ISSN: 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

**ANNALI**

STUDI TEDESCHI

direttore: Marino Freschi



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

XXXII, 1-2 1989

# INDICE

## ARTICOLI E SAGGI



## NOTE





AION

# STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI



XXXII, 1-2

# STUDI TEDESCHI



NAPOLI 1989

# ARTICOLI
# E
# SAGGI

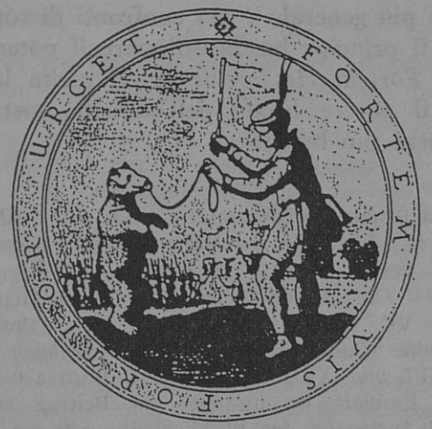
# UN 'TANZBÄR' BAROCCO: PAUL FLEMING, *'GRABSCHRIFFT EINES JUNGEN BÄREN'*

di
PASQUALE GALLO
Bari

## UN EMBLEMA

Nella seconda parte degli *Emblemata Moralia & Bellica* (1615), quella appunto dedicata ai temi della guerra, Jakobus â Bruck detto Angermundt [1] inserisce il seguente emblema:

FORTEM VIS FORTIOR URGET.




Cernis ut obsequitur puero implacabilis Ursus,
Quem perforatis ductat naribus.
Scilicet effrenem populum compescere Princeps,
Quando furit, legum Vinctis potest!

La *res picta* presenta in primo piano un fanciullo che per la posizione assunta, il capo reclino e una gamba protesa sulla punta del piede, sembra accennare ad un passo di danza. Il fanciullo, che indossa un berretto piumato e porta una tromba alla cintola, leva il braccio destro stringendo nella mano una frusta in segno di minaccia verso l'orso situato in secondo piano. Questi, in posizione eretta, è soggiogato al domatore mediante una lunga corda serrata ad un anello che gli trapassa il naso.

Sullo sfondo, a sinistra, si può notare una non meglio distinguibile moltitudine che innalza pertiche o lance e, in parallelo con il domatore in primo piano, una figura singola in posizione frontale a detta moltitudine. Sulla destra si profila nettamente un paesaggio urbano posto ai piedi di una collina.

La *subscriptio*, un epigramma di quattro versi in lingua latina, chiarisce il carattere squisitamente politico sia della *pictura* che della enigmatica *inscriptio*.

Come è di norma negli emblemi, l'osservazione di un soggetto della realtà contingente rinvia ad una regola di carattere più generale [2]: nei confronti di sommovimenti del popolo il principe ha da utilizzare il potere coercitivo delle leggi. *Fortem vis fortior urget*, recita la *inscriptio*, e dunque il potere legale dell'autorità costituita doma anche la forza più bruta.

---

[1] Jacobi â Bruck / Angermundt / Cogn. Sil. / EMBLEMATA / MORALIA. / & / BELLICA. / Nunc recens in / Lucem edita / – / Argentorati / Per / Jacobum ab Heÿden / Iconographum / Anno MDCXV. / – / M. Merian Incidebat. – Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: VK. Bruck, Jakob 8° – cit. da: Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Curatori), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI und XVII Jahrhunderts*. Stuttgart 1967, col. 447.

[2] « Jedes Emblem ist insofern ein Beitrag zur Erhellung, Deutung und Auslegung der Wirklichkeit » afferma A. Schöne in proposito aggiungendo: « in vielen Fällen haben offenbar auch die Emblematiker selbst ihre Anregung von einem Bild empfangen, aus der Beobachtung eines Sachverhaltes nämlich, dessen verweisende Kraft und Bedeutsamkeit ihnen bewußt wurde. » A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barock*, München 1968, pp. 26-7.





Si stabilisce e si rivela così il rapporto allegorico [3] tra l'orso addomesticato e il popolo, nonché tra il suo domatore e il principe. Le analogie tra i primi due attanti della scena, (l'orso e il popolo), si fondano sulle palesi qualità comuni della mole, della brutale potenza fisica ma anche della rozzezza e della scarsa intelligenza. Di converso l'inferiorità fisica del domatore è supplita dai suoi strumenti (la frusta e la corda, le leggi per il principe) e dunque dall'intelligenza, cioè non solo dall'abilità nell'usarli quanto anche di produrne ulteriori.

La breve *subscriptio* interpreta quindi l'immagine proposta nella *pictura* rilevando in essa un rapporto di potere che trasferisce poi a due soggetti sociali. Individuato come ambito quello dei rapporti di forza nella società e prendendo posizione nel proporsi come consiglio al principe, l'emblema costituisce la propria natura politica.

L'elemento della danza dell'orso, appena intuibile solo nella *pictura*, subentra esplicitamente nella: « Kurtze Erklärung al=/ler dieser Emblematum: nach ihrer Zahl zu finden » [4] fornita nell'appendice in lingua tedesca dai curatori del volumetto.

Gleich wie der grimmig Beer im Schantzn /
Wie man jhm pfeifft / herumb muß Tantzn:
Also wenn der gemeine Mann /
In einer Statt richt Vnfried an.
Die Obrigkeit jhn mit straff kan zwingn /
Daß er nach seinem willn muß springn. [5]

La spiegazione in lingua tedesca, esposta in maniera più

---

[3] A. Schöne, *Emblemata*, cit., p. XIV.

[4] *Ivi*, p. XLIX/L.

[5] L'immagine fornita tramite il termine *Schantzn* si arricchisce di una componente comica richiamando la tendenza a travestire l'orso per rendere più completa la parodia dell'essere umano e delle sue abilità. Si cfr. ad es. Goethe « Ein alter... Hinter ihm knurrt ein zusammengedruckter Bär, der mit Maulkorb und Kette gezähmt und mit einer Mütze geziert ist ». Qui si tratta della satira nei confronti degli zerbinotti del Direttorio nel 1800 ritratti nelle incisioni satiriche francesi. Cit. da: *Goethes Wörterbuch*, vol. 2, 1° Lieferung, 1979.

dettagliata dell'epigramma, fornisce elementi di indubbio interesse nel determinare e precisare l'ambito metaforico dell'immagine in questione.

In primo luogo si indica che l'attività principale dell'orso domato è costituita dall'imitare goffamente la danza accennata dal domatore mediante il gesto e il motivo musicale fischiettato. Ciò comporta per la danza dell'orso il carattere di massima prova di sforzo e di abilità e dunque di ubbidienza, richiesta ad un animale di tale mole e pericolosità. Una volta soggiogata, la fiera non può sottrarsi all'arbitrio del domatore che dimostra la sua potenza assoggettandola agli esercizi più umilianti. Parallelamente il principe può venire a capo di sommosse popolari utilizzando leggi severe che sottomettano i ribelli facendoli « danzare » secondo il proprio arbitrio.

Sin qui il dettato politico dell'emblema che esplicita una regola di governo strettamente funzionale all'esercizio di un potere assoluto emancipato da vincoli morali. Ma ci si è soffermati nella descrizione dell'emblema non solo in ragione del suo valore di probabile prima attestazione letteraria tedesca del motivo del *Tanzbär*[6], quanto più in rapporto alle potenzialità di suggestione letteraria che esso possiede.

