturgico e letterario. Anch'esso veniva però concepito in funzione dello Stato, come emerge dall'apologia di Justus Möser *Arlecchino, ossia la difesa del comico-grottesco*, apparsa nel 1761. Nonostante il portavoce della difesa Arlecchino si veda conferito il titolo di « pittore e controllore dei costumi », nel trattato manca però del tutto la tematizzazione della funzione educativo-morale del teatro comico<sup>28</sup>. L'utilità di quest'ultimo consisterebbe unicamente nella sua capacità, grazie ad una straordinaria comicità raggiunta attraverso la caricatura grottesca, di distogliere gli animi degli spettatori dalle preoccupazioni, placandone l'ira o l'ansia di giustizia e disponendoli ad accettare come immutabile la propria condizione sociale, presupposto indispensabile per un sollecito ritorno alle più serie incombenze della vita quotidiana<sup>29</sup>.

Consapevole della posizione subalterna del proprio teatro rispetto a quello « ufficiale », Arlecchino non pretende per sé uno spazio scenico autonomo ma si accontenta semplicemente di una « stanza laterale » rispetto al vero e proprio palcoscenico:

Affinché io non riceva qui dei rimproveri, voglio chiarire ancora una volta che così come la pittura grottesca non trova facilmente posto su di un edificio principale, allo stesso modo io per i miei dipinti non chiedo altro che una stanza laterale sul palcoscenico<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> J. v. Sonnenfels, *Sätze aus der Policey, Handlungs- und Finanzwissenschaft*, Wien 1765, pp. 76 e seg.

<sup>28</sup> Cfr. H. Haider-Pregler, *op. cit.*, p. 326.

<sup>29</sup> J. Möser, *Harlekin oder Vertheidigung des Grottesk-Komischen*, s.l. 1761, pp. 25-26.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 44.

Niente di più lontano dalle posizioni di Kurz, per il quale al contrario proprio la dimensione etica e quella tecnico-rappresentativa costituivano due aspetti di fondamentale importanza. Le stesse composizioni giovanili verranno da lui successivamente definite *Lustspiele*, commedie, e non già *Possen*, farse, come era d'uso tra i suoi detrattori<sup>31</sup>, e l'autore ne sottolineerà proprio la componente educativo-morale, mai però disgiunta da quella ludica, come è il caso di *Bernardon, lo scolaro trentenne dell'ABC*:

Questa commedia è stata scritta dal nostro impresario su misura del suo personaggio ed è piena tanto di divertenti scene di umorismo purissimo, quanto dei migliori principi. Mostra quanta importanza rivesta una buona educazione e rappresenta come insulso e ridicolo l'orgoglio riprovevole di un contadino arricchitosi inaspettatamente. Presenta la virtù nella povertà come degna di imitazione ed è divertentissima<sup>32</sup>.

Anche *L'isola del buon senso*, una commedia regolare di ispirazione rousseauiana<sup>33</sup>, verrà presentata, sempre a Norimberga, come « opera morale ».

<sup>31</sup> Con ciò l'impresario intendeva sottolinearne non solo il superiore livello artistico rispetto alle semplici farse popolari, ma soprattutto l'impegno didattico-morale. Il termine *Lustspiel* soppiantò definitivamente i più antiquati *Scherzspiel*, *Schimpfspiel* e *Freudenspiel*, entrando nel linguaggio comune, grazie alla diffusione del trattato di Gottsched *Von Komoedien oder Lustspielen*. *Posse* era termine spregiativo, indicante prevalentemente composizioni volgari ed amorali, prive di qualsiasi valore artistico. Questo, ovviamente, dal punto di vista dei letterati.

<sup>32</sup> F. Raab, *op. cit.*, p. 52.

<sup>33</sup> Attorno al 1764, epoca di composizione della commedia, le opere del filosofo ginevrino, insieme a quelle degli enciclopedisti francesi, erano ufficialmente bandite in tutto il territorio austriaco ed in gran parte degli stati europei. Pur non possedendo prove sufficienti per dimostrare una diretta influenza rousseauiana sull'opera di Kurz, che del resto si rifece ampiamente a composizioni preesistenti sfruttando un topos molto diffuso, numerose e sostanziali analogie sembrano spingerci in tale direzione. Mancano però ancora studi specifici volti a mettere in luce le connessioni sussistenti tra produzione teatrale comica e avvenimenti politici e sociali contemporanei.



Come si spiegano allora le veementi accuse di immoralità e di corruzione dei costumi continuamente e da più parti rivolte contro il teatro di Kurz?

Si tratta evidentemente di stabilire l'esatto valore dei termini « morale » e « funzione morale » in rapporto al teatro.

A questo proposito ci viene in aiuto un documento piuttosto tardo, la *Nachricht* di Danzica, risalente al 1774, che a buon diritto si può considerare la più matura e compiuta espressione della riflessione teorica che accompagnò la pluridecennale attività dell'attore viennese. Abbandonato il tono conciliante della *Nachricht* di Norimberga, Kurz, prendendo le mosse proprio da *L'isola del buon senso*, passa decisamente al contrattacco:

[...] Oggi appaiono su questo palcoscenico due personaggi che con le persone tra le quali sono capitati non hanno in comune nient'altro che l'aspetto e la voce. Li si considera selvaggi, ma si scopre che essi devono essere chiamati veri filosofi della natura e la loro isola isola del buon senso. Ma come è spassosa la loro prima entrata in scena ed il loro primo contatto con i costumi del nostro mondo! Essi non hanno alcuna nozione di deferenza, complimenti, cerimonie ed altre cortesie delle relazioni umane. Si meravigliano di tutto e di tutto ciò che vedono danno le interpretazioni più buffe e stravaganti. Quando si spiegano loro le cose, si irritano per la dissolutezza degli europei, giudicano e rimproverano con espressioni sarcastiche e pungenti, ma in modo tale che anche un ipocondriaco scoppierebbe dal ridere. Potessero oggi essere qui presenti tutti quei critici che impediscono all'uomo di ridere di tutto cuore, per vedere cosa produce un'espressione comica comune quando è accompagnata dalla vera mimica dei gesti, degli occhi e dell'atteggiamento! Vedrebbero come una spiritosaggine contadina, quando è prodotta in modo naturale, può far scoppiare a ridere anche l'uomo più assennato, proprio perché la facezia è naturale. Dal momento che il nostro selvaggio soggiorna presso una corte illustre, ha così modo di conoscere il gran mondo, sferza con la sua lingua chiunque e, a quanto afferma, noi non siamo tanto saggi quanto crediamo; eppure gli si perdona tutto, perché ci fa ridere ininterrottamente<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> Cit. da F. Raab, *op. cit.*, p. 180.

Non una comicità volgare dunque, né la trasmissione di astratti contenuti morali costituiscono il vero fine del teatro: quest'ultimo dovrà invece piuttosto affinare, mediante il « riso », la capacità critica dello spettatore, avrà cioè una funzione eminentemente « sociale ». L'essenza critico-satirica del teatro di Kurz emerge con estrema chiarezza proprio nell'*Isola del buon senso*, in cui i due *Narren Bernardon* e *Fiammetta* indagano con le loro domande incalzanti su tutti quei temi di più scottante attualità che venivano dibattuti anche sulle pagine dei settimanali morali — il sistema delle leggi e la sua utilità, la giustizia, la virtù, la divisione della società in ricchi e poveri — fornendone interpretazioni in netto contrasto con le teorie « ufficiali ». In senso kurziano « morale » non va quindi inteso come « supplemento delle leggi » (il grande ideale di Gottsched), ma piuttosto come radiografia, smascheramento delle leggi e dei fondamenti del vivere civile, non cioè come strumento di propaganda dei valori dell'ideologia dominante, quanto come loro demistificazione e comprensione critica<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> In questa direzione si muovono le argomentazioni di R. Münz nel suo studio sul teatro dell'arte dell'età di Lessing *Das « andere » Theater*, Berlin 1979. È senz'altro interessante a questo punto un rapido raffronto con quanto lo stesso Lessing ebbe ad affermare sulla *commedia*. Nel 1749 l'allora giovanissimo drammaturgo, per giustificarsi di fronte a coloro che lo rimproveravano di dedicarsi a questo genere « minore », scriveva al padre: « Non riesco veramente a capacitarmi del perché un compositore di commedie non possa essere un buon cristiano. Un compositore di commedie è un uomo che rappresenta i vizi nel loro aspetto più ridicolo. Forse che un cristiano non può ridere dei vizi? Meritano essi forse tanto rispetto? » (lettera a J.G. Lessing, 28 aprile 1749). Vent'anni dopo, affermato uomo di teatro e critico letterario, nel ventinovesimo articolo della *Drammaturgia d'Amburgo* proporrà una definizione di commedia del tutto simile a quella della *Nachricht* di Kurz: « La commedia vuole correggere attraverso il riso, non attraverso la derisione. [...] La sua vera, generale utilità sta nel riso stesso, nell'esercizio della nostra capacità di cogliere senza sforzo e immediatamente il ridicolo sotto tutti i mascheramenti della passione e della moda, in tutte le possibili combinazioni con qualità buone oppure ancor peggiori, addirittura fra le rughe della compassata

Conquistata così la propria autonomia rispetto all'istituto statale, il teatro avrebbe veramente potuto essere « specchio » eloquente ed audace interprete dei fenomeni politici e sociali del tempo, come auspicava il coraggiosissimo — anonimo — prologo di apertura del teatro di Amburgo, dove l'impavida arte teatrale, impugnando ora lo stiletto ed ora la sferza, funge da contraltare ai misfatti ed ai giochi di potere dei tiranni, non esitando a denunciarli per quello che effettivamente sono <sup>36</sup>.

Un teatro che si ispirasse a tali principi non poteva ovviamente trovare consensi tra gli ideologi dell'assolutismo illuminato, intesi ad incanalare ed a porre sotto il controllo della corte qualsiasi manifestazione della vita politica, sociale e culturale.

Con ciò non vogliamo negare che Kurz abbia composto le proprie commedie per divertire il pubblico e, perché no, anche se stesso. L'estrema suscettibilità dimostrata dalle autorità politiche e religiose nei confronti del personaggio comico e dell'attore (basti qui menzionare la singolare avventura occorsa a Kurz nella città di Francoforte in occasione della prima del suo *Faust*) <sup>37</sup>, indicherebbe però che

---

severità ». (*Op. cit.*, pp. 144-145). Tali analogie bastano da sole a conferire ben altre dimensioni e significato all'attività teatrale dell'attore viennese.

<sup>36</sup> Nel prologo di Amburgo l'arte teatrale è inviata dalla misericordiosa provvidenza perché si faccia « insegnante per i sovrani » e « benefica allo Stato », formando dalla massa scomposta dei sudditi « uomini, amici, cittadini e patrioti ».

<sup>37</sup> A Francoforte Kurz ebbe nel 1767 l'infelice idea di presentare la sua versione della storia di Faust, interpretata nello stile della *Maschinenkomödie*, con il titolo *La vita viziosa e la fine terribile del notissimo arcimago di fama mondiale Jahannis Faustus, Professoris Theologiae Wittembergensis*. La querela del Ministero dei Pastori Luterani presso il borgomastro della città a causa della « palese » diffamazione della cattedra di teologia dell'università di Wittemberg indusse Kurz a ritrattare pubblicamente quanto in precedenza annunciato. In questa occasione l'impresario afferma che il suo lavoro deve essere considerato una « semplice favola teatrale », avente come scopo principale quello di mostrare « quanto il gusto del teatro tedesco si sia allontanato a suo onore da quello dei tempi passati ». (Cfr. A. Mohr, *op. cit.*, p. 53).

al teatro di Kurz non dovevano essere alieni consapevolezza teorica ed un certo impegno ideologico e letterario, che ne rendevano tanto più efficace e perciò « pericolosa » l'intenzione critica e satirica.

Manca però ancora un elemento per completare il quadro di questa attività artistica volta alla realizzazione di un'alternativa al teatro nazionale dei letterati. Gli sforzi compiuti da Kurz per poter recitare in teatri sfarzosi o di importanza storico-culturale non costituiscono infatti che l'aspetto più appariscente di una ben più alta aspirazione dell'impresario, quella di ottenere una *sede stabile*, e questo a Vienna, nella sua città. Come per primo aveva rilevato Gottsched, la realizzazione di un teatro nazionale implicava come presupposto necessario l'acquisizione della stabilità dello spettacolo. E di questo il nostro impresario dovette essere ben consapevole.

Già Max Pirker, uno dei maggiori studiosi di Kurz, notava come ogniquale volta le circostanze lo consentissero, l'attore tornasse ripetutamente nella città natale. Così, l'abbiamo visto, nel 1769, e così ancora nel 1784, quando, ormai ottantenne, rivolgerà all'imperatore Giuseppe II la richiesta di ottenere un'ultima volta in appalto il *Kärntnertortheater*.

Che cosa rimane allora di questa straordinaria esperienza teatrale?

Nel *Prologo in teatro del Faust*, Goethe scrive: « Si sa, nei teatri tedeschi / chiunque mostra quel che può » <sup>38</sup>. Ebbene, in quegli anni Kurz aveva dato vita ad una sperimentazione artistica di grandissima portata, che interessò non solo i paesi di lingua tedesca, ma raggiunse la Polonia e cercò addirittura di ripercuotersi nella patria della Commedia dell'Arte, Venezia, presentandosi come « novità » e nello stesso tempo richiamo alla più genuina tradizione <sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> J. W. v. Goethe, *Faust*, cit., p. 19, vv. 231-232.

<sup>39</sup> Il *Gastspiel* di Venezia costituisce uno dei capitoli più interessanti, ma nel contempo più oscuri, dell'attività teatrale di Kurz. Pochi sono i dati a nostra disposizione, sia riguardo alle circostanze che indussero Kurz a recarsi nella città italiana, sia riguardo

La sua originalissima sintesi di elementi provenienti dalle più diverse tradizioni, da quella della Commedia dell'Arte italiana a quella dell'autoctono Teatro Popolare Vien-

---

all'esito di questa « avventura », che del resto non dovette essere tra le più fortunate, almeno stando a quanto ci riferisce Antonio Groppo (*op. cit.*, p. 10). Sicuramente a Venezia Kurz rappresentò due composizioni, *La morte di Dimone o sia l'Innocenza vendicata*, un « dramma serio-giocosso in musica », e l'« opera buffa » *Li creduti spiriti*, i cui testi sono ancora conservati in ottimo stato nella biblioteca Marciana (segn. Drammatica 1086<sup>10</sup>, 1087<sup>4</sup>). La prima non è che una traduzione-rielaborazione di Giovanni Bertati della *Maschinenkomödie* del 1758 *L'innocenza protetta da Minerva*, la seconda è un *pout-pourri* di elementi tratti da alcune delle Bernardoniadi più famose degli anni Cinquanta, tra cui soprattutto *Bernardon risorto a nuovo spirito e nuova vita* e *La promessa infranta di Bernardon*, dove predominano i tanto caratteristici travestimenti (la « molteplicità di personaggi », come ebbe a definirla lo stesso Kurz) e gli effetti scenografici spettacolari tipici del suo teatro. Indipendentemente dagli esiti della vicenda, è interessante rilevare come nella città lagunare l'impresario si proponesse al tempo stesso di dare un saggio della propria arte e di fare una verifica del suo valore artistico. Ecco infatti quanto egli scrive nella avvertenza « ai cortesi spettatori » premezza nell'edizione a stampa a *La morte di Dimone*: « Molto dire dovrei del dramma medesimo, il di cui genere forse potrà strano sembrare al Pubblico, dopo che l'Italia si è dimenticata delle Rappresentazioni che facevansi ne' suoi Teatri il Secolo scorso. [...] Questa mia prima rappresentazione non servirà ad altro che a dare un'idea del mio pensiero; ed a me servirà per provare quale sia il genio del Pubblico istesso... ». Significativo, come già accennato, è inoltre il fatto che anche in questa occasione Kurz si sia estremamente prodigato per adornare il teatro, che nella tradizione veneta fu la prima sede delle « Musicali Rappresentazioni », dei drammi in musica cioè, tradizione ampiamente seguita dal nostro autore per le sue composizioni (la musica, specialmente nelle pantomime, riveste per il suo teatro fondamentale importanza, tanto che Kurz si rivolse spesso a grandi maestri, quali l'allora giovanissimo Joseph Haydn, per la composizione degli accompagnamenti musicali delle proprie commedie). « La prima rappresentazione che dopo la rifabbrica si vedesse in esso [il teatro di S. Cassiano] fu un Dramma serio-giocosso intitolato *La morte di Dimone*, o sia *L'innocenza vendicata*, essendo Impresario un certo Curz Commediante di professione, e di nazione Tedesco, il quale spese largamente per adornarlo, come fece, di macchine, scene, abiti ed altro, in modo

nese, dall'opera di corte al teatro scolastico dei Gesuiti, impresse al suo teatro il marchio di realizzazione artistica ad altissimo livello. Ma soprattutto, il suo ingegno creativo e la sua intelligenza teatrale riuscirono ad infondere nuova vita ad una forma di spettacolo che potesse ancora essere intesa come evento, in intimo contatto con il proprio pubblico e dialetticamente inserita nel tessuto sociale.

Le circostanze storiche, politiche e culturali non si rivelarono però favorevoli ad un tale progetto. Dovranno così trascorrere quasi cinquant'anni perché esso trovi più fortunata realizzazione ad opera di un altro « grande » del Teatro Popolare Viennese, Johann Nestroy.

---

magnifico e singolare». (A. Groppo, *op. cit.*, p. 10). La stagione veneziana si può quindi assumere a chiave interpretativa dell'intera attività del commediografo, che verrebbe così a coincidere con un ben preciso disegno, quello di « esportare » la sua alternativa teatrale, di diffondere e di affermare la propria originale idea di teatro.

NOTE

## CRISI DEL SOGGETTO \*

di  
FERRUCCIO MASINI  
Siena

Scrivendo A. Schnitzler che « un destino potrà anche essere liquidato dal punto di vista esteriore, ma continuerà ad essere il Presente finché non lo avremo completamente compreso. Solo quando sarà senza misteri per noi, avremo il diritto di chiamarlo il Presente ». Quell'immenso e stratificato campo di osservazione e di sperimentazione della crisi, quale ci viene offerto dalla cultura mitteleuropea dei primi decenni del secolo, sì che il caso austriaco può davvero configurarsi — a quanto notava Musil — « un caso esemplare » del mondo moderno, appare a questo punto, ai nostri occhi, come un destino « non liquidato » che non abbiamo ancora il diritto di consegnare al regno delle immagini spente, sepolte o seppellibili. C'è un passato ancora *non esaurito*, c'è una coscienza maturata in questo passato che non è ancora giunta a penetrare il suo più profondo 'cono d'ombra' ed è il tema centrale della soggettività o del soggetto quello che forse più di ogni altro insiste sul nostro travagliato presente.

« Non tutto ciò che è moderno, è bello — osservava Otto Wagner, fautore, con Joseph M. Ollbrich e la *Wiener Werkstätte*, di una architettura 'totale', di una valorizzazione estetica del funzionalismo, della tecnica e dei ma-

---

\* Nota in margine al Convegno « La crisi del soggetto nella cultura austriaca di inizio secolo » Reggio Emilia 2-13 marzo 1984.

teriali produttivi — ma la nostra sensibilità deve segnalarci il fatto che oggi può essere considerato realmente bello solo ciò che è moderno». Di qui potremmo prendere le mosse per comprendere come la crisi del soggetto sia intrinsecamente connessa ad una definizione del moderno che trova nel modificarsi della percezione estetica nella *Sezession* viennese il suo perno problematico. Com'è noto, il termine *Sezessionstil* costituisce il corrispondente, in area austriaca, di quello di *Jugendstil* con il quale veniva designata, a partire dal 1896, a Monaco (la rivista « Jugend »), una svolta radicale rispetto alla sensibilità artistica ottocentesca canonizzata negli schemi plastici, pittorici e architettonici di un *Historismus* concepito come « romanticismo degenerato in senso positivista » (K. Bauch). La ricerca di un'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*) che percorre le forme dell'arte applicata, dalla composizione tipografica all'illustrazione ornamentale del libro (si pensi ai fascicoli della rivista « Ver sacrum ») e che si scandisce nelle esposizioni della *Sezession* (nell'aprile del 1897 nasceva a Vienna la *Vereinigung bildender Künstler-Sezession*) si muove appunto sul filo di una acuta consapevolezza del tramonto di ogni trascendenza e della necessità di affermare quella pienezza della vita nella sua pura immanenza in cui van de Velde riconosceva il *pathos* fondamentale dello *Zarathustra* nietzscheano. Proprio da questo fluire incessante, nel quale le forme spaziali si snodano in un ritmico *continuum*, derivano quella flessibilità di una elaborazione tecnico-compositiva dei materiali e quella ideazione inventiva capaci di restituire, negli stessi oggetti d'uso quotidiano, il rapporto armonico tra 'utile' e 'bello'. Nello stile della *Sezession* si esprime una « civiltà dello sguardo », una « optische Kultur », che punta decisamente sulla stilizzazione come cifra di una totalità nella quale avrebbe dovuto e potuto realizzarsi un modo di vita *eccentrico* rispetto agli ordini tradizionali e ai codici di linguaggio borghesi della *Gründerzeit*: ma questo atteggiamento riflette quel mondo in sé conchiuso dell'ornamento e del suo schema lineare, con tutto il suo sottostante contesto cosmico-simbolico, in cui è salvaguardata un'interiorità che

affonda le sue radici nel feudalesimo aristocratico e nella grande borghesia metropolitana.

Almeno dal punto di vista tipologico-sociale dell'artista *fin de siècle* non è quindi errata l'espressione di Georg Simmel che chiama sarcasticamente « rendite e dividendi » « i portinai dell'interiorità ». Ma quel che conta, oggi, è individuare, in questa consacrazione vitale dell'ornamento, i segni di una crisi, di un « vuoto di valori », di uno smarrimento di fronte al reale; di qui l'ornamento, che obbedisce alla logica difensiva di uno schermo, di un « gesto apotropaico » (D. Jost) con il quale viene esorcizzato il nulla. È in questa tensione tra l'« assoluto » della vita e la « relatività » delle cose nel loro disperato isolamento, che si consuma, da Klimt a Gerstl, da Schiele a Kokoschka, la parabola di un *pathos* vitale di cui l'ornamento rappresenta la proiezione simbolica, ma anche l'inizio di una dissoluzione nell'astratto o, per altro verso, la sublimazione intenzionalmente eccentrica.

È in questo contesto che va vista, a mio giudizio, la saldatura tra campo della soggettività e campo del linguaggio, nel senso che il franare del pilastro ontologico di quest'ultima non può essere misurato, in tutta la sua estensione problematica, se non in rapporto con quella dimensione autoespressiva e autocostruttiva che si dà appunto come *linguaggio*.