L'emblema è in primo luogo la codificazione visivo-

[6] È quanto afferma Winfried Woesler ricostruendo i rapporti dell'*Atta Troll* di Heinrich Heine con la tradizione del motivo del *Tanzbär*: « Die antiken und mittelalterlichen Fabelsammlungen kennen ihn (den Tanzbären, n.d.r.) noch nicht, denn erst im 17. Jahrhundert scheint es verbreitete Mode geworden zu sein, Bären zum Tanzen abzurichten. So waren erst zur Zeit Ludwig XIV auf den Plätzen von Paris häufig Bärenführer mit ihren Tieren anzutreffen. Ein Emblem von 1615 (quello in questione, n.d.r.) bietet die älteste politische Deutung an ». W. Woesler, *Heines Tanzbär. Historisch-literarische Untersuchungen zum « Atta Troll »*, Hamburg 1978, pp. 147-8. Woesler rinvia per tale affermazione a: P. Loevenbruck, *Les animaux sauvages dans l'histoire*, Paris 1955, p. 168 ss. nonché per ulteriori dettagli sulle fiabe che hanno per motivo il *Tanzbär* ad un suo precedente articolo: W. Woesler, *Die Fabel vom Tanzbären*, in « Cahier Heine ». Publications du C.A.M., Paris 1975, pp. 132-143.





retorica di un dato reale o di un dato culturale largamente acquisito dall'immaginario collettivo di una società. Ad esso s'aggiunge una interpretazione retorica in termini didattici di tale dato che ha per fine la massima diffusione comunicativa. Sovente, infatti il riproporre sullo sfondo della *res picta* la soluzione della enigmatica immagine in primo piano palesa l'intento di far pervenire il messaggio anche ad un pubblico non molto colto o analfabeta del tutto[7].

Non ci sembra superfluo quindi riproporre un brano di definizione dell'emblema, quello di Friedrich Reimann, indicativo per certi versi della « letterarietà » del genere.

[...]

1. In einem Emblemate muß man mit keinem Gemählde aufgezogen kommen / daß nicht ex historia naturali vel artificiali genommen sei. Denn ein Emblema ist ein Gemählde / darinnen ein Orator denen Zuhörern zu erkennen giebet / wie die Moralia auch in der Natur und Kunst gegründet sind. Und dannenhero...[8]

Il precetto espresso dal Reimann attesta chiaramente oltre alla dovuta predominanza dell'osservazione della natura (*ex historia naturali vel artificiali*) anche l'intento didattico (*Moralia*). Ma ancor più: l'inquadrare la *res picta* come « *Gemählde, darinnen ein Orator denen Zuhörern zu erkennen giebet* / ... » ne rileva la letterarietà introducendo quelle che sono le categorie fondamentali del discorso letterario.

Più che sugli elementi retorici, *inscriptio* e *subscriptio*, la fungibilità letteraria dell'emblema si fonda dunque sulla priorità della *pictura*[9] e sulle suggestioni che essa può ingenerare.

L'utilità dell'emblema del Bruck è per noi riposta

[7] Si cfr. in proposito: M. Hueck, *Textstruktur und Gattungssystem. Studien zum Verhältnis von Emblem und Fabel im 16. und 17. Jahrhundert*, Kronberg/Ts. 1975. In particolare il capitolo: *Emblem und Fabel als bildlich-literäre Darstellungsformen*, pp. 112-132.

[8] J. F. Reimann, *Poesis Germanorum Canonica & Apocrypha. Bekandte und Unbekandte Poesie der Teutschen*, Leipzig 1703, p. 85.

[9] A. Schöne, *Emblematik und Drama*, cit., p. 26.

nella codificazione visiva di una serie di connotati che ci permettono di circoscrivere, penetrare ed esplorare le potenzialità metaforiche dell'immagine del *Tanzbär* nella sua attuazione di motivo letterario, nonché di ricostruirne in parte la storia annotando costanti e registrando variazioni. A tal fine è necessario rilevare che l'emblema in questione comunica molte più cose di quante se ne sia elencate sino ad ora.

Se è scontato il carattere politico del suo messaggio in cui il « narratore » affida all'orso un ruolo di antagonista mediante la descrizione negativa, (implacabilis/ *grimmig*) ciò nondimeno è ineludibile la presenza di un connotato che rinvia alle problematiche dell'arte [10].

La condizione di completa cattività dell'animale è espressa mediante la umiliante costrizione alla danza. È ovvio che quella dell'orso può chiamarsi solo ironicamente danza poiché, data la mole, la bestia non presenta alcuna attitudine costituzionale a tale esercizio. In realtà si tratta di una imitazione coatta e goffa della massima eleganza nel movimento. All'antitesi forza bruta/intelligenza del motto si può ben aggiungere perciò, l'opposizione goffagine/perizia e meglio: rozzezza/arte.

Non si dimentichi, inoltre, che l'esibizione della bestia ha da svolgersi dinnanzi ad un pubblico da cui ci si attende l'ilarità suscitata dalle sue evoluzioni e ammirazione per il suo domatore, capace di controllare e gestire tanta pericolosità latente [11].

---

[10] Che l'orso fosse nel barocco simbolo dell'arte utilizzato negli emblemi è attestato ad esempio nel *Mundus symbolicus in emblematum universitate...*, di Filippo Picinelli, uno dei maggiori e più diffusi compendi di emblemi in circolazione dalla metà del 1600. Si confronti in proposito al libro 5 il n° 603 che l'*Index rerum notabilium* della edizione del 1681 (curata e tradotta in latino da Augustinus Erath) indica con « Est symbolum artis ».

[11] Pur in catene, travestito e ubbidiente non scompare l'immagine principe che lo connota come simbolo della classe guerriera presso i celti grazie alle qualità che lo Chevalier elenca: « Sa couleur est le noir de la matière première. Puissant, violent, dangereux, incontrôlé, comme une force primitive, il a été traditionnellement l'embléme de la cruautè, de la sauvagerie, de la brutalité.





Il timore incombente di una fuga della bestia feroce è certamente una delle componenti del divertimento di chi assiste a tali spettacoli.

La temuta possibile fuga dell'orso dalla sua condizione di cattività e il suo ritorno al luogo d'origine offre ottimi spunti per un intreccio letterario. In primo luogo le possibilità offerte dall'atto di ribellione di una figura sì rozza e brutale, ma fiera e orgogliosa ancorché in stato di soggezione; e poi la possibilità, offerta per suo tramite, del confronto tra due mondi antitetici: il luogo selvaggio e libero (la foresta delle origini e del ritorno) e il luogo della schiavitù (la città). L'ambito urbano, infatti, è il luogo privilegiato per l'esibizione dell'orso come indica anche il nostro emblema ponendo sullo sfondo un paesaggio cittadino.

L'opposizione città/natura selvaggia, ma anche civiltà e cultura/ignoranza, si aggiunge così all'antitesi schiavitù/ libertà. Sommandosi entrambe a quelle precedentemente elencate esse compongono un ventaglio articolato di possibilità di movimentare in senso letterario l'immagine del *Tanzbär* che l'emblema del Bruck propone in maniera necessariamente univoca e statica.

Certamente nel senso di uno sfruttamento di tali possibilità offerte dalla *Sinnbildkunst* per l'esercizio letterario è indirizzato il consiglio che Harsdörffer rivolge ai poeti nel suo *Poetischer Trichter*.

(die) Sinnbild-Kunst dienet nicht nur dem Redner zu beweglicher Darstellung seiner Sachen / sondern auch dem Poëten / wann er solche Gemählde seinen Versen schicklich beybringen / und von dergleichen Erfindungen seinen Inhalt ab sehen kan [12].

---

Mais, et l'autre aspect du symbole apparait ici, l'ours peut être dans une certaine mesure apprivoisè: il danse, il jongle. On peut l'attirer par le miel, dont il est friand. Quel contraste entre la légèreté de l'abeille, dont il aime le suc, celle de la danseuse, dont il imite les pas, et sa lourdeur native! Il symboliserait en somme les forces élémentaires suscetibles d'évolution progressive mais capables aussi de redontables regressions ». J. Chevalier, *Dictionaire des Symboles*, Paris 1973, pp. 340-43.

[12] G. P. Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, Nürnberg 1653, p. 108.