Sia oggi come ieri, infatti, direbbe Aldo Gargani, ci è sottratta la possibilità di un « linguaggio autentico », assoggettati come siamo alla meccanica degli automatismi, ai modelli causali, all'impianto burocratico-amministrativo di una società senza l'uomo o meglio al paradosso musiliano di una intelligenza che non è intelligente. Giustamente Gargani, nella sua relazione d'apertura al convegno, insisteva nel rilevare la dominante linguistica in cui il problema del significato, della verità, della giustizia, di una « nuova maniera di vivere » (Musil) acquista, nei grandi scrittori e filosofi della vecchia Cacanìa, da Kafka a Musil, a Wittgenstein, a Freud, una sua precisa identità in rapporto al venir meno di una sicurezza presidiata da quel soggetto in cui la nozione di valore tende a coincidere con quella

dell'appropriazione e dell'illimitata estensione del potere. Dal canto suo Remo Bodei, nella sua acuta ricognizione di alcuni testi freudiani, metteva in evidenza quegli aspetti di una problematica epistemologica riferita ai concetti di 'evidenza' e di 'verità', nei quali entra in gioco una considerazione del soggetto che trascende le sue condizioni patologiche e fa intravedere quei nuclei di verità che il delirio manifesta proprio attraverso la dissimulazione linguistico-onirica. Insomma se è vero, come afferma Karl Kraus, che la bruttezza del presente ha valore retroattivo, bisognerà altresì dire che gli elementi opachi e impenetrabili di una coscienza del presente, ancora non decantata nei suoi elementi e nella sua potenzialità critica, hanno un identico valore, nel senso che ci rimandano al tempo dove si è cominciato a scrutare negli smottamenti, nelle fenditure, nei vuoti di un soggetto che se, per un verso, sembrava espropriato dalla 'civilizzazione', per l'altro, era costretto a spostare i suoi confini, a riallacciare filamenti spezzati, a provocare corto-circuiti, quasi fosse trasportato dal movimento stesso della sua 'crisi'. Di qui affiora il segno di un disincanto che diventa una premessa per nuove acquisizioni di conoscenza: laddove muore il soggetto, la cui signoria si era cartesianamente istituita all'insegna dell'« evidenza » come regola metodica del conoscere, laddove si dissolve quel fondamento antropocentrico in cui, non senza ironia, Hofmannsthal vedeva « una sorta di sciovinismo », si compie sperimentalmente il tentativo della *reductio ad hominem* di una realtà divenuta sempre più impenetrabile e ostile, sempre più refrattaria alle motivazioni dell'agire, sempre più mummificata nei suoi processi e nelle sue assunzioni di 'verità', una realtà, appunto, di « qualità senza l'uomo ». Non ci si lasci scandalizzare se chi va esplorando i recessi di questa soggettività assente o contraddetta o malata o anche puramente congetturale ed obliqua sembra incamminarsi su strade lontane dal razionalismo rassicurante di una identità dove tutte le contraddizioni sono escluse o superate. Non è certo la nostalgia di un mondo ancora non contaminato dalla 'civilizzazione' — come si è ingenuamente e frettolosamente pensato a

proposito del musiliano *Uomo senza qualità* — a muovere l'inquietudine di questi scrittori dell'agonizzante monarchia danubiana oltre l'incubo della fine. Se così fosse, davvero la formidabile potenzialità critico-espressiva, distruttivo-costruttiva, analitico-inventiva presente in questo straordinario laboratorio di idee si ridurrebbe alla delicata malinconia sensuale dei valzer di Johann Strauss. Kafka come Musil, Mach come Wittgenstein, Schnitzler come Hofmannsthal ci apparirebbero innocue controfigure di pallidi maestri di cerimonia sul palcoscenico di un favoloso 'paese di sogno' prossimo a inabissarsi. C'è ben altro. A chi ancora pensa in questo modo potrebbe accadere di sentirsi negare dal proprio interlocutore ideale l'identità di cui va in cerca, come nell'apologo ironico di Kraus: « 'Lei è Karl Kraus, vero?' — mi chiese uno che viaggiava nel mio stesso scompartimento, e che aveva sopravvalutato la mia inermità. Io dissi: 'No'. E con ciò l'ho ammesso. Perché fossi stato un altro, mi sarei messo subito a parlare con quell'imbecille ».



REGISTER



## STUDI TEDESCHI

REGISTER 1974-1983

ADORNO Th. Wiesengrund

Karol Sauerland, s. unter Kafka (Nr. 138)

AEGIDIUS Albertinus

- 1 R: Guillaume van Gemert, *Die Werke des Aegidius Albertinus (1560-1620)*. Ein Beitrag zur Erforschung des deutschsprachigen Schrifttums der katholischen Reformbewegung in Bayern um 1600 und seiner Quellen.  
(Italo Battafarano)
- XXII (1979), 2      133-34

AICHINGER Ilse

- 2 Zdenko Škreb, *Ilse Aichingers lyrische Aussage*.  
XIX (1976), 1      113-23

ANDERSCH Alfred

- 3 R: Alfred Andersch, *Winterspelt*.  
(Maria Sechi)
- XVIII (1975), 2      137-40

ANDREAE Johann Valentin

- 4 Italo Battafarano, *Intorno ai sonetti di Campanella tradotti da Johann Valentin Andreae*.  
XX (1977), 2      7-45

ARTAUD Antonin

Reinhold Grimm, s. unter Brecht (Nr. 25)

ASTON Louise

- 5 Lia Secci, *Louise Aston: una George Sand tedesca*.  
XXI (1978), 3      23-59

- BAEUMLER Alfred  
Marianne Baeumler, s. unter Nietzsche (Nr. 198)  
Mazzino Montinari, s. unter Nietzsche (Nr. 195 u. 199)
- BECKER Jurek  
6 R: Jurek Becker, *Irreführung der Behörden*.  
(Anna Pegoraro)  
XVIII (1975), 2 133-37
- BENN Gottfried  
7 Ferruccio Masini, *Una metafora infernale del nichilismo: 'Requiem' di Gottfried Benn*.  
XIX (1976), 3 37-53
- 8 Giuseppe Rizzuto, *Gottfried Benn: da 'Schöpfung' a 'Ein Wort'*.  
XXII (1979), 1 163-71
- 9 R: Theo Meyer, *Kunstproblematik und Wortkombinatorik bei Gottfried Benn*.  
(Anton Reininger)  
XIX (1976), 3 149-54
- BERNHARD Thomas  
10 Isabella Berthier, 'Korrektur' di *Thomas Bernhard*.  
XX (1977), 3 155-63
- 11 Maria Pia Crisanaz Palin, *A proposito di un libro di Thomas Bernhard*.  
XXII (1979), 1 121-30
- 12 Alois Eder, *Perseveration als Stilmittel moderner Prosa. Thomas Bernhard und seine Nachfolge in der österreichischen Literatur*.  
XXII (1979), 1 65-100
- 13 Sigurd Paul Scheichl, *Nicht Kritik, sondern Provokation. Vier Thesen über Thomas Bernhard und die Gesellschaft*.  
XXII (1979), 1 101-119
- Walter Weiss, s. unter Kafka (Nr. 142)
- BIERMANN Wolf  
14 Luigi Forte, *Wolf Biermann: struttura del dissenso e forme d'utopia*.  
XVII (1974), 3 23-76

- BÖLL Heinrich  
15 Alexander Bauer, «*Die Terroristen sind nicht die Kinder Hitlers*». *Dialog mit dem deutschen Literatur-Nobelpreisträger Heinrich Böll*.  
XX (1977), 3 109-16
- 16 Anna Maria dell'Agli, *Spanisch Lernen: eine verborgene Kurzgeschichte? Zu einer Episode in Bölls 'Fürsorgliche Belagerung'*.  
XXV (1982), 3 425-434
- BORCHARDT Georg  
Cornelis Geeraard van Liere, s. unter Hermann (Nr. 114)  
BRAND Karl  
Hartmut Binder, s. unter Kafka (Nr. 141)
- BRAUN Volker  
17 Domenico Mugnolo, «*Zum allmählichen Schlag ins Kontor der Geschichte*». *La poesia di Volker Braun*.  
XXIV (1981), 1-2 135-163
- BRD-LITERATUR (Allgemeines)  
18 Walter Hinderer, *Verlust der Wirklichkeit. Eine Ortsbestimmung der westdeutschen Lyrik nach 1945*.  
XX (1977), 2 117-167
- 19 Flavia Arzeni, *Al di qua dello specchio. Scrittrici della Germania federale negli anni settanta*.  
XXIV (1981), 1-2 165-196
- 20 Michael Kretschmer, *Problematization des Erzählens in deutschen Romanen nach 1945 als Ausdruck von Geschichtserfahrung*.  
XXIV (1981), 1-2 215-223
- BRECHT Bertolt  
21 Reinhold Grimm, *Brecht und Nietzsche*.  
XVII (1974), 2 5-29
- 22 Consolina Vigliero, *Un rifacimento brechtiano: 'Pauken und Trompeten'*.  
XVIII (1975), 1 81-97
- 23 Peter Heller, *Zum Thema Brecht und Nietzsche*.  
XVIII (1975), 3 147-152

- 24 Reinhold Grimm, *Replik (con sordino)*.  
XVIII (1975), 3 153-161
- 25 Reinhold Grimm, *Brecht, Artaud e il teatro contemporaneo*.  
XIX (1976), 1 91-112
- BROCH Hermann  
Luciano Zagari, s. unter Canetti (Nr. 31)
- BÜCHNER Georg
- 26 Renato Saviane, *Libertà e necessità. 'Der hessische Landbote' di Georg Büchner*.  
XIX (1976), 2 7-119
- 27 Luciano Zagari, *Segni apocalittici e critica delle ideologie nel 'Woyzeck' di Büchner*.  
XIX (1976), 2 121-237
- 28 Giuseppe Rocca, *'La morte di Danton': dal testo alla messinscena*.  
XIX (1976), 2 241-45
- 29 Reinhold Grimm, *Georg Büchner and the Modern Concept of Revolt*.  
XXI (1978), 2 7-66
- CAMPANELLA Tommaso  
Italo Bataffarano, s. unter Andreae (Nr. 4)
- CANETTI Elias
- 30 Paolo Consigli, *Ebraicità in Canetti e caos del reale*.  
XXV (1982), 1-2 167-187
- 31 Luciano Zagari, *«Die Splitter des Staunens». Canetti über Kafka und Broch*.  
XXV (1982), 1-2 189-212
- 32 Giuseppe Rizzuto, *«Die bewußte Schule der Menschenkenntnis»*.  
XXV (1982), 1-2 213-219
- CELAN Paul
- 33 Horst Künkler, *«Die Abgründe streunen». Zur Deutung zweier Gedichte des späten Celan*.  
XX (1977), 3 7-50
- 34 Mario Specchio, *Contemplazione della morte e motivi mistici nell'opera di Paul Celan*.  
XX (1977), 3 51-83

- 35 Silvana de Lugnani, *Paul Celan: 'Ich hörte sagen'. Una proposta di interpretazione*.  
XXI (1978), 3 81-100
- 36 Ida Porena, *La testa di Medusa e l'obolo della lingua*.  
XXV (1982), 1-2 155-166
- DDR-LITERATUR (Allgemeines)
- 37 Forte Luigi, *Soggettività e socialismo. Annotazioni su letteratura e intellettuali nella RDT*.  
XXI (1978), 2 133-153
- 38 Anna Pegoraro, *Dall'imitazione alla crisi. La donna nella letteratura della RDT*.  
XXII (1979), 1 47-61
- DEUTSCHE LITERATUR
- a) Perioden - Strömungen - Gattungen
- 39 R: Friedrich Gaede, *Humanismus, Barock, Aufklärung. Geschichte der deutschen Literatur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*.  
(Italo Bataffarano)  
XX (1977), 3 211-13
- 40 R: Hans Geulen, *Erzählkunst der frühen Neuzeit. Zur Geschichte epischer Darbietungswesen und Formen im Roman der Renaissance und des Barock*.  
(Italo Bataffarano)  
XXII (1979), 1 175-76
- 41 R: J.-M. Valentin, *Le théâtre des Jésuites dans les pays de langue allemande (1554-1680). Salut des âmes et ordre de cités*.  
(Italo Bataffarano)  
XXVI (1983), 1 174-75
- 42 R: Wilfrid Barner (Hrsg.), *Der literarische Barockbegriff*.  
(Italo Bataffarano)  
XXI (1978), 2 157-60
- 43 R: R. Koselleck, *Critica illuminista e crisi della società borghese*.  
(Marino Freschi)  
XVII (1974), 1 171-75
- 44 R: F. Valjavec, *Storia dell'illuminismo*.  
(Marino Freschi)  
XVII (1974), 1 185-88

- 45 R: Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Studienausgabe der Vorlesungen.*  
(Giuli Liebman)  
XVIII (1975), 2 122-27
- 46 R: Dagobert De Levie, *Die Menschenliebe im Zeitalter der Aufklärung. Ein Beitrag zur Ideengeschichte des 18. Jahrhunderts.*  
(Giuli Liebman)  
XX (1977), 2 219-22
- 47 R: A. Santucci (a cura di), *Interpretazioni dell'Illuminismo.*  
(Marino Freschi)  
XXI (1978), 3 163-65
- 48 R: F. Mehring, *Werkauswahl I. Die Deutsche Klassik und die Französische Revolution.*  
(Marino Freschi)  
XVIII (1975), 1 189-191
- 49 R: G. Storz, *Klassik und Romantik. Eine stilgeschichtliche Darstellung.*  
(Marino Freschi)  
XVII (1974), 1 183-185
- 50 R: Horst Denkler, *Restauration und Revolution.*  
(Hannes Höller)  
XVII (1974), 1 165-167
- b) *Motive*
- 51 R: Walter Ernst Schäfer, *Anekdote-Antianekdote. Zum Wandel einer literarischen Form in der Gegenwart.*  
(Italo Battaferano)  
XXI (1978), 2 166-167
- 52 R: Frank Trommler, *Sozialistische Literatur in Deutschland. Ein historischer Überblick.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXI (1978), 3 170-171
- DEUTSCHUNTERRICHT
- 53 Lore Armaleo Popper, *Das 'verstehende Lesen' als Lernziel und als Ausgangssituation für den Globalunterricht.*  
XIX (1976), 3 131-145