## Un epitaffio giocoso

L'invito formulato da Harsdörffer ai poeti di voler fare uso del potenziale metaforico racchiuso negli emblemi era probabilmente superfluo. Per quanto sia difficoltoso attestare la diretta interdipendenza tra un componimento poetico e un emblema è certo che la sua utilizzazione come fonte di ispirazione o strumento retorico dell'*ornatus* era già largamente praticata. La sua struttura paradigmatica e la sua diffusione tra i letterati permetteva un piano di comunicazione letteraria più immediato risparmiando preamboli descrittivi e creando una tensione d'attesa nel lettore rispetto allo scarto tra un'immagine nota e la variazione intervenuta ad opera dello scrittore. È il caso del seguente epitaffio giocoso scritto da Paul Fleming[13] in cui ricorre il motivo del *Tanzbär*.

Grab // Schrifft
Eines jungen Bären / der gehetzet
Worden war.

Ich / der ich klein und jung von meiner Mutter kam /
Von welcher mich die Macht der strengen Bauren nahm /
Ward in der Stadt verkaufft; daselbsten mich zu üben /
was in der Dienstbarkeit für Freiheit wird getrieben.
Für wilde ward ich zahm. Begriffe manche Kunst;
doch Thäte mir die Welt darfür gar kleine Gunst.
Ich weiß von keiner Schuld / als daß ich allzukühner
erhascht hab' / und verzehrt so manche schöne Hühner.

[13] Pur non essendo in grado a tutt'oggi di attestare come fonte certa l'emblema del Bruck ci pare tuttavia indicativo l'interesse di Fleming per gli emblemi avendo adottato come *Leibspruch* il motto di un notissimo emblema: *Festina lente*. J.U. Fechner precisa inoltre che « [...] schmückte diese selbstbestimmte Losung das (nicht erhaltene) Stammbuch Flemings und bot Anlaß wie Thema für manche der dort eingetragenen, von Fleming gemäß einer Humanistengepflogenheit als « Liber adoptivus » für seine eigene Werkausgabe ausgewählten und so eingeeigneten Gedichte ». J.U. Fechner, *Paul Fleming*, in *Deutsche Dichter des 17. Jahrhunderts*, a cura di H. Steinhagen/B. v. Wiese, Berlin 1984, p. 366.
V'è inoltre da annotare la stretta consequenzialità tra la pubblicazione degli emblemi del Bruck (1615) e il periodo della produzione poetica di Fleming (circa 1628-1640).





Mein ganzes Leben war ein steter langer Tanz.
Zuletzte kriegt' ich noch darvon den Märtrerkrantz.
Sol euch nicht seyn / wie mir / ihr Brüder und ihr Schwestern
So bleibet / wie ihr sollt / in euren wilden Nestern.[14]

Il componimento, costituito da 12 alessandrini a rima baciata, si inserisce in quel genere di gran moda durante il barocco che è l'epitaffio giocoso; parodia ad un tempo sia dell'epicedio funebre sia del *casual-carmen* in generale[15]. Generi, questi, molto familiari al nostro autore che ne compose in gran copia sin da ragazzo[16].

Come annuncia il titolo si tratta di una iscrizione funebre posta sulla tomba di un giovane orso ammaestrato

[14] Paul Fleming, *Teütsche Poemata*, Hildesheim 1969, p. 177.

[15] Si confronti in proposito il dettagliato saggio di W. Segebrecht, *Steh, Leser, still! Prolegomena zu einer Situationsbezogenen Poetik der Lyrik, entwickelt am Beispiel von poetischen Grabschriften und Grabschriftenvorschlägen in Leichencarmina des 17. und 18. Jahrhunderts*, in « Deutsche Vierteljahreschrift », 52 (1978), 3 Settembre, pp. 430-468; in particolare pp. 432-433.

[16] Che Fleming sia stato un *Gelegenheitsdichter* è un dato testimoniato dalla quantità di epicedi, epitalami e versi augurali presenti nella sua opera. Attività questa largamente praticata allora da poeti di levatura quali Opitz, Dach, Birken etc. Ci sembra però estremamente riduttivo indicarlo con questo epiteto se ad esso si dà il significato di « versificatore su commissione », di « *Tintenvergießer* »: a Fleming mancò la necessità di dipendere da un qualsiasi committente, o se essa vi fu non influì in maniera decisiva, « vitale », sulla sua concezione poetica e sulla sua produzione.
« L'occasionalità » dell'opera di Fleming è da intendersi più nel senso che fa affermare a Goethe in *Dichtung und Wahrheit* « Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte », che non nel senso di mera *Gebrauchslyrik*. Una « occasionalità » dettata dalle vicende biografiche che fa scaturire il plauso di A.W. Schlegel nei seguenti versi:

Das Vaterland, die Drangsal wüster Zeiten
der Fremde Freundschaft, der Geliebten Liebe
und fremder Land und Völker Herrlichkeiten
besingt er wechselnd mit gleich regem Triebe;
ob seine Worte Orients Glanz verbreiten
ihr Sinn nach deutscher Art gediegen bliebe

cit. da P. Fleming, *Deutsche Gedichte*, a cura di J.M. Lappenberg, Stuttgart 1865, vol. 2, p. 636. Sulle condizioni economiche dello studente Fleming, *ivi*, pp. 855-56.

che, probabilmente fuggito dalla cattività, è vittima di una caccia mortale, ultimo dei tormenti scaturiti da tale condizione.

I primi dieci versi ricostruiscono in chiave autobiografica l'esistenza della fiera mentre il distico conclusivo è un epifonema che discende direttamente da tale ricostruzione. L'*incipit*, che instaura la particolare situazione comunicativa del « verstorbenes-sterbendes Ich » [17], ragguaglia il lettore, non senza una nota patetica, sulla sorte che condusse il giovane orso dal luogo natio in città. Il distacco violento del cucciolo dalla madre ad opera dei contadini suona non solo come separazione dolorosa dagli affetti familiari ma anche come prematuro congedo dalla infanzia protetta per seguire un duro apprendistato nel mondo (vv. 1-2). È la città il luogo in cui avrà luogo tale esperienza (vv. 3-4) [18]. Essa si costituisce come polo opposto all'idillico « selvaggio ricovero » dell'infanzia e come realtà in cui l'educazione alla vita si svolge nella più assoluta e spietata solitudine.

Senza protezione alcuna il giovane animale deve imparare a proprie spese quanto sia angusto lo spazio di libertà concessogli da chi lo ha acquistato. Una condizione di assoggettamento finalizzata allo sviluppo non tanto di abilità pratiche quanto comportamentali e intellettuali (vv. 5-6). L'educazione alla vita, l'esperienza mondana si qualificano dunque come processo di acculturazione, di incontro con la civiltà da parte di un essere che era destinato agli spazi liberi e selvaggi delle foreste.

Il bilancio di tale incontro è alquanto deludente. Certo, da selvaggio e rozzo è diventato mansueto e civile ha imparato cioè a vivere nella società apprendendone le regole, anzi è stato partecipe persino della forma più alta di civiltà che è l'arte; ma il tutto è stato pagato al prezzo troppo alto della mancanza di libertà, per cui il mondo,

[17] W. Segebrecht, *Steh, Leser...*, cit., pp. 430-468.

[18] Sulla dimensione sociale cittadina nel '600 si confronti: A. Schöne (Curatore), *Stadt, Schule, Universität, Buchwesen, und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert*, München 1976.





se tutto così terminasse, gli si dimostrerebbe davvero irriconoscente.

Un giudizio risentito, questo, non foss'altro perché nei confronti della « Welt », mimando l'atto della confessione cristiana, ha commesso colpe ben lievi (vv. 7-8).

Qualche zampata sferrata a spettatori troppo audaci e l'aver sgranocchiato qualche bella pollastrella sono da considerare trasgressioni minime da parte di una « ex-bestia selvaggia ». Esse, anzi, sono colpe talmente lievi da non esserlo affatto, da presentarsi cioè come il minimo di gratificazione possibile a fronte di un deficitario « favore » del mondo che si presenta in ultima istanza come vera e propria colpa capovolgendo il senso dell'antitesi GUNST/SCHULD.