- 54 Claudia Liver, *Zur Lektüre im Universitätsunterricht.*  
XX (1977), 2 197-215
- 55 Maria Teresa Bianco, *Osservazioni sulla posizione di 'nicht': un problema della didattica del tedesco.*  
XXIV (1981), 1-2 261-287
- 56 R: Ulrich Engel, *Syntax der deutschen Gegenwartsprache.*  
(Maria Teresa Bianco)  
XXVI (1983), 2-3 456-458
- DORST Tancred
- 57 Anna Maria dell'Agli, *Il pubblico e il privato nell'opera di Tancred Dorst.*  
XIX (1976), 3 55-70
- EICHENDORFF Joseph von
- 58 Ida Porena, *Il tempo, la notte e lo scongiuro. Per una lettura di Eichendorff.*  
XVII (1974), 1 103-117
- ENZENSBERGER Hans Magnus
- 59 Anna Pensa, *'Der Untergang der Titanic' di Hans Magnus Enzensberger.*  
XXIV (1981), 1-2 197-214
- EXILLITERATUR
- 60 Ulrike Böhmel Fichera, *Anmerkungen zur deutschen Exilliteratur.*  
XXI (1978), 1 157-169
- 61 R: Elke Nyssen, *Geschichtsbewußtsein und Emigration.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXIV (1981), 1-2 302-306
- 62 R: Gunther Heeg, *Die Wendung zur Geschichte. Konstitutionsprobleme antifaschistischer Literatur im Exil.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXIV (1981), 1-2 302-306
- EXPRESSIONISMUS
- 63 Ida Porena, *Le due 'logiche' degli anni venti: negazione e rigenerazione.*  
XXII (1979), 2 123-129

- FEUERBACH Ludwig
- 64 Horst Künkler, *Was ist Illusion? Feuerbach - Marx - Pirandello.*  
XVIII (1975), 1 117-175
- FLEIßER Marieluise
- 65 Teodoro Scamardi, *Marieluise Fleißer. I drammi di Ingolstadt: psicogramma sociale della provincia tedesca meridionale negli anni venti.*  
XXIV (1981), 1-2 85-118
- FONTANE Theodor
- 66 Klaus R. Scherpe, *Rettung der Totalität durch Konstruktion. Fontanes vierfacher Roman 'Der Stechlin'.*  
XXI (1978), 1 53-106
- 67 Claudia Liver, *Glanz und Versagen der Rede. Randbemerkungen zu Fontanes Gesellschaftsroman.*  
XXIV (1981), 1-2 5-33
- 68 Giuli Liebman Parrinello, *Fra «prosa» e «Verklärung»: 'Mathilde Möhring' di Theodor Fontane.*  
XXIV (1981), 1-2 35-56
- FREIMAUREREI
- Helmut Reinhalter, s. unter Jakobinismus (Nr. 126)
- GERMANISTEN
- 69 Italo Batafarano, *In memoriam Manfred Koschlig (1911-1979).*  
XXVI (1983), 1 157-159
- GOETHE Johann W.
- 70 Renato Saviane, *Faust tra Mefistofele e lo spirito della terra. (Il problema dell'azione nell' 'Urfaust' di Goethe).*  
XVII (1974), 1 7-85
- 71 Italo Batafarano, *Goethe und Grimmelshausen. Leser, Publikum und mündliche Überlieferung des 'Simplicissimus Teutsch'.*  
XVIII (1975), 2 91-108

- 72 Luciano Zagari, *Faust e la vigna di Naboth. 'Rispecchiamento' allegorico o immagine come categorialità storica?*  
XVIII (1975), 2 7-61
- 73 Friedrich Rothe, *Götz oder Sickingen? Herders Kontroverse mit Goethe über 'Götz von Berlichingen'.*  
XIX (1976), 1 127-40
- 74 Marino Freschi, *«Herz»: una parola-chiave nel lessico del giovane Goethe.*  
XXI (1978), 1 7-51
- 75 Ursula Isselstein Arese, *«Dem Vater grauset's». Zur Lektüre von Goethes 'Der Fischer' und 'Erlkönig'.*  
XXII (1979), 2 7-49
- 76 Guido Morpurgo Tagliabue, *Goethe, Rousseau e la doppia «Entsagung».*  
XXII (1979), 2 51-100
- 77 Renato Saviane, *Numinoso, natura, società. Goethe a Weimar.*  
XXV (1982), 3 315-356
- 78 Renato Saviane, *Poesia della prosa. Il 'Wandrer's Sturmlied' di Goethe.*  
XXVI (1983), 2-3 211-231
- GOTTSCHED Johann C.
- 79 Italo Batafarano, *Gottsched, la Neuberin e il barocco.*  
XX (1977), 3 207-208
- GRASS Günter
- 80 Wilfried Thürmer, *Sedimentierte Kritik. Günter Grass' Roman 'Hundejahre' unter Aspekten ästhetischer Theorie.*  
XIX (1976), 1 75-88
- GRIMMELSHAUSEN Hans J.C. von
- Italo Batafarano, s. unter Goethe (Nr. 71)
- 81 Italo Batafarano, *Die Schildwacht bei Hanau. Beitrag zur Definition des Realismus bei Grimmelshausen.*  
XIX (1976), 1 7-21

- 82 Italo Batafarano, *Präadamiten und Nicht-Adamische: Isac de Lapeyrère - Paracelsus - Grimmelshausen.*  
XXVI (1983), 1 11-41
- 83 Emilio Bonfatti, *Courasche e la figlia di Jefte.*  
XXVI (1983), 1 45-53
- 84 Walter Busch, *Geld und Recht in der 'Courasche'. Satirische Kritik und utopische Perspektive.*  
XXVI (1983), 1 55-92
- 85 Roberto De Pol, *Sul triplice senso del 'Wunderbarliches Vogel = Nest' di Grimmelshausen.*  
XXVI (1983), 1 93-112
- 86 Marlis Ingenmey, *Il 'Teutscher Michel' e il tri-viale illustre di Grimmelshausen.*  
XXVI (1983), 1 113-156
- 87 R: Günther Weydt, *Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen.*  
(Italo Batafarano)  
XVIII (1975), 1 191-193
- 88 R: Grimmelshausen, *Deß Weltberuffenen Simplicissimi Pralerey und Gepräg mit seinem Teutsch Michel.*  
(Italo Batafarano)  
XXI (1978), 1 173-176
- 89 R: Manfred Koschlig, *Das Ingenium Grimmelshausens und das 'Kollektiv'. Studien zur Entstehungsgeschichte des Werkes.*  
(Italo Batafarano)  
XXI (1978), 2 160-162
- 90 R: Grimmelshausen, *Der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch.*  
(Italo Batafarano)  
XXVI (1983), 1 163-64
- 91 R: Grimmelshausen, *L'avventuroso Simplicissimus.*  
(Italo Batafarano)  
XXVI (1983), 1 164-166
- 92 R: [Grimmelshausen], *Ewigwährender Kalender des Simplicissimus.*  
(Italo Batafarano)  
XXVI (1983), 1 166-168

- 93 R: P. Triefenbach, *Der Lebenslauf des Simplicius Simplicissimus: Figur, Initiation, Satire.*  
(Italo Batafarano)  
XXVI (1983), 1 168-170
- 94 R: *Simpliciana. Schriften der Grimmelshausen-Gesellschaft.*  
(Italo Batafarano)  
XXVI (1983), 1 170-172
- GRYPHIUS Andreas
- 95 R: Peter Schütt, *Die Dramen des Andreas Gryphius. Sprache und Stil.*  
(Emilio Bonfatti)  
XVII (1974), 3 143-146
- 96 R: Andreas Gryphius, *Horribilicribrifax Teutsch. Scherzspiel.*  
(Italo Batafarano)  
XXI (1978), 1 173-175
- GÜTERSLOH Albert P.
- 97 R: Albert P. Gütersloh, *Briefe an Milena (1932-1970).*  
(Gabriella D'Onghia)  
XXVI (1983), 2-3 452-457
- 98 R: Albert P. Gütersloh, *La favola dell'amicizia. Romanzo socratico.*  
(Gabriella D'Onghia)  
XXVI (1983), 2-3 452-457
- HANDKE Peter
- 99 Anna Maria Carpi, *Un'agiografia di Peter Handke.*  
XX (1977), 3 165-174
- 100 R: Rainer Nägele-Renate Voris, *Peter Handke.*  
(Giuseppina Scarpati)  
XXV (1982), 1-2 279-283
- HEINE Heinrich
- 101 Ronald Schneider, «Themis und Pan». *Zu literarischer Struktur und politischem Gehalt der 'Reisebilder' Heinrich Heines.*  
XVIII (1975), 3 7-42
- 102 Alberto Destro, *L'attesa contraddetta. La svolta finale nelle liriche del 'Buch der Lieder' di Heinrich Heine.*  
XX (1977), 1 7-127

- 103 Joseph A. Kruse, *Die Qual dieser armen Schwäne. Zum Verhältnis von Realität und Fiktion in Heinrich Heines Hamburg-Darstellung.*  
XX (1977), 1 131-154
- 104 Manfred Durzak, «*Un cimitero del romanticismo?*» *Considerazioni sull'idioma lirico di Heine e la sua collocazione nel contesto storico.* (Übers. v. G. Chiarini)  
XXIII (1980), 1 9-37
- 105 Paolo Chiarini, *Epigonismo e transizione. La scrittura di Heine fra personale e politico.*  
XXIII (1980), 1 39-66
- 106 Alberto Destro, *Il 'Buch der Lieder' e i suoi lettori: le premesse di una ricezione fallita.*  
XXIII (1980), 1 67-88
- 107 Ida Porena, *Schumann, Heine e la 'Dichterliebe'.*  
XXIII (1980), 1 89-94
- 108 Karol Sauerland, *Riflessioni sulla collocazione storica dei 'Reisebilder' di Heine come genere letterario.* (Übers. v. G. Chiarini)  
XXIII (1980), 1 95-111
- 109 Lia Secci, *Il linguaggio dionisiaco della danza nell'opera di Heine.*  
XXIII (1980), 1 113-130
- 110 Mazzino Montinari, *Le 'Confessioni' di Heine come testamento politico, filosofico, religioso, poetico.*  
XXIII (1980), 1 131-149
- 111 Wolfgang Preisendanz, *Le isole della felicità come antimondo. Heine e i modi dell'idillio.* (Übers. v. F. Maione)  
XXIII (1980), 1 151-170
- 112 Luciano Zagari, «*Das gesprochene Wort ist ohne Scham.*» *Il tardo Heine e la dissoluzione del linguaggio poetico.*  
XXIII (1980), 1 171-201
- 113 R: Dolf Sternberg, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde.* (Alberto Destro)  
XVII (1974), 1 180-183

- HERDER Johann G.  
Friedrich Rothe, s. unter Goethe (Nr. 73)
- HERMANN Georg (Georg Borchardt)  
114 R: Cornelis Geeraard van Liere, *Georg Hermann. Materialien zur Kenntnis seines Lebens und seines Werkes.* (Giovanni Chiarini)  
XIX (1976), 1 143-146
- HESSE Hermann  
115 Margherita Versari, *La figura femminile come immagine psicagogica nell'opera di Hermann Hesse.*  
XXII (1979), 3 55-88
- 116 R: Ferruccio Masini, *Hermann Hesse e la moltitudine dei sì.* In: H. H., *L'ultima estate di Klingsor.* (Giovanni Chiarini)  
XXI (1978), 2 162-166
- 117 R: M. Ponzi, *Hermann Hesse.* (Margherita Versari)  
XXIV (1981), 1-2 299-300
- HOFMANNSTHAL Hugo von  
118 Cavaglià Giampiero, *Il presente mitico di Hofmannsthal.*  
XXII (1979), 1 7-25
- 119 R: Wolfram Mauser, *Hugo von Hofmannsthal. Konfliktbewältigung und Werkstruktur. Eine psycho-soziologische Interpretation.* (Claudio Magris)  
XX (1977), 3 313-315
- HUCH Richarda  
120 Cesare Cases, *Italien als unbürgerlicher Raum bei Richarda Huch.*  
XXVI (1983), 2-3 291-321
- HUMBOLDT Wilhelm v.  
121 Fulvio Tessitore, *Humboldt, Niebuhr e la 'Decadenzidee'.*  
XX (1977), 2 47-103