A fronte della colpevole mancanza di libertà inflittagli dal mondo il nostro protagonista s'è concesso autonomamente qualche « favore » riequilibrando parzialmente la bilancia della vita nei propri confronti e ribadendo ora il diritto a non essere punito « nell'altra vita » per tali colpe. Il bilancio di una tale esistenza si annuncia con un ossequio al *topos* barocco del *Teatrum mundi* (vv. 9-10) [19]. Solo ora si precisa che la prestazione richiesta al nostro protagonista è stata quella della danza; essa diventa addirittura la metafora omnicomprensiva dell'intera esistenza dell'orso. In una formula volutamente assiomatica la metafora assume un'alta pregnanza patetica: una vita intera si riassume in un genere « teatrale », nelle movenze cadenzate della danza.

[19] Si cfr. W. Barner nell'Exursus: « *Teatrum Mundi* ». *Der Mensch als Schauspieler*, in: W. Barner, *Barockrethorik*, cit., pp. 86-130 e in particolare il paragrafo: *Theatralik und Rollenspiel im Weltverständnis des 17. Jahrhunderts*, in cui l'autore afferma: Es wäre eine erfolgversprechende Aufgabe, die theatroiden Züge und vor allem das Phänomen des Rollenspiels durch die einzelnen Literaturgattungen zu verfolgen. Nicht nur in Drama und Roman, selbst in der Lyrik böten sich dazu vielfältige Ansatzpunkte; etwa bei jener beliebten Gattung von — Grabschriften —, in denen *Repräsentanten eines bestimmten Berufs* (corsivo d. r.) oder auch einer Weltanschaung die Summe ihres Lebens ziehen, ihre Rolle formulieren. [...] In ihnen kristallisiert sich die verwirrende Fülle des Welttheaters zu scharf umrissenen, typischen, durchschaubaren Figuren, p. 103.

Ma se per suo tramite si evocano le immagini aggraziate e raffinate dell'arte, intese a vellicare languori e struggimenti esistenziali, lo si fa per il gusto ironico di deludere repentinamente le attese da essa suscitate. La predisposizione del lettore ad accettare una chiusa patetica viene spiazzata dal verso successivo che rammenta come non di vera danza (e dunque d'arte) si tratti, bensì di una sua parodia estorta con la coercizione. Il frutto di un tale esercizio non è stato perciò il diletto (l'elevazione dello spirito) ma il suo esatto contrario: il tormento efferato protratto sino a causare il martirio. Per quanto amaro sia il destino dell'orso, non può non indurre al sorriso l'immaginarlo nei panni del martire cristiano che indossa la « corona di spine ». A fronte di una disamina tanto lucida e conseguenziale del proprio destino e di cotale disgrazia non suscita meraviglia che l'ultimo distico sia un monito sulla vanità delle cose terrene [20] (vv. 11-12). L'orso si rivolge infatti ai membri della sua specie invitandoli a non ripetere la sua esperienza. Ma qui scatta la sua particolarità.

La formulazione è tale che presuppone in essi (contrastandola) l'aspirazione ad emulare volontariamente una esperienza giudicata attraente e senz'altro migliore di quella « naturale ». Non si spiegherebbe altrimenti l'invito a rimanere nel proprio « nido selvaggio » dato che nel caso del nostro personaggio si trattò di una coercizione e non di libera scelta come si tratterebbe per i destinatari del messaggio.

La congruenza della situazione negherebbe loro il diritto di scelta: non spetta ad un animale selvaggio la scelta della cattività; a meno che anche nel caso del nostro orso non si tratti di una scelta!. Una tale incongruenza nella *Rede-Situation* è sintomatica di un secondo piano di significato.

Appellandosi genericamente ai suoi consimili (ihr/euer)

[20] Cfr. F. van Ingen, *Vanitas und Memento Mori in der deutschen Barocklyrik*. Groningen 1966. In particolare il paragrafo 2 del capitolo IV intitolato *Die Warnung*, pp. 76-98.





e non ad un singolo individuo né ad un possibile viandante, il giovane orso esce dalla caratteristica situazione comunicativa prevista originariamente dall'epitaffio serio [21].

Pur se ipotizzabile da parte del lettore la presenza anche di solo alcuni consimili del nostro protagonista agli ultimi istanti di vita non è in seguito accettabile che essi siano anche gli estensori manuali dell'epitaffio; essi sono per definizione: analfabeti. Per la stessa ragione non regge la finzione che essi possano per ventura imbattersi nella lapide; pur se ciò accadesse sarebbe inutile: non sono in grado di leggere, né d'altro canto, è accettabile che a raccogliere e a redarre compostamente le ultime parole della fiera siano quegli stessi uomini che gli hanno dato la caccia il cui esito mortale toglie ogni dubbio su possibili motivazioni affettive nei confronti della vittima [22].

L'unica plausibile situazione comunicativa risulta essere quella di uno... scritto autografo, il cui reale destinatario è un lettore umano. Si svela perciò la « letterarietà » dell'epitaffio. È un gioco ironico che sotto la finzione dell'epigrafe funebre invita a scoprire il soggetto reale nascosto sotto la pelle dell'orso danzerino. Un soggetto il cui « destino » abbia analogie con quello della fiera e la cui condizione di fondo si inquadri nelle stesse coordinate fissate per mezzo dell'emblema del Bruck, presupposto ineludibile del motivo in esame. Anche l'epitaffio del nostro giovane orso possiede una dimensione allegorica al pari dell'emblema.

Scorrendo i tratti biografici dell'orso risulta evidente come contrassegno di fondo un dato: la cultura. Il « martire » è non soltanto « istruito » ma anche « colto ». Se subuisce inopinabilmente un processo di incivilimento esso non si esaurisce nell'acquisizione di perizie comportamentali (*wild/zahm*) ma perviene addirittura alla frequentazione delle arti di cui la danza è solo quella più evidente. Non si può, tra queste, escludere la scrittura come dimostra

[21] W. Segebrecht, *Steh, Leser...*, cit., pp. 434-435.

[22] I. M. Battafarano, *Epitaffi giocosi in Italia e in Germania. Le fonti italiane di Opitz*, in « Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari », Bari 1980, I, 2., pp. 147-149.

la capacità di riassumere e valutare in forma poetica la propria esperienza mondana.

Acquisito che sotto le spoglie dell'orso si cela ormai l'allegorizzazione di un soggetto sociale, per professione in familiarità con l'arte, un soggetto di cui la danza è solo una maschera metonimica che denuncia una condizione di soggezione, l'abilità linguistica sia nelle scelte semantiche che nell'organizzazione retorica lascia configurare il poeta come soggetto specifico [23]. Un poeta di tipo particolare però, se si considera che ha dovuto produrre in una situazione particolare. È stato « a servizio » e dunque ha dovuto produrre su commissione, nel rispetto di un codice di comportamento rigido; ma soprattutto ha dovuto produrre continuamente senza sosta, per una vita intera per potere alla fine conquistare (o acquistare!) [24] la corona di *poeta laureatus caesareus*. Un riconoscimento che si rivela in sostanza come la corona del « martirio », una corona mortale per la poesia. Lo strale ironico è volto dunque a colpire il *Vielschreiber*, il compositore di tanti versi apologetici su commissione, cui mancano però il talento e spesso anche il mestiere; la cui attività ha certamente fruttato alcuni privilegi quali il favore di qualche bella dama o la possibilità di fustigare atteggiamenti arroganti, ma che di fronte al prezzo pagato per ottenere il riconoscimento ufficiale si ritiene defraudato. In contrasto con la serietà di superficie dettata dal genere prescelto, l'intento ironico si manifesta nel contrappunto offertole dal tono mansueto, medio, privo sia di grandezza che di disperazione, quasi stoico, che connota

[23] Non raro l'uso della danza come termine di paragone per l'esercizio poetico. Si veda ad esempio il seguente passo formulato da J. G. Schottelius:

> [...] es gehört mehr zum Tantze / als ein paar Schu: Man
> muß zuvor die benötigte Wissenschaft und Erudition
> eines Poeten haben / ehe man hoffen darf einen
> Nahmen unter den Poeten zu verdienen / [...].

Justus Georg Schottel, *Ausführliche Arbeit von der Teutschen Haubtsprache...*, Braunschweig 1663, ristampa a cura di W. Hecht, Tübingen 1967, p. 106.