- ITALIENISCHER Germanistenverband  
122 Marianello Marianelli, *Un esperimento giusto e difficile.*  
XVII (1974), 1 189-98
- 123 A.D.I.L.T. *Statuto.*  
XVII (1974), 1 199-201
- JAHNN Hans Henny  
124 R: Hans Henny Jahnn, *Werke und Tagebücher.*  
(Maria Sechi)  
XVIII (1975), 3 173-76
- JAKOBINISMUS  
125 Gert Mattenklott, *Ästhetischer Überfluß und revolutionäre Askese. Zum Verhältnis von literarischem Jakobinismus und deutscher Klassik.*  
XXI (1978), 3 113-124
- 126 Helmut Reinalter, *Freimaurerei und Jakobinismus im Einflußfeld der Französischen Revolution in Österreich.*  
XXI (1978), 3 125-143
- JENS Walter  
127 Alexander Bauer, *Vom « radikalen Bürger » und der Einheit der Nation. Literatur hat nicht mehr die fatale Bedeutung von Kabarett. Prof. Walter Jens im Dialog mit Alexander Bauer.*  
XXI (1978), 3 147-159
- JIDDISCH  
128 Marino Freschi, *Nuovi studi Jiddisch.*  
XVIII (1975), 1 101-14
- 129 R: F. Palmieri, *La letteratura della terza diaspora. La cultura ebraica dallo Jiddisch all'Ameridish.*  
(Marino Freschi)  
XVII (1974), 1 175-80
- 130 R: Helmut Diense, Sol Liptzin, *Einführung in die jiddische Literatur.*  
(Marino Freschi)  
XXII (1979), 1 176-78
- KAFKA Franz  
131 Bianca Maria Bornmann, *Per una interpretazione di 'Der Heizer' di Kafka.*  
XVIII (1975), 3 43-53

- 132 Bianca Maria Bornmann, *Tracce di una lettura flaubertiana in Kafka.*  
XX (1977), 2 105-15
- 133 Ralf R. Nicolai, *Die « Johanna Brummer » - Episode in Kafkas 'Amerika'.*  
XXI (1978), 1 129-54
- 134 Bianca Maria Bornmann, *Ancora su Kafka e Kubin.*  
XXI (1978), 3 61-80
- 135 Bianca Maria Bornmann, *Sul motivo dell'assunzione e del rifiuto nell'opera di Kafka.*  
XXII (1979), 3 27-53
- 136 Claudio Magris, *L'edificio che distrugge il mondo. Franz Kafka.*  
XXIV (1981), 3 329-341
- 137 Bianca Maria Bornmann, *Il motivo dell'« orientamento » in Kafka.*  
XXIV (1981), 3 343-356
- 138 Karol Sauerland, *Kafka e Beckett visti da Adorno.*  
(Übers. v. G. Chiarini)  
XXIV (1981), 3 357-374
- 139 Enrico De Angelis, *La liberazione e la legge. Kafka e l'« anti-Edipo ».*  
XXIV (1981), 3 375-385
- 140 Jacob Allerhand, *Identità ebraica in Kafka.*  
(Übers. v. G. Chiarini)  
XXIV (1981), 3 387-404
- 141 Hartmut Binder, *'La contrometamorfosi di Gregor Samsa'. Karl Brand e Franz Kafka.*  
(Übers. v. G. Chiarini)  
XXIV (1981), 3 405-421
- 142 Walter Weiss, *Franz Kafka e Thomas Bernhard. Due scrittori a confronto.*  
(Übers. v. F. Maione)  
XXIV (1981), 3 423-444
- 143 Horst Albert Glaser, *L'animale e la sua tana. Considerazioni sul racconto incompiuto di Kafka.*  
(Übers. v. F. Maione)  
XXIV (1981), 3 445-463



- 144 Luciano Zagari, « *Con oscillazioni maggiori e minori* ». *Paradossi narrativi nel 'Processo' di Kafka*.  
XXIV (1981), 3 465-508  
Luciano Zagari, s. unter Canetti (Nr. 31)
- 145 Ralf R. Nicolai, *Zur 'Natur' der Verhaftung in Kafkas 'Prozeß': das erste Kapitel*.  
XXVI (1983), 2-3 323-365
- KELLER Gottfried
- 146 Claudia Liver, *Bemerkungen zur Funktion des Räumlichen in Kellers 'Martin Salander'*.  
XXI (1978), 2 67-88
- KLASSIK
- Gert Mattenkott, s. unter Jakobinismus.
- KLEIST Heinrich v.
- 147 Marie Luise Wandruszka, *Kommunikationsstrukturen in Kleists « Penthesilea »*.  
XX ((1977)), 3 129-52
- KNIGGE Adolf v.
- 148 Emilio Bonfatti, *Il ritorno di Knigge in Italia. La traduzione italiana di « Über den Umgang mit Menschen »*.  
XXI (1978), 3 7-22
- KRAUS Karl
- 149 R: Christian J. Wagenknecht, *Das Wortspiel bei Karl Kraus*.  
(Bianca Cetti Marinoni)  
XIX (1976), 3 154-60
- KUBIN Alfred
- Bianca Maria Bornmann, s. unter Kafka (Nr. 134)
- LANGE Friedrich Albert
- Jörg Salaquarda, s. unter Nietzsche (Nr. 200)
- LAPEYRERE Isac de
- Italo Battaferano, s. unter Grimmelshausen (Nr. 82)
- LAVATER Johann Caspar
- 150 Giuli Liebman Parrinello, *La fisiognomica di Johann Caspar Lavater*.  
XXII (1979), 3 7-26

- LESSING Gotthold E.
- 151 R: Siegfried Seifert, *Lessing-Bibliographie*.  
(Italo Battaferano)  
XVIII (1975), 3 165-167
- LENZ Michael R.
- 152 Giuli Liebman, *Werther fra impegno morale e autonomia estetica nei 'Brieft über die Moralität der Leiden des jungen Werthers' di J.M.R. Lenz*.  
XVIII (1975), 1 7-18
- LICHTENBERG Georg Christoph
- 153 R: Rudolf Jung, *Lichtenberg-Bibliographie*.  
(Italo Battaferano)  
XVIII (1975), 2 128-129
- LINGUISTIK
- 154 Edgar Radtke, *Die sprachliche Verarbeitung des Sexuell-Erotischen in der deutschen Wochenpresse am Beispiel von « Der Spiegel »*.  
XIX (1976), 3 99-127
- 155 Teresa Gervasi, *Omonimia e polisemia in tedesco come oggetto e come strumento di indagine lessicografica*.  
XXIV (1981), 1-2 231-260
- 156 Teresa Gervasi, *Problemi teorici della lessicografia bilingue: a proposito della ristampa del Rigutini-Bulle*.  
XXV (1982), 1-2 259-269
- 157 Teresa Gervasi, *Rapporti tra designazione, produzione e normalizzazione dei composti nominali tedeschi*.  
XXV (1982), 3 473-497
- 158 R: Horst Sitta (Hrsg.), *Ansätze zu einer pragmatischen Sprachgeschichte. Zürcher Colloquium 1978*.  
(Edgar Radtke)  
XXIV (1981), 1-2 307-310
- LITERATURWISSENSCHAFT
- 159 Horst Künkler, *Hermeneutik und Literaturwissenschaft*.  
XVII (1974), 3 79-139

- 160 Alberto Destro, *Letteratura, scuola, ideologia. Contributo a una discussione.*  
XVIII (1975), 1 179-185
- 161 Reinhold Grimm, *Comic Reversal: A Tendency in the Development of Modern Aesthetics.*  
XXVI (1983), 2-3 195-209
- 162 R: Rolf Kloepfer, *Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente.*  
(Edgar Radtke)  
XIX (1976), 3 160-163
- 163 R: Franz Stanzel, *Theorie des Erzählens.*  
(Federica Lodoli Stacul)  
XXVI (1983), 2-3 441-445
- LUKACS György  
Soma Morgenstern, s. unter Musil (Nr. 186)  
Guido Morpurgo Tagliabue, s. unter Musil (Nr. 192)
- MANN Heinrich
- 164 Giovanni Chiarini, *Heinrich Mann e la miniaturizzazione dello spazio.*  
XXII (1979), 2 101-120
- 165 Giovanni Chiarini, *Alcuni recenti studi su Heinrich Mann.*  
XXII (1979), 3 141-152
- 166 Giovanni Chiarini, « *Ein Kind der Sorge, der Angst, des Zynismus und der Verzweiflung.* ». Ancora su 'Kobes' di Heinrich Mann.  
XXV (1982), 3 399-423
- 167 R: Marian Olona, *Die Essayistik Heinrich Manns in den Jahren 1892-1933*  
(Giovanni Chiarini)  
XVIII (1975), 2 129-133
- 168 R: Gerhard Loose, *Der junge Heinrich Mann.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXIV (1981), 1-2 291-294
- 169 R: Monica Hocker, *Spiel als Spiegel der Wirklichkeit. Die zentrale Bedeutung der Theateraufführungen in den Romanen Heinrich Manns.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXIV (1981), 1-2 295-299

- 170 R: Hans Wysling, *Nachwort zu Heinrich Manns 'Schauspielerin'.*  
(Giovanni Chiarini)  
XXIV (1981), 1-2 295-299
- MANN Thomas
- 171 Peter Heller, *Über Realismus und Symbolismus im Werk Thomas Manns.*  
XVIII (1975), 1 19-80
- 172 Karl Pestalozzi, *Thomas Mann und « der Brunnen der Vergangenheit ».*  
XVIII (1975), 2 63-87
- 173 Anna Macchi Giubertoni, *Strawinsky ovvero la parodia come solitudine alternativa nel 'Doktor Faustus' di Thomas Mann.*  
XXI (1978), 1 107-127
- 174 Ida Porena, *La 'novella' Peeperkorn nel contesto dello 'Zauberberg' e oltre.*  
XXII (1979), 1 27-46
- 175 R: Laura Bazzicalupo, *Il sismografo e il funambolo. Modelli di conoscenza e idea del politico in Thomas Mann e Robert Musil.*  
(Patrizia Rateni)  
XXVI (1983), 2-3 445-451
- MARX Karl  
Horst Künkler, s. unter Feuerbach (Nr. 64)
- MEHRING Franz  
R: Franz Mehring, s. unter Deutsche Literatur (Nr. 48)
- MERCK Heinrich J.
- 176 R: Norbert Haas, *Spätaufklärung. Johann Heinrich Merck zwischen Sturm und Drang und Französische Revolution.*  
(Bianca Cetti Marinoni)  
XXI (1978), 3 165-168
- MEYER Conrad Ferdinand
- 177 Claudia Liver, *Conrad Ferdinand Meyer: 'Gustav Adolfs Page'. Versuch einer Interpretation.*  
XIX (1976), 3 7-36