[24] U. Fechner, *Paul Fleming*, cit., p. 368.





l'autobiografia del personaggio. Quello che più colpisce è la sua perfetta aderenza sia a livello biografico che *weltanschaulich* a quel dotto ceto borghese allora molto attivo in campo culturale. Frequente è infatti il dato, comune a molti giovani poeti, della provenienza dalla provincia per un processo di istruzione e inserimento in settori elevati della società per mezzo dell'esercizio di professioni liberali. Che le lettere rappresentassero comunque una delle poche possibilità di ascesa sociale nella società barocca è un dato noto [25]. Che di cultura e soprattutto d'arte si potesse poi vivere era possibile a patto che si avesse la fortuna di godere del favore d'un mecenate. Le conseguenze per la poesia sono facilmente immaginabili. Solo il raggiungimento della fama poteva concedere al poeta di estrazione borghese la possibilità di esercitare una qualche autonomia [26], altrimenti non restava che l'esercizio d'una professione riservando all'arte un ruolo subordinato. Fleming è certamente a conoscenza di tali meccanismi della produzione letteraria; la sua formazione culturale non è dissimile da quella dell'orso, ma la sua posizione rispetto a ciò che sia arte e a ciò che debba

[25] « Die soziale Position der großen und für die Barockliteratur entscheidenden Klasse gelehrter Autoren bildete sich im Lauf des 16. Jahrhunderts. Erich Trunz hat im einzelnen dargestellt, wie die Gelehrten sich während der Epoche des Späthumanismus mehr und mehr darum bemühten, — gesellschaftlich eine geschloßene Gruppe zu bilden und als solche einen hohen Rang einzunehmen. — Dabei kam es darauf an sich einerseits vom einfachen Bürgertum — u.a. durch bestimmte Privilegien — abzusetzen andererseits als "— geistiger Adel —" dem Geburtsadel angenährt zu werden. Ein Hauptmittel des sozialen Aufstiegs, ja das eigentliche *specificum* der Gelehrten waren die Fähigkeiten auf rhetorisch-poetischem Gebiet. » W. Barner, *Barockrethorik*, cit., pp. 225-226.

[26] Si confronti ad es. l'interpretazione di W. Segebrecht della *Unterthänigste letzte Fleh-Schrifft*, di Simon Dach in cui si evidenzia come solo al riparo della fama era possibile « imporre », pur nelle forme di rito d'umiltà, la dovuta ricompensa all'immortalità poetica fornita al principe. W. Segebrecht, *Die Dialektik des rethorischen Herrscherlobs. Simon Dachs « Letzte Fleh-Schrifft »*, in: *Gedichte und Interpretationen*, a cura di V. Meid, vol. 1: *Renaissance und Barock*, Stuttgart 1984, pp. 200-209.

essere un poeta è diametralmente opposta. Ne è indice la dimensione ironica con cui descrive nel nostro testo la condizione del poeta « a servizio ». Una condizione oltremodo avvilente ancorché non avara di vantaggi, e in ultima analisi improduttiva se nell'arte si pone in secondo piano il compito di eternare oggetto e soggetto del componimento poetico, se si lascia trionfare la morte non proponendosi di opporle la fama presso la posterità [27].

Si rilegga in proposito l'estremo epitaffio di Fleming, dove il topos della *mors devicta* si coniuga alla appassionata affermazione della libertà individuale e della autonomia artistica configurando perfettamente il modello intellettuale perseguito.

Herrn Pauli Flemingi der Med. Doct.
Grabschrifft / so er ihm selbst gemacht in Hamburg / den XXIIX. Tag deß Mertzens m.dc.xl.
auff seinem Todtbette drey Tage vor seinem seel: **Absterben**

Ich war an Kunst und Gut und Stande groß und reich.
Deß Glückes lieber Sohn. Von Eltern guter Ehren.
Frey; Meine. Kunte mich aus meinen Mitteln nehren.
Mein Schall floh überweit. Kein Landsmann sang mir gleich

Von reisen hochgepreist; für keine Mühe bleich.
Jung / wachsam / unbesorgt. Man wird mich nennen hören.
Biß daß die letzte Glut diß alles wird verstören.
Diß / Deütsche Klarien / diß gantze danck'ich Euch.

Verzeiht mir / bin ichs werth / Gott / Vater Liebste / Freunde.
Ich sag' Euch gute Nacht / und trette willig ab.
Sonst alles ist gethan / biß an das schwartze Grab.

Was frey dem Tode steht / das thu er seinem Feinde.
Was bin ich viel besorgt / den Othem auffzugeben?
an mir ist minder nichts / das lebet / als mein Leben. [28]

All'orgoglio presente nell'autoidentificazione dell'io-lirico come poeta la cui arte permette non solo di primeggiare nei confini terreni ma addirittura di superarli, si

[27] Si confronti in proposito l'ampio saggio di F. Wetzlaff-Eggebert, *Der triumphierende und der besiegte Tod in der Wort- und Bildkunst des Barock*, Berlin/New York 1975.

[28] Paul Fleming, *Teütsche Poemata*, cit., p. 670.





aggiunge quello di aver preservato la propria libertà e la propria autonomia. La perentoria affermazione della propria dignità sociale (*kunnte mich aus meinen Mitteln nehren*) è preceduta dall'altrettanto perentoria affermazione della libertà quale effettivo valore fondante dell'arte aldilà del gioco della fortuna [29].

Se dunque la completa *Zweckfreiheit* dell'arte è la condizione essenziale dell'immortalità della poesia e del poeta ben si comprende la delusione del *Tintenvergiesser* che sotto le spoglie del nostro orso paventa un ammanco nel saldo che il « mondo » gli deve. A nulla sarebbero valse le costrizioni accettate, come a ben poca cosa si ridurrebbero i vantaggi se venisse poi a mancare quella fama futura che rappresenta, più o meno celatamente, l'aspirazione di ogni artista.

Che per il poetastro il *Nachruhm* rimanga un'illusione e non si tramuti in una certezza come per il vero poeta [30] risulta implicito nella coscienza che il nostro orso ha della vanità della propria esperienza terrena invitando i suoi consimili a non imitarla. Pur senza disprezzo, ma ironicamente, la condanna di Paul Fleming, « poeta », nei confronti del mestierante della poesia è senza appello. Non bastano un duro apprendistato né la costante frequen-

[29] Si cfr. in proposito la convincente analisi di I. M. Battafarano, *Epitaffio a se stesso - Grabschrifft / so er ihm selbstgemacht - Giuseppe Artale und Paul Fleming oder die Poesie als Vanitas und Transzendenz*, in: « Germanische Romanische Monatschrift » XXXV ('85) H. 1 pp. 13-26, in particolare pp. 19-21.

[30] J. Leighton cita in proposito il seguente aneddoto riportato da S. von Birken nella *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*:
Euripides klagte einen anderen / wie dass er / in dreyen Tagen nicht mehr als drei Verse hätte können zu weg bringen. Als der redprallte / er hätte mit leichter mühe hundert Verse geschrieben / gabe er ihm zur antwort: Du schreibest deine hundert auf drei Tage / meine dreie habe ich auf ein Jahrhundert (seculum) geschrieben.
Leighton commenta:
While Birken here wishes to enphasize the difference between the true poet and the 'vielschreiber', the notion that the poet writes for posterity is laid claim to by a wide variety of occasional poets. J. Leighton, *Poems of mortality in the german Baroque*, in « German Life and Letters » XXXVI, 3 aprile 1983, pp. 250-51.

tazione con la tradizione dell'arte né, infine, il lauro del poeta a costituire un artista. Il potere eternante dell'arte si fonda sulla piena libertà del poeta e questa è preclusa per definizione al *Tanzbär*.

Il meccanismo satirico che presiede al nostro epitaffio giocoso allude ad un fenomeno largamente diffuso nella società barocca e sovente oggetto di strali satirici, la sua particolarità scaturisce però da un dato incontrovertibile: l'ottica con cui si inquadra il rapporto tra il poeta e il committente. La posizione da cui muove la critica è quella di una consapevole dignità borghese nei confronti di una condizione umiliante in cui versano innumerevoli colleghi ugualmente di modesta estrazione borghese cui le *deutsche Klarien* non hanno concesso il loro favore, né sono stati in grado di sostenersi coi propri mezzi.

Se la satira svela come illusorio e letale per l'arte il rapporto di subordinazione del poeta che si instaura ogni qualvolta si accetta una qualsiasi forma di committenza (esplicita — in cambio di denaro, o implicita — l'aspirazione a possibili vantaggi sociali), il pubblico invito a non lasciarsi irretire in un simile meccanismo è indice della pericolosa diffusione di tale fenomeno.

Un fenomeno che se da un lato annota il velleitarismo di tanti mestieranti della poesia, goffi e insensibili come orsi, dall'altro assiste al degrado della funzione del mecenatismo che riduce l'arte a mera merce di scambio. Esaltando il ruolo della piena indipendenza dell'artista e irridendo ad ogni presunto valore di un'arte « a servizio », il componimento intuisce la natura socio-politica del rapporto mistificato tra arte e potere preludendo inconsapevolmente ad uno dei grandi problemi della storia tedesca, quello che va sotto il nome di *deutsche Misére* [31].

L'epitaffio dell'orso danzante presenta infatti precoci analogie iconiche, tematiche e formali con altri importanti

[31] Sull'impegno politico di Fleming si legga M. Sperberg-Mc Queen, *Ein Vorspiel zum Westfälischen Frieden. Paul Flemings « Schreiben vertriebener Frau Germanien » und sein politischer Hintergrund*, in « *Simpliciana* », 6/7 (1984/'85) pp. 151-172.





componimenti letterari dei secoli successivi che si occupano del servilismo e dell'insipienza della borghesia tedesca e dei suoi intellettuali. Il riferimento va in particolare alla fiaba di G. E. Lessing, *Der Tanzbär*, e all'*Atta Troll* di H. Heine [32].

Pur riservando la trattazione di tali analogie ad altra, più ampia sede, non si può non rimarcare quanto l'attrazione dell'orso di Fleming nei confronti della « civiltà » sia altrettanto deleteria ai fini della dignità individuale e di gruppo di quella esperita dall'orso lessinghiano che, pur se transfuga, rimarrà « schiavo » nell'intimo. Parimenti Atta Troll, *Tendenzbär* per definizione, annovererà di certo tra i suoi progenitori il mesto e stoico *Vielschreiber* del nostro epitaffio.

In conclusione si può affermare che l'epitaffio giocoso di Fleming ironizzando in maniera faceta su di un genere letterario serio e implicitamente sui suoi frequentatori impone all'attenzione il nodo dei rapporti tra arte e potere. Schierandosi per una piena autonomia dell'arte, oltre ad anticipare la grande coscienza borghese, esso preannuncia nella sottomissione a fini d'uso del poeta e della poesia il problema del rapporto mistificato tra intellettuale e potere ricorrente nella storia tedesca dei secoli successivi, quanto mai popolati da ulteriori « orsi ammaestrati ».

[32] G. E. Lessing, *Der Tanzbär*, in: G. E. Lessing, *Werke*, a cura di H. G. Göpfert, München 1970, vol. 1, pp. 197-198; H. Heine, *Atta Troll*, (Bearb. von W. Woesler), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Düsseldorfer Ausgabe, Hamburg 1985, vol. 4.

Per la ricezione romantica di P. Fleming si confronti l'interessante monografia di A. M. Carpi, *Paul Fleming. De se ipso ad se ipsum*, Milano 1973, in particolare pp. 127-135.

# SIMBOLO E ALLEGORIA NELL'*ANDREAS HARTKNOPF*' DI K. PH. MORITZ

di
BARBARA DI NOI
Firenze

Nell'arco di tempo relativamente breve dell'esistenza di K. Ph. Moritz si succedettero con ritmo febbrile le esperienze culturali più disparate: dapprima la rigida educazione pietista impartitagli dal padre, poi lo studio teologico col fugace intervallo dell'avventura teatrale. Tra gli influssi che lasciarono una traccia indelebile sulla sua formazione vanno annoverati, accanto alla lettura del *Werther*, di Shakespeare e Young, i contatti con gli ultimi rappresentanti della *Aufklärung*, che Moritz conobbe a Berlino. Dalla loro concezione estetica egli prese nettamente le distanze fin dal *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich Vollendeten* (1785), primo lavoro notevole nell'ambito della teoria del bello, che riecheggia nel titolo la celebre opera di Batteux del 1746, *Les Beaux Arts réduits à un même principe.*

Nel 1786 Moritz incontrò Goethe a Roma, e dai colloqui con lui maturò una concezione estetica più decisamente orientata verso il classicismo. Al viaggio in Italia si deve in parte la convinzione, che lo accomuna a Goethe, della superiorità delle arti figurative sulla poesia [1].

[1] Sui rapporti tra Goethe e Moritz, e in particolare sul concetto di dilettantismo, si vedano le illuminanti pagine di Baioni che trac-

*Die Signatur des Schönen*, che reca il sottotitolo *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können*, esprime una radicale sfiducia nei confronti del linguaggio. Se negli scritti maggiormente influenzati da Goethe Moritz è propenso a vedere nelle arti figurative, e in quelle plastiche in particolare, la più perfetta manifestazione dell'essenza autosignificante del simbolo, nell'*Andreas Hartknopf* esalterà piuttosto il potere evocativo della musica [2].

Nella *Bildende Nachahmung des Schönen* (1788) il rapporto di rispecchiamento, a differenza di quanto avveniva nel vecchio concetto di *mimesis*, non sussiste più tra fenomeno naturale e prodotto artistico, bensì tra *natura naturans* e procedimento creativo [3]. L'imitazione subisce così uno spostamento in senso dinamico e genetico. L'artista, il genio creatore, è colui che ha la facoltà di tramutare la realtà in *Erscheinung* (fenomeno, ma anche parvenza illusoria). Lo specchio dell'opera d'arte ci restituisce un riflesso rimpicciolito dell'immensa armonia dispersa nell'universo. La *Thatkraft*, la *vis activa* che affonda le sue radici nell'oscura intuizione, è la facoltà che nel genio presiede a tale condensazione:

> Der Horizont der thätigen Kraft aber muß bei dem bildenden Genie *so weit, wie die Natur selber*, seyn: daß heißt, die Organisation muß so fein gewebt seyn, und so unendlich viele *Berührungspunkte* der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die *äußersten Enden* von allen Verhältnissen der Natur im Großen, hier im Kleinen sich nebeneinander stellend, Raum genug haben, um sich einander nicht verdrängen zu dürfen [4].

L'armonia degli infiniti rapporti dell'universo, oscuramente presagita dal genio creatore, può rendersi visibile,

ciano un parallelismo tra l'*Anton Reiser* ed il *Wilhelm Meister* goethiano (G. Baioni, *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli 1969, pp. 75-81).

[2] K. Ph. Moritz, *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*, ed. facsimile a cura di H. J. Schrimpf, Stuttgart 1968, p. 73.

[3] Cfr. G. Baioni, *op. cit.*, pp. 77-79.

[4] K. Ph. Moritz, *Schriften zur Kunst und Poetik*, a cura di H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, p. 76.





percepibile all'immaginazione, solo aderendo ad un oggetto concreto, in modo tale da fare del particolare l'immagine fedele della totalità:

> Weil nun aber dieser Abdruck des höchsten Schönen nothwendig an etwas haften muß, so wählt die bildende Kraft irgend einen sichtbaren, hörbaren, oder doch der Einbildungskraft faßbaren Gegenstand, auf den sie den Abglanz des höchsten Schönen in *verjüngende* Maaßstabe überträgt (*ivi*).