- MOSCHEROSCH Johann M.
- 178 R: Walter E. Schäfer, *Johann Michael Moscherosch. Staatsmann, Satiriker, Pädagoge im Barockzeitalter.*  
(Italo Battaifarano)  
XXVI (1983), 1 172-173
- MÜNSTERBERG Hugo  
Elena Calamari, s. unter Musil (Nr. 185)
- MUSIL Robert
- 179 Giulio Schiavoni, *L'insufficienza dell'intellettuale. Musil tra fenomenologia e comunicazione.*  
XVIII (1975), 3 55-94
- 180 Fabrizio Cambi, *Problemi della narrativa del primo Musil.*  
XXII (1979), 3 91-122
- 181 Enrico De Angelis, *Sulla cultura di Musil.*  
XXIII (1980), 2-3 221-237
- 182 Sybille Mulot-Déri, *'Törleß' und der Dekadenroman.*  
XXIII (1980), 2-3 239-249
- 183 Maria-Christine Pila, *Commentaire a 'Das Doppel-Ich oder / Der Verlust der Persönlichkeit oder / Das Erlebnis eines Zigarrenhändlers'.*  
XXIII (1980), 2-3 251-276
- 184 Enrico De Angelis, *Su due quaderni inediti.*  
XXIII (1980), 2-3 277-286
- 185 Elena Calamari, *Hugo Münsterberg nell'opera di Musil.*  
XXIII (1980), 2-3 287-313
- 186 Soma Morgenstern, *Robert Musil - György Lukács. Eine Begegnung.*  
XXIII (1980), 2-3 315-321
- 187 Paolo Zellini, *L'etica dei grandi numeri.*  
XXIII (1980), 2-3 323-338
- 188 Karl Korino, *«Der erlöste Tantalus». Robert Musils Verhältnis zur Sprache.*  
XXIII (1980), 2-3 339-356

- 189 Sandro Barbera-Giuliano Campioni, *«Passione della conoscenza» e distruzione dei miti. Musil e Nietzsche.*  
XXIII (1980), 2-3 357-419
- 190 Wilfried Berghahn, *Die Formen der Integration: die integrativen Gefüge.*  
XXIII (1980), 2-3 421-440
- 191 Marie-Luise Roth, *Robert Musil und das Aphoristische ohne Aphorismus.*  
XXIII (1980), 2-3 441-454
- 192 Guido Morpurgo Tagliabue, *Gli orfani della metafisica. Robert Musil, György Lukács.*  
XXV (1982), 1-2 35-120
- R: Laura Bazzicalupo, s. unter Mann Thomas (Nr. 175)
- NESTROY Johann
- 193 R: Alberto Destro, *L'intelligenza come struttura drammatica. Saggio su Johann Nestroy.*  
(Giorgio Cusatelli)  
XVII (1974), 1 167-171
- NEUBERIN  
Italo Battaifarano, s. unter Gottsched (Nr. 79)
- NIEBUHR Berthold G.  
Fulvio Tessitore, s. unter Humboldt (Nr. 121)
- NIETZSCHE Friedrich  
Reinhold Grimm, s. unter Brecht (Nr. 18)
- 194 Ferruccio Masini, *Friedrich Nietzsche e la 'fisio-logia del tragico'.*  
XVII (1974), 2 31-48
- 195 Mazzino Montinari, *Appunti su Nietzsche e il Nazionalsocialismo. (L'interpretazione di Alfred Baeumler).*  
XVII (1974), 2 49-71
- 196 Jörg Salaquarda, *Gesundheit und Krankheit bei Friedrich Nietzsche.*  
XVII (1974), 2 73-108

- 197 Aldo Venturelli, *Liberazione e/o razionalizzazione. Appunti su alcune recenti interpretazioni italiane di Nietzsche*.  
XVII (1974), 2 109-149  
Peter Heller, s. unter Brecht (Nr. 23)  
Reinhold Grimm, s. unter Brecht (Nr. 21-24)
- 198 Marianne Baeumler, *Bemerkungen zu M. Montinaris 'Interpretation Alfred Baeumler'*.  
XX (1977), 3 117-122
- 199 Mazzino Montinari, *Bibliographische Bemerkung zu den Bemerkungen der Frau Marianne Baeumler*.  
XX (1977), 3 123-125
- 200 Jörg Salaquarda, *Der Standpunkt des Ideals bei Lange und Nietzsche*.  
XXII (1979), 1 133-160  
Sandro Barbera - Giuliano Campioni,  
s. unter Musil (Nr. 189)
- 201 Guido Morpurgo Tagliabue, *Nietzsche contra Wagner*.  
XXVI (1983), 2-3 233-289
- ÖSTERREICHISCHE LITERATUR
- 202 Claudio Magris, *Il significato latitante*.  
XX (1977), 3 87-107
- 203 Walter Weiss, *Linee di tendenza della letteratura austriaca dal 1945*.  
(Übers. v. G. Dolei)  
XXV (1982), 1-2 221-238
- 204 R: *Atti del Convegno «Teatro Austriaco moderno e contemporaneo», Parma 22-23 novembre 1979*.  
(Teodoro Scamardi)  
XXV (1982), 1-2 273-279
- PARACELsus (Theophrastus B. von Hohenheim)  
Italo Battafarano, s. unter Grimmelshausen (Nr. 82)
- PIRANDELLO Luigi  
Horst Künkler, s. unter Feuerbach (Nr. 64)

- PLENZDORF Ulrich
- 205 Anna Maria dell'Agli, *L'ultimo Werther. Introduzione alla discussione*.  
XVIII (1975), 3 99-106
- 206 Anna Pegoraro, *Ulrich Plenzdorf: «Die neuen Leiden des jungen W.»*.  
XVIII (1975), 3 107-17
- 207 Giorgio Manacorda, *Plenzdorf, la cucina del laboratorio*.  
XVIII (1975), 3 119-27
- 208 Cesare Cases, *Plenzdorfs entsublimierter Werther*.  
XVIII (1975), 3 129-43
- REIMANN Brigitte
- 209 Anna Pegoraro, *La prosa nella RDT: Brigitte Reimann, 'Franziska Linkerhand'*.  
XX (1977), 3 183-95
- RILKE Rainer Maria
- 210 Anne Marie Brumm, *Rilke's Paris. The Eternal Muse*.  
XXV (1982), 1-2 7-34
- 211 Enrico De Angelis, *Tra fiume e roccia: lo spazio delle 'Duinesi'*.  
XXV (1982), 1-2 241-256
- RIMBAUD Jean-Arthur  
Giuseppe Dolei, s. unter Trakl (Nr. 219)
- ROUSSEAU Jean J.  
Guido Morpurgo Tagliabue, s. unter Goethe (Nr. 76)
- ROTH Joseph
- 212 Marino Freschi, *La parola di Joseph Roth. In nota a 'Lontano da dove' di Claudio Magris*.  
XVII (1974), 1 121-36
- 213 Guido Morpurgo Tagliabue, *L'autonomia letteraria di Joseph Roth*.  
XXI (1978), 2 89-129

- SAIKO George
- 214 Zsuzsa Széll, *Die Haltung des Gastes. Zum Problem der epischen Ironie bei George Saiko.*  
XX (1977), 3 197-204
- SCHILLER Friedrich J.
- 215 Ferruccio Masini, *Statuto ideologico della classicità in Friedrich Schiller.*  
XVII (1974), 1 87-101
- SCHULLITERATUR
- 216 Giovanni Chiarini, *Letteratura e scuola nella recente editoria tedesca: fra best-seller e messaggio.*  
XX (1977), 2 171-194
- 217 R: Thomas Bertschinger, *Das Bild der Schule in der deutschen Literatur zwischen 1890-1914.*  
(Giovanni Chiarini)  
XVIII (1975), 3 167-173
- SCHUMANN Robert
- Ida Porena, s. unter Heine (Nr. 97)
- SEGHERS Anna
- 218 R: Anna Seghers, *Materialienbuch.*  
(Ulrike Böhmel Fichera)  
XXIV (1981), 1-2 300-302
- « Der SPIEGEL »
- Edgar Radtke, s. unter Linguistik (Nr. 154)
- STRAWINSKY Igor
- Anna Macchi Giubertoni, s. unter Mann Thomas (Nr. 173)
- TRAKL Georg
- 219 Giuseppe Dolei, *Trakl e Rimbaud.*  
XVII (1974), 1 139-162
- 220 Ida Porena, *Variazioni su 'Nacht und Schweigen'. Note di ermeneutica trakliana.*  
XVII (1974), 3 7-22

## TRIVIALLITERATUR

- 221 Leif Ludwig Albertsen, *Über den sinnvollen Umgang mit der wenig hohen Literatur.*  
XIX (1976), 3 73-95

## ÜBERSETZUNG

- 222 Ida Porena, *Brevi note sulla traduzione del testo poetico.*  
XXIV (1981), 1-2 225-229
- 223 Teresa Gervasi, *Bilinguismo, interferenza e traduzione: linee di un progetto di ricerca.*  
XXVI (1983), 2-3 411-437

## VERSCHIEDENES

- 224 Mario Agrimi, *Per i 250 anni dell'Istituto Universitario Orientale.*  
XXV (1982), 1-2 287-293

## VULPIUS Christian August

- 225 Götz Großklaus, *Christian August Vulpius.*  
XVIII (1975), 2 109-116

## WACKENRODER Wilhelm H.

- 226 Luciano Zagari, *Il santo nudo e la ruota del tempo. L'impasse dell'intellettuale nella fiaba di Wackenroder.*  
XIX (1976), 1 23-73

## WAGNER Richard

Guido Morpurgo Tagliabue, s. unter Nietzsche (Nr. 201)

## WALSER Robert

- 227 Renata Buzzo Margari, *Il teatro-menzogna: i 'Dramolets' di Robert Walser.*  
XXII (1979), 3 123-138
- 228 Maria Giovanna Amirante Pappalardo, *«Ein bewegliches und ewiges Geschenk»: la dimensione del tempo e della possibilità nel romanzo di Robert Walser 'Geschwister Tanner'.*  
XXVI (1983), 2-3 367-409

## WEDEKIND Frank

- 229 Vivetta Vivarelli, 'Mine-Haha' e l'utopia autoritaria di Frank Wedekind.  
XXIV (1981), 1-2 57-83

## WITTGENSTEIN Ludwig

- 230 Guido Frongia, *L'etica di Wittgenstein*.  
XXV (1982), 1-2 121-154

## WOLF Christa

- 231 Anna Pegoraro, *La prosa nella RDT: Christa Wolf, 'Kindheitsmuster'*.  
XX (1977), 3 175-83
- 232 Anna Chiarloni Pegoraro, *Christa Wolf: 'Der geteilte Himmel'*.  
XXIV (1981), 1-2 119-133
- 233 Giusi Zanasi, *Christa Wolf: la traccia dei fatti e la curva della scrittura*.  
XXV (1982), 3 435-472

## ZESEN Philipp von

- 234 R: Karl F. Otto Jr., *Philipp von Zesen. A Bibliographical Catalogue*.  
(Italo Battafarano)  
XVIII (1975), 2 119-122

## ZWANZIGER Jahre

Ida Porena, s. unter Espressionismus (Nr. 63)

zusammengestellt von  
Giovanni Chiarini

## RIASSUNTI

REINHOLD GRIMM/FELIX POLLAK, *Sul problema delle traduzioni di testi lirici tedeschi: considerazioni da quattro punti di vista.*

Il presente lavoro è una redazione considerevolmente ampliata di una relazione tenuta nel dicembre del 1982 al Congresso annuale della Modern Language Association of America (Los Angeles) nell'ambito di una sezione che si è occupata degli errori nelle traduzioni (*Lapses in Translation*). Vengono presi in esame da un lato problemi generali della traduzione, come quello dell'ambiguità, dall'altro casi specifici di liriche tedesche le cui traduzioni in inglese e americano sono risultate errate. Le poesie analizzate sono desunte principalmente dall'opera di Hans Magnus Enzensberger, Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz e Georg Trakl.

REINHOLD GRIMM und FELIX POLLAK, *Zur Frage des Übersetzens deutscher Lyrik: Betrachtungen aus vierfacher Sicht.*

Der Aufsatz stellt die stark erweiterte Fassung eines Vortrags dar, der im Dezember 1982 auf der Jahrestagung der Modern Language Association of America in Los Angeles gehalten wurde, und zwar im Rahmen einer Sektion, die sich mit Fehlübersetzungen (*Lapses in Translation*) befaßte. Behandelt werden einerseits allgemeine Übersetzungsprobleme wie das der Ambiguität, andererseits spezifische Fälle von mißglückten Übertragungen deutscher Lyrik ins Englische bzw. Amerikanische. Die zur Veranschaulichung herangezogenen Gedichte stammen in der Hauptsache von Hans Magnus Enzensberger, Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz und Georg Trakl.

ITALO MICHELE BATTAFARANO, *Forme della satira morale tra barocco e illuminismo. Abraham a Sancta Clara sulle tracce di Garzoni e Grimmelshausen.*

Attraverso l'analisi di alcuni testi della cultura italiana e tedesca viene indagato il modo in cui si modifica l'immagine dell'imbroglione e dell'imbrogliato nel periodo che va dal tardo

Cinquecento al primo Settecento. Nella rielaborazione della stessa materia i tre autori presi in esame mostrano, malgrado la specificità del genere letterario usato, rilevanti differenze sia di tipo letterario e sia di tipo ideologico. Rispetto alla posizione etico-religiosa del canonico e poligrafo Tommaso Garzoni si registra nel Seicento tedesco una posizione più differenziata e letterariamente originale in Grimmelshausen e, all'inizio del Settecento, quella completamente opposta di Abraham a Sancta Clara: adesso non è più l'imbroglione il vero peccatore/colpevole, bensì l'imbrogliato che passa inutilmente il tempo al mercato e alle fiere, rimettendoci per di più i soldi necessari per comprare inutile terriaca magnificata da falsi medici venuti da lontano.

ITALO MICHELE BATAFARANO, *Formen der Moralsatire zwischen Barock und Aufklärung. Abraham a Sancta Clara auf den Spuren von Garzoni und Grimmelshausen.*

Am Beispiel einiger Texte deutscher und italienischer Kulturgeschichte wird untersucht, wie sich das Bild des Betrügers und das des Betrogenen vom späten 16. bis zum frühen 17. Jh. verändert hat. In der Verarbeitung desselben Stoffes zeigen die drei ausgesuchten Autoren trotz der Spezifität der von ihnen benutzten literarischen Gattung relevante Differenzen sowohl in literarischer als auch in ideologischer Hinsicht. Die vorwiegend ethisch-religiös orientierte Auffassung des Kanonikus und Polyhistor Tommaso Garzoni wird über die differenzierende, literarisch originelle Darstellung eines Grimmelshausen vom Moralprediger und Satiriker Abraham a Sancta Clara umgedreht: Nicht der Betrüger ist der Sünder/Schuldige, sondern der Betrogene, der auf dem Jahrmarkt unnütz Zeit verliert, indem er sich von falschen Ärzten Allheilmittel für teures Geld aufschwätzen läßt.

TEODORO SCAMARDI, *Il teatro di Rainer Werner Fassbinder fra reperto sociale e modello antropologico.*

Per l'A. una delle costanti della produzione teatrale (ma non solo teatrale) di Rainer Werner Fassbinder va individuata nella tensione fra il reperto sociale e il modello antropologico. Già in *Katzelmacher*, nonostante tutta la corposità dei riferimenti storici (la questione dei Gastarbeiter, vale a dire il ruolo della forza-lavoro straniera e la funzione dell'ideologia xenofoba in un momento di espansione economica) è percepibile, attraverso la struttura circo-

lare dell'opera, il 'modello'; allo stesso modo in *Preparadise sorry now*, in cui l'aspetto formale è estremizzato, il montaggio di materiali 'biografici' (esibizionismo, frustrazione del lavoro subalterno, culto delle memorie hitleriane) rinvia ad un contesto storico non equivocabile. Lo stesso rituale della violenza, pur in tutta la sua formalizzazione, è estremamente esplicito nella sua allusività storica; e, d'altra parte, l'uso di materiali storici concreti (il caso Geesche in *Bremer Freiheit*, la speculazione edilizia nel Westend francofortese in *Der Müll, die Stadt und der Tod*) pur nell'asprezza della critica antiborghese e anticapitalistica, rinvia, melodrammaticamente, ad un universo individuale determinato comunque dall'esercizio della reciproca crudeltà. Funzionale a questa drammaturgia è l'invenzione di un linguaggio estremamente artificiale che spazia dall'insulto postribolare al gergo della cultura sino alla citazione liturgica, secondo moduli di grande controllo formale, mai gratuiti.

TEODORO SCAMARDI, *Das Theater Rainer Werner Fassbinders zwischen sozialem Befund und anthropologischem Modell.*

Der Verfasser sieht eine der Konstanten der theatralischen Produktion Rainer Werner Fassbinders (aber das gilt auch für seine Filme) in der Spannung zwischen sozialem Befund und anthropologischem Modell. Schon im Stück *Katzelmacher* ist, bei aller Dichte der historischen Bezüge (die Gastarbeiterfrage, d.h. die Rolle der ausländischen Arbeitskraft und einer ausländerfeindlichen Ideologie in einer Phase der ökonomischen Expansion), über die Kreisstruktur des Stückes das 'Modell' zu spüren. Auf ähnliche Weise läßt die Montage von 'biographischen' Motiven (Exhibitionismus, Frustration in einem untergeordneten Arbeitsverhältnis, Pflege von 'Reliquien' aus der Hitler-Zeit) in *Preparadise sorry now*, wo der formale Aspekt radikaler ausgeführt ist, einen nicht zu mißdeutenden geschichtlichen Zusammenhang erkennen. Selbst das Ritual der Gewalt kann trotz aller Formalisierung in seinen historischen Andeutungen nicht übersehen werden. Darüberhinaus weist der Gebrauch von konkreten historischen Stoffen (der Fall Geesche in *Bremer Freiheit*, die Bodenspekulation im Frankfurter Westend in *Der Müll, die Stadt und der Tod*) bei aller Schärfe antibürgerlicher, antikapitalistischer Kritik melodramatisch auf menschliche Lebenszusammenhänge hin, die durch das 'fatale' Immerwiederauftreten gegenseitiger Grausamkeit bestimmt sind. Auf dieses dramaturgische Konzept ist eine äußerst künstliche, gekonnte, nie unbegründete Sprache bezogen, die vom Bordellfluch über den Bildungsjargon bis hin zum liturgischen Zitat reicht.



VICENTINI, MASULLO, MORONCINI, ZAGARI, *Morte del tragico o tragico moderno?*

All'univocità dei concetti di 'tragico' e di 'tragedia' si è venuta sostituendo, a partire almeno dal tardo Settecento tedesco, una multiforme consapevolezza della problematicità di tali concetti, della prassi teatrale e letteraria che essi cercavano di definire, degli agganci, espliciti o sotterranei, con le dimensioni esistenziali, etiche, sociali, sacrali e più latamente 'proiettive' dell'uomo.

'Morte del tragico', 'post-tragico', 'tragico moderno' sono solo alcune delle formulazioni con cui si è tentato di illuminare la novità dei connessi orizzonti teoretici e poetologici che si possono aprire in tale contesto nel nostro mondo moderno: per altro proprio mentre sempre meno univoco si fa, come è noto, il corrente riferimento alla categoria stessa del 'moderno'.

In questa sede vengono raccolti quattro contributi che partecipano alla discussione secondo tagli problematici fortemente differenziati e anche tematicamente orientati a volta a volta su dimensioni diverse del problema: da quelle storiche a quelle poetologiche, fenomenologiche e morfologiche.

VICENTINI, MASULLO, MORONCINI, ZAGARI, *Tod des Tragischen oder Modern-Tragisches?*

Die Einmütigkeit, mit der man vom 'Tragischen' und der 'Tragödie' zu reden pflegte, weicht spätestens seit dem ausgehenden 18. Jh. zunehmend einem weitgefächerten Bewußtsein über den problematischen Charakter sowohl solcher Begriffe als auch des literarischen und Theaterschaffens, das sie eingrenzen wollen, und der offenliegenden oder verborgenen Dollpunkte mit den existentiellen, ethischen, gesellschaftlichen, sakralen und in allgemeinerem Sinne 'projektiven' Dimensionen des Menschen.

'Tod des Tragischen', 'Post-Tragisches', 'Modern-Tragisches' sind nur einige der versuchten Prägungen, die die Neuheit der damit verbundenen theoretischen und poetologischen Horizonte betonen sollen, wie sie sich nun in der Moderne eröffnen — während doch zugleich eben die Kategorie der 'Moderne' in ihrer Beglaubigung eine immer geringere Einmütigkeit erfährt.

Im vorliegenden Heft sind nun vier Beiträge zur dieser Diskussion versammelt, die das Problem unter sehr unterschiedlichen Gesichtspunkten anschneiden und auch auf je eigenen Ebenen der Untersuchung ansiedeln — seien diese nun historisch, poetologisch, phänomenologisch oder morphologisch.

MARIA LAURA FERRARI, *Tra piazza e accademia. Kurz-Bernardon e la riforma del teatro tedesco nel Settecento.*

Inserito nel dibattito teatrale Settecentesco, il teatro di Kurz-Bernardon acquista nuove dimensioni. L'impresario propose infatti la propria *Maschinenkomödie* quale alternativa al Teatro Nazionale di stampo francese teorizzato dai letterati, fondandone il valore da una parte nella funzione di intrattenimento, dall'altra nell'esercizio di una severa critica sociale. Il suo ingegno creativo e l'ampiezza dei mezzi impiegati ne salvaguardano l'alto livello artistico, pur nel mantenimento delle più genuine tradizioni popolari.

MARIA LAURA FERRARI, *Zwischen Straße und Akademie. Kurz-Bernardon und die Reform des deutschen Theaters im 18. Jh.*

Im Rahmen der deutschen Theaterdiskussion im achzehnten Jahrhundert nimmt das Theater von Kurz-Bernardon neue Konturen an. Der Impresario wollte mit seiner *Maschinenkomödie* eine Alternative zum französisierenden Nationaltheater der Gelehrten schaffen, indem er seinem Theater eine doppelte Funktion zuerkannte: einerseits die «Ergötzung», andererseits Satire und Kritik. Sein erfinderischer Geist und der technische Aufwand ermöglichten ihm die Erreichung eines hohen artistischen Niveaus, unter Bewahrung der echten Volkstraditionen.

## COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

- ITALO MICHELE BATAFARANO, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Bari
- GIOVANNI CHIARINI, Lingua e Lett. Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- MARIA LAURA FERRARI, Via S. Tomaso de' Calvi 68/A, Bergamo
- REINHOLD GRIMM, 954 Van Hise Hall, University of Wisconsin, Madison, Wis. 53706, U.S.A.
- FERRUCCIO MASINI, Lingua e Lett. Tedesca, Fac. Lettere, Università degli Studi di Siena
- ALDO MASULLO, Fac. Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Napoli
- BRUNO MORONCINI, Fac. Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Napoli
- FELIX POLLAK, 954 Van Hise Hall, University of Wisconsin, Madison, Wisc. 53706, U.S.A.
- TEODORO SCAMARDI, Ist. Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Bari
- CLAUDIO VICENTINI, Fac. Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale, Napoli
- LUCIANO ZAGARI, Lingua e Lett. Tedesca, Istituto Universitario Orientale, Napoli



ACME - Milano  
ACTA Linguistica - Budapest  
ACTA Literaria - Budapest  
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  
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  
LINGUA e Letteratura - Milano  
MAINZER Komparatistische Hefte - Mainz  
MANUSCRIPTA - Saint Louis (Missouri)  
MODERN Language Review - Warwick  
MONATSHEFTE - 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-Storm-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  
 WISSENSCHAFTLICHE Zeitschrift der « E.-M.-Arndt-Universität » -  
 Greifswald  
 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.  
 » Hamburg  
 » Halle  
 » Helsinki  
 » Innsbruck  
 » Kiel  
 » Mainz  
 » München  
 » Ohio  
 » Stanford  
 » Tübingen  
 » Utrecht  
 » Wien

#### LIBRI RICEVUTI

BLEIER-STAUDT, ELKE, *Die deutschsprachige Lyrik des spanischen Bürgerkriegs*, Diss. Universität Tübingen 1983.  
 RÖLLEKE, HEINZ (Hrsg.), *Georg Heym Lesebuch*, München 1984.  
 SIGNER, HERMANN, *Wiedergabe von Märchentexten*, Diss. Universität Freiburg/Schweiz 1981.  
 AREGGER, J. AGNES, *Heine und Larra. Wirkungsgeschichte eines deutschen Schriftstellers in Spanien*, Diss. Freiburg/Schweiz 1979, Zürich 1981.  
 SAUERMAN, EBERHARD, *Zur Datierung und Interpretation von Texten Georg Trakls*, Innsbruck 1984.  
 HARTMANN, HORST, *Wallenstein-Geschichte und Dichtung*, Berlin 1983.  
 JUKER, BEE - MARTORELLI GISELA, *Jeremias Gotthelf 1797-1854 - Bibliographie 1830-1975*, Bern 1983.  
 MANGER, KLAUS, *Literarisches Leben in Straßburg während der Prädikatur Johann Geilers von Kayserberg (1478-1510)*, Heidelberg 1983.  
 HELLING, CHRISTA, *Ernst Weiss: Georg Letham, Arzt und Mörder*, Trieste 1983.  
 GREVEL, LISELOTTE, *Fontane e la critica teatrale*, Pisa 1984.  
 SCIMONELLO, GIOVANNI (a cura di), *Ferdinand Lassalle Franz von Sickingen - Una tragedia storica*, Padova 1983.  
 KASZYNSKI, H. STEFAN (Hrsg.), *Die Lesbarkeit der Welt. Elias Canetti Anthropologie und Poetik*, Poznan 1984.  
 DRUMBL, JOHANN, *Fremde Texte*, Materiali universitari, Milano 1984.  
 DELBRUYÈRE, KONSTANTINA, *Der Dialog. Seine Funktion und Bedeutung in den späteren Romanen Theodor Fontanes*, Diss. München 1982.  
 BERTRAM, CORNELIA, *Untersuchung zur Einwirkung der Etymologien des Isidor von Sevilla auf die althochdeutsche Übersetzung des Traktats De fide catholica ex veteri et novo Testamento contra Judaeos*, Diss. München 1981.  
 GRAF VON WESTPHALEN, JOSEPH, *Zur Entstehung der Dichterfigur. Ein Beitrag zur Geschichte des Dichter- und Künstlerbildes*, Diss. München 1978.