Quest'oggetto che racchiude entro il suo circoscritto perimetro la perfezione del Tutto, non è altro che il simbolo, nella sua accezione classicista e poi romantica: immagine sensibile in grado di attivare un processo infinito di significazione. Secondo Sørensen [5] proprio a Moritz è da ascriversi la paternità di questa concezione del simbolo come segno che alluda ad una pluralità di significati tra loro antitetici, che la ragione non riesce senza residui a circoscrivere.

È importante sottolineare, soprattutto ai fini di un'analisi dell'*Andreas Hartknopf*, che Moritz impiega la parola simbolo ancora nella vecchia accezione di segno arbitrario. È invece molto preciso, almeno in sede teorica, nell'impiego del termine allegoria, che indica la modalità rappresentativa opposta, quella cioè in cui il segno è usato in maniera 'transitiva', rimanda immediatamente ad altro senza trattenere su di sé l'attenzione.

L'*Andreas Hartknopf* si trova in un rapporto di antitesi e ad un tempo di complementarietà con l'altro ben più noto romanzo di Moritz, l'*Anton Reiser*, a carattere psicologico e in gran parte autobiografico. Quest'ultimo si suddivide in quattro parti apparse tra il 1785 e il 1790. Sulle affinità contenutistiche tra i due romanzi e le loro stesure parallele ha insistito H. J. Schrimpf [6], in polemica con Robert Minder e Rudolph Unger [7].

[5] Cfr. B. A. Sørensen, *Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik*, Kopenhagen 1963.

[6] Cfr. l'introduzione ad *Andreas Hartknopf*, cit., p. 29.

[7] Cfr. R. Unger, *Zur seelengeschichtlichen Genesis der Roman-*

La tesi sostenuta da Minder nel suo studio del '36, *Die religiöse Entwicklung von K. Ph. Moritz*, è che dall'*Anton Reiser* all'*Andreas Hartknopf* si attui il passaggio dal pietismo secolarizzato ad una superiore religiosità dai tratti panteistici. Entrambe sono letture unilaterali che, isolando i tratti irrazionalisti e preromantici dalla composita fisionomia del romanzo allegorico, tendono a farne un'ipostasi da contrapporre al descrittivismo dell'*Anton Reiser*, ancora troppo legato alla *Aufklärung*: « Reiser ist sein Abbild, sein Wunschbild aber heißt: Hartknopf », asserisce Minder [8].

Abbiamo detto che la stesura delle due opere cade nello stesso giro di anni: la prima parte dell'*Andreas Hartknopf* (*Andreas Hartknopf. Eine Allegorie*), che reca la data 1786, usciva però già nel 1785, nello stesso anno cioè in cui veniva pubblicata la prima parte dell'*Anton Reiser*. I primi abbozzi si possono far risalire inoltre, per entrambi i romanzi, al 1782. Nel 1790 apparve la continuazione *Andreas Hartknopfs Predigerjahre*, di nuovo contemporaneamente alla parte conclusiva dell'*Anton Reiser*. Le due opere furono infatti portate a termine parallelamente da Moritz al ritorno dal viaggio in Italia.

Di notevole interesse è lo studio documentatissimo e circostanziato che August Langen ha dedicato all'*Andreas Hartknopf* [9]. Il salto qualitativo rispetto all'altro romanzo va visto per Langen nel pieno sviluppo, al livello formale, della modalità d'espressione simbolica che nel romanzo psicologico era rimasta ancora ad uno stadio embrionale. Solo nell'*Andreas Hartknopf* giungerebbe a piena realizzazione artistica la concezione del simbolo come immagine autosufficiente ed autosignificante. L'allegoria si presenta di solito come un'immagine composita che può essere

*tik. K. Ph. Moritz als Vorläufer von Jean Paul und Novalis*, Berlin 1944.

[8] R. Minder, *Die religiöse Entwicklung von K. Ph. Moritz*, Berlin 1936.

[9] Cfr. A. Langen, *K. Ph. Moritz' Weg zur symbolischen Dichtung*, in: « Zts. f. dt. Philologie », 81, n. 2 (1962), pp. 169-218, e n. 4, pp. 402-440.





scomposta e analizzata nei singoli elementi per pervenire ad una decodifica che soddisfa pienamente l'intelletto. Il simbolo al contrario si sottrae ad una tale disamina analitica e progressiva e ad una totale interpretazione razionale. Esso si offre piuttosto all'intuizione fulminea e totalizzante e il suo significato non può mai essere del tutto esaurito dalla ragione. Lo stesso Langen riconosce però il carattere fortemente razionalista del simbolo in Moritz che mantiene spesso, anche nell'*Andreas Hartknopf*, connotati allegorici ed ha sovente esiti disuguali: è possibile cioè individuare diversi gradi di simbolizzazione, oscillanti tra allegoresi razionale ed immagine evocativa.

Schrimpf [10] mette in guardia contro l'errore di assumere a canone dei tentativi artistici di Moritz quel concetto classicista di simbolo che egli stesso, in sede teorica, aveva contribuito a definire. La prassi poetica di Moritz si distaccherebbe dunque sensibilmente, almeno riguardo al simbolo, dalla sua speculazione estetica. La simbolica dell'*Andreas Hartknopf* rimane pertanto prossima ad un meccanismo di rimando allegorico, e i suoi 'simboli' hanno ancora molto dell'emblema, basti pensare alla sfinge rivolta verso Oriente raffigurata sul frontespizio del libro. Anche la scelta del nome del protagonista è interpretabile, come nel caso di Anton Reiser, alla luce di questa ostentata volontà di caricare i singoli elementi di una significazione ulteriore, allegorica appunto: mentre il nome di battesimo rimanda ad una dimensione universalmente umana (*andrós*), il cognome allude, da una parte, alla sua pertinace volontà di opporre resistenza alla sorte avversa, mentre introduce dall'altra una nota grottesca, quasi l'autore volesse prendersi gioco del suo personaggio: in gergo popolare *Dummknopf* significa infatti sciocco, per cui *Hart-*

[10] Cfr. Schrimpf, *op. cit.*, p. 23: « Es wäre gewiß verfehlt, den späteren klassischen Symbolbegriff zum Maßstab der dichterischen Versuche Moritzens machen zu wollen [...]. Die Symbolik des *Andreas Hartknopf* liegt noch nahe bei einer allegorischen Sinnbildlichkeit, sie verweist überwiegend auf ausserhalb der Zeichen bleibende Bedeutungen, die in vielen Fällen konventionell oder sogar rational erläutert und begrifflich formuliert werden ».

*knopf* si potrebbe tradurre all'incirca 'testa dura'. Secondo Schrimpf, poi, lo stridente contrasto tra il nome greco e il cognome tipicamente tedesco e quasi plebeo, esprimerebbe il divario lacerante tra le aspirazioni spirituali del protagonista e le angustie di una dimensione piccolo-borghese.

Se nell'*Anton Reiser* prevale un metodo analitico-descrittivo applicato ai processi psichici del protagonista più che alla dimensione esteriore della sua esistenza, nell'*Andreas Hartknopf* abbiamo un diverso stile retto dalla legge della concentrazione allegorico-simbolica [11]. Non più descrizione dei processi psichici, bensì proiezione degli stati d'animo in paesaggi prevalentemente malinconici e dominati da un cromatismo cupo. Importante è poi la diversa configurazione assunta dal tempo: nell'*Anton Reiser* la narrazione progredisce lungo il filo della crescita del protagonista, crescita che si risolve unicamente in sviluppo fisiologico, ma non in *Bildung* vera e propria. Se per il romanzo psicologico è possibile ricostruire una fabula ben ordinata degli avvenimenti, l'*Andreas Hartknopf* presenta una struttura narrativa prevalentemente ellittica. Tra numerosi episodi vi sono legami di rispecchiamento e di anticipazione, e questo contribuisce a creare nel lettore l'impressione di una sospensione del tempo. L'evento principale, il martirio del protagonista, viene anticipato fin dalle prime pagine dal narratore di secondo grado, ma rimane poi fuori dalla storia vera e propria, benché ad esso si alluda ripetutamente. La narrazione si sposta di continuo avanti e indietro lungo l'asse della progressione cronologica. Si aprono continue parentesi digressive o di apostrofi al lettore. Altre volte il narratore s'intrattiene con l'amico scomparso:

[11] « Stil der symbolischen Abbreviatur » definisce Langen (*op. cit.*, p. 179) lo stile dell'*A.H.*, la cui secchezza, talvolta eccessiva, avrebbe un modello nella concisione delle frasi bibliche. « Die Wirklichkeit, wo sie erscheint, wird transparent, symbolisch gemeinte Hieroglyphe des seelischen Grundgefühls einer tiefen Melancholie » (*ivi*).