- MOTSCH, WOLFGANG/VIEHWEGER, DIETER (Hrsgg.), *Richtungen der modernen Semantikforschung*, Berlin 1983.
- MEID, VOLKER, *Grimmelshausen - Epoche, Werk, Wirkung*, München 1984.
- SCHIEB/FLEISCHER/GROßE/LERCHNER (Hrsgg.), *Beiträge zur Erforschung der deutschen Sprache*, Leipzig 1983.
- QUETZ, JÜRGEN, *Symbolische und allegorische Formen in der Dramatik Edward Albees*, Diss. Frankfurt a.M. 1970.
- PETIG, E. WILLIAM, *Literary Antipietism in Germany during the First Half of the Eighteenth Century*, New York/Berne/Frankfort on the Main/Nancy 1984.
- ASHER, W. EVELYN, *Urteil ohne Richter. Psychische Integration oder Charakterentfaltung im Werke Franz Kafkas*, New York/Berne/Frankfort on the Main/Nancy 1984.
- AA.VV., *Santuari e politica nel mondo antico*, a cura di Maria Sordi, Milano 1983.
- LYONS, JOHN, *Die Sprache*, München 1983.
- AUTORENKOLLEKTIV, *Einführung in die konfrontative Linguistik*, Leipzig 1983.
- LANGNER, ILSE, *Dramen I*, mit einer Bibliographie von Margarete Dierks, hrsg. von E. G. Schulz, Würzburg 1983.
- HEINEMANN, WOLFGANG, *Negation und Negierung. Handlungstheoretische Aspekte einer linguistischen Kategorie*, Leipzig 1983.
- BEUTH, ULRICH, *Romantisches Schauspiel. Untersuchungen zum dramatischen Werk Zacharias Werners*, München 1979.
- VESTNER, HEINZ, *Erzählstruktur und Erzählstrategie in Samuel Becketts 'Molloy', 'Malone Dies' und 'The Unnamable'*, Diss. München 1980.
- BINZ, WOLFGANG, *Pranidhāna und Vyākaraṇa. Untersuchungen zur Geschichte der Entwicklung des Bodhisatva-Ideals*, Diss. München 1980.
- BALIK, KLAUS, *Der Cloze Test als Meßinstrument der Fremdsprachenkompetenz von Schülern mit Deutsch als Muttersprache*, Diss. München 1980.
- HENGELHARDT, GABRIELE, *Die Zeit in Klaus Mann früher Prosa. Untersuchungen zur Geistes- und Ideengeschichte seines Werks*, Diss. München 1982.
- BUNGARZT, PETER, *Quelle und Funktion der Feendarstellung in der mittelhochdeutschen Epik*, Diss. München 1981.
- DÜRR, JOSEF, *Die Expressionismusedebatte. Untersuchungen zum Werk von Georg Lukács*, Diss. München 1982.
- HEBELL, CLAUS, *Rechtstheoretische und geistesgeschichtliche Voraussetzungen für das Werk Franz Kafkas, analysiert an dem Roman 'Der Prozeß'*, Diss. München o.J.

- HAHN, REINHARD, «Die löbliche Kunst». *Studien zu Dichtung und Poetik des späten Meistergesangs am Beispiel Adam Puschmans (1532-1600)*, Wrocław 1984.
- SWIATLOWSKA, IRENA, *Publikacje pracowników Instytutu Filologii Germańskiej Uniwersytetu Wrocławskiego w latach 1945-1981*, Wrocław 1983.
- TOMICZEK, EUGENIUSZ, *System adresatywny współczesnego języka polskiego i niemieckiego*, Wrocław 1983.
- DIELING/KEMPTER, *Die Tempora*, Leipzig 1983.
- CELLI/BONINI/VALLETTI/MASETTI ZANNINI/PEGRYRI (a cura di), *Reperterio di fonti medievali per la storia della Val Camonica*, Milano 1984.
- ENRICO CATTANEO, *La Chiesa di Ambrogio. Studi di storia e liturgia*, Milano 1984.

## INDICE DELL'ANNATA

## ARTICOLI E SAGGI

	Nr.	pg.
Italo Michele Battafarano, <i>Formen der Moralsatire zwischen Barock und Aufklärung. Abraham a Sancta Clara auf den Spuren von Garzoni und Grimmelshausen</i> . . . . .	3	25-43
Ulrike Böhmel Fichera, <i>Über die Möglichkeiten realistischen Schreibens im Exil: Anna Seghers' Exilromane 'Das siebte Kreuz' und 'Transit'</i> . . . . .	1-2	199-221
Marino Freschi, <i>Kafka, la scrittura e l'ebraismo</i> . . . . .	1-2	91-133
Reinhold Grimm, <i>On Translating German Poetry: Considerations from Four Aspects</i> . . . . .	3	7-23
Ferruccio Masini, <i>Il mistero di Apollo. Thomas Mann ovvero l'umanesimo della decadenza</i> . . . . .	1-2	77-89
Felix Pollak, vedi: Reinhold Grimm . . . . .	3	7-23
Anton Reininger, <i>Regressive Sehnsucht und ihre sprachliche Manipulation. Benns Lyrik der zwanziger Jahre</i> . . . . .	1-2	135-198
Hartmut Retzlaff, <i>Die Rücknahme eines Leitbilds. Der Hohe Mensch in Jean Pauls 'Titan'</i> . . . . .	1-2	31-57
Roberto Rizzo, <i>I due 'processi'. Presenze e rielaborazioni kafkiane nell'opera di Peter Weiss</i> . . . . .	1-2	223-252
Teodoro Scamardi, <i>Il teatro di Rainer Werner Fassbinder fra reperto sociale e modello antropologico</i> . . . . .	3	45-78
Luciano Zagari, <i>Eclissi della totalità? Romanticismo tedesco e gusto moderno</i> . . . . .	1-2	7-29
Giusi Zanasi, <i>L'« eclissi del cuore »: Carl Einstein e la perdita dei segni</i> . . . . .	1-2	59-75

## DIBATTITI E DISCUSSIONI

Aldo Masullo, <i>Fine della tragedia e scoprimento del tragico</i> . . . . .	3	97-106
Bruno Moroncini, <i>La cesura del tempo. Nota su temporalità e tragedia</i> . . . . .	3	107-115
Claudio Vicentini, <i>Fine del tragico e fine del teatro</i> . . . . .	3	83-95
Luciano Zagari, <i>Dimensioni del teatro post-tragico</i> . . . . .	3	117-123

## RICERCHE ED ESPERIMENTI

	Nr.	pg.
Gabriella Catalano, <i>Elisa von der Recke. Tra 'Empfindsamkeit' ed Illuminismo</i> . . . . .	1-2	275-294
Maria Laura Ferrari, <i>Tra piazza e accademia. Kurz-Bernardon e la riforma del teatro tedesco nel Settecento</i> . . . . .	3	127-149

## NOTE

Italo Michele Battafarano, <i>Drexeliana: Bibliographisches und Rezeptionsgeschichtliches zu Jeremias Drexel</i> .	1-2	255-258
Italo Michele Battafarano, <i>Zu den historischen Quellen des Masaniello-Bildes in Deutschland: Alessandro Giraffi, 'Theatrum Europeum'. Christian Weise</i> .	3	259-62
Ferruccio Masini, <i>La crisi del soggetto</i> . . . . .	3	153-157

## RECENSIONI

AA.VV., <i>Les barbelés de l'exil</i> , Press. Univ. de Grenoble 1979 (Ulrike Böhmel Fichera) . . . . .	1-2	304-306
Thomas Anz/Joseph Vogl (Hrsgg.), <i>Krieg. Die Dichter und der Krieg. Deutsche Lyrik 1914-1918</i> , München 1982 (Giovanni Chiarini) . . . . .	1-2	297-299
Nigel Hamilton, <i>I fratelli Mann</i> , Milano 1983 (Giovanni Chiarini) . . . . .	1-2	299-304
Alexander Stephan, <i>Die deutsche Exilliteratur 1933-1945</i> , München 1979 (Ulrike Böhmel Fichera) . . . . .	1-2	304-306

## REGISTER

Giovanni Chiarini, <i>Studi Tedeschi - Gesamtregister 1974-1983</i> . . . . .	3	161-186
---	---	---------

## COMUNICAZIONI

SPEE-ARBEITSGESPRÄCH in Trient (10.-11. Dez. 1985).  
VORANKÜNDIGUNG

Die Forschung um den Jesuiten FRIEDRICH VON SPEE (1591-1635) und sein Werk ist trotz der verdienstvollen Arbeiten von Emmy Rosenfeld und Theo van Oorschot in den letzten Jahren nicht weiter entwickelt worden. Das angekündigte Kolloquium nimmt das 350. Todesjahr des Dichters zum Anlass, um bestimmte Aspekte seiner geistigen Biographie, seiner lyrischen Produktion und seines Kampfes gegen die Hexenverfolgung neu zu diskutieren.

Bereits zugesagt haben folgende Kollegen:

- K. Ameln (Lüdenscheid): Friedrich Spee von Langenfeld und das evangelische Kirchenlied seiner Zeit.
- I. M. Battafarano (Trient): Spees *Cautio Criminalis* u. die Hexenliteratur in Deutschland.
- J. J. Berns (Marburg): «Vergleichung eines Vrwercks, und eines frommen andächtigen Menschens». Bemerkungen zu Mystik und Mechanik bei Spee.
- D. Breuer (Aachen): «Meinem vielgeliebtem Patronen im Himmel». Spees Kölner Verleger Johann Wilhelm Friessem und sein Verlagsprogramm.
- J.-U. Fechner (Bochum): Geistlicher Petrarkismus im lyrischen Werk Spees.
- R. Faber (Berlin/Trient): Novalis und Spee.
- H. Jaumann (Bielefeld): Spee und Leibniz.
- B. Kytzler (Berlin): Die rhetorische Konstruktion der *Cautio Criminalis*.
- A. Kelletat (Berlin): Das evangelische Kirchenlied in Altpreussen von Herzog Albrecht bis Simon Dach.
- Th. van Oorschot (Nijmegen): Zur geistigen Biographie Spees.
- H. Pörnbacher (Nijmegen): Das Lied der Katholiken im 17. Jahrhundert.
- L. Zagari (Neapel): Brentano und Spee.

Anfragen von Interessenten sind zu richten an:

Prof. Dr. I. M. Battafarano - Università di Trento, Facoltà di Lettere e Filosofia, via S. Croce 65, I-38100 Trento (Italia)



Ed. Intercontinentalia - Napoli  
Via Mezzocannone, 39-43

---

Grafitalia s.r.l.  
Stabilimento in Cercola - Napoli