> Oft unterhält sich meine Seele in einsamen Stunden mit dir in Gesprächen; ich sehe dich in meine kleine Kammer treten; wir sehen uns und sehen den Himmel aus dem eröfneten Fenster an — und ob wir gleich gegen ein altes Gemäuer blicken, so erhebt sich doch unser Herz, wenn die Sonne darauf scheint, und unsre Seelen ergießen sich gegeneinander in Liebe und Wärme [...] (pp. 4-5).

Spesso nel corso delle sue digressioni il narratore esprime questo desiderio di totale fusione con l'amico scomparso. Si tratta della ripresa, e dello stravolgimento parodistico, di movenze tipiche della *Jesuserothik* barocca. Le metafore della liquefazione e del dissolvimento provengono dal linguaggio della mistica, in cui è frequente l'immagine del cuore che si scioglie come cera alla fiamma dell'amore divino. Altrove il narratore parla espressamente dell'intima corrispondenza tra i propri pensieri e quelli di Andreas, tanto che egli arriva spesso ad avvertire la profonda intercambiabilità che lega le loro persone. Si ha così l'impressione che narratore e protagonista non siano in realtà che due proiezioni di un'unica coscienza. Tale supposizione sembra confermata dal fatto che il narratore non ha una propria vicenda; non veniamo a sapere nulla degli anni che precedono il suo incontro con Andreas: egli è presente nel romanzo unicamente in veste di testimone della vicenda terrena di quest'ultimo. Il tono agiografico della rievocazione evidenzia ancor più l'intento blasfemo di Moritz di sovrapporre ai tratti del protagonista quelli del Cristo perseguitato:

> [...] meine Seele ergrimmt gegen die Menschen, wenn ich bedenke, daß sie den Edelsten unter sich ausstießen, den Diamant, der auf diese harten Kiefelsteine seinen unnachahmlichen Glanz hätte werfen können [...] (p. 4). Das Geheimniß der Erlebens meines Hartknopfs ist mir heilig. Mit Ehrfurcht wage ich es, allmälig den Schleier wegzuziehen, der große, der Ewigkeit werthe Thaten vor dem Auge der Welt verhüllte [...] (p. 19).

Alla base della figura di Andreas sta l'archetipo del Cristo nella Passione. Ciò vale anche per i protagonisti

del dramma martirologico [12]. Come loro, anche Andreas è esempio di ogni virtù, vittima delle iniquità di amici e nemici, in grado di serbare un'incrollabile forza d'animo nel far fronte a tutte le avversità.

La saggezza di Andreas si riassume infatti in termini di stoicismo e di rassegnazione:

> Ich will, was ich muß, war sein Wahlspruch bis an den letzten Hauch seines Lebens — Es war seine höchste Weißheit, der er bis zum Tode getreu blieb — die ihn über die Dornenpfade seines Lebens sicher hinleitete, die ihm am Rande des Grabes noch einmal ihre freundschaftliche Rechte bot (p. 6).

Si possono individuare senza sforzo nel romanzo passaggi che riprendono motivi biblici ed evangelici sottoponendoli ad una deformazione grottesca, primo fra tutti quello della solitudine di Cristo nell'orto degli ulivi. È probabile che Moritz tenesse presente quella tradizione interna al pietismo e facente capo a Lavater, secondo cui Cristo sarebbe incarnazione dell'umanità nel senso più universale. Abbiamo già visto come anche il nome di battesimo del protagonista alluda a questa dimensione universalmente umana.

Il tempo nel romanzo allegorico non viene vissuto come progressione o successione lungo l'asse sintagmatico, ma viene per così dire spazializzato, tradotto in immagini visive, quasi sempre paesaggi. Questi ultimi, pur nella loro intenzione simbolico-allusiva, hanno spesso la fissità di fondali teatrali. Il motivo del teatro come possibilità di evadere dalla mortificante introversione della vita reale, occupa una posizione di primo piano nell'*Anton Reiser*: sulle tavole del palcoscenico il giovane protagonista s'illude di poter trovare finalmente una compensazione per tutte le sconfitte inflitte dalla realtà [13]. Il palcoscenico è ai suoi

[12] Cfr. W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, trad. a cura di E. Filippini, Torino 1971, p. 61.

[13] Sulla funzione compensatoria dell'avventura artistica nello *Anton Reiser* cfr. Baioni, *op. cit.*, pp. 75-76, per il quale soprattutto il teatro rappresenta una vera e propria fuga dalle condizioni proibitive della *deutsche Misère*.





occhi luogo deputato all'affermazione del proprio io, ma anche alla liberazione dall'io, sentito spesso come carcere opprimente. Il teatro appare allora ad Anton gioco di scomposizione e ricomposizione della personalità dal sapore quasi magico-alchemico [14].

Nell'*Andreas Hartknopf* la dimensione teatrale, pur emergendo talvolta anche al livello contenutistico, ha importanza ben maggiore per l'organizzazione formale dell'opera: la struttura del romanzo è dominata dalla scena. Il tessuto connettivo tra i singoli capitoli risulta spesso puramente esteriore, ed è dato dalla distribuzione stessa degli avvenimenti, dai richiami o rispecchiamenti che si istituiscono tra essi, talora al livello iconico.

Le prediche di Andreas hanno, soprattutto nei *Predigerjahre*, qualcosa della rappresentazione teatrale. La confusione tra pulpito e palcoscenico accomuna l'*Andreas Hartknopf* all'*Anton Reiser*. Quest'inquietante analogia, frutto di un generale processo di secolarizzazione che investì il Pietismo nella seconda metà del '700, fu intuita da Moritz probabilmente sulla scorta della propria esperienza personale: come giovane di modesta estrazione egli si trovò ad un certo punto di fronte al dilemma tra studio teologico e vocazione teatrale [15], le uniche strade che permettessero a quel tempo un'emancipazione sociale. Moritz le batté entrambe, studiando teologia a Wittemberg ed Erfurt

[14] Cfr. K. Ph. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, Stuttgart 1972, p. 182: « Er wünschte sich denn eine rechte affektvolle Rolle, wo er mit dem größten Pathos reden und sich in eine Reihe von Empfindungen versetzen könnte, die er so gern hatte, und sie doch in seiner wirklichen Welt, wo alles so kahl und armselig zuging, nicht haben konnte [...]. Was Wunder, daß er sich in einer idealischen Welt wieder zu erweitern, und seinen natürlichen Empfindungen nachzuhängen suchte! ».

[15] Dilemma riflesso puntualmente dalla vicenda di Anton Reiser, il quale è distolto dall'infatuazione per il teatro dallo studio teologico: « Nun wurde ihm die Theatergrille so wert, daß die Sucht zu predigen beinahe ganz dadurch aus seiner Seele verdrängt wurde — denn hier fand seine Phantasie einen weiten größern Spielraum, weit mehr wirkliches Leben, und Interesse, als in dem ewigen Monolog des Predigers » (p. 183).

ed esercitando l'ufficio di pastore dopo il fallimento dell'avventura teatrale.

*La 'Wandersymbolik' nell'Andreas Hartknopf*

Nella prima parte dell'*Andreas Hartknopf* domina il motivo del percorso rettilineo; il protagonista è un uomo libero, e nella sua fede confluiscono gli atteggiamenti ottimisti di ascendenza cristiana, ma anche attinti alla massoneria e alla scienza alchemica. La stessa professione di fabbro è un chiaro riferimento alla simbologia massonica. Andreas interrompe di tanto in tanto il suo cammino verso oriente per guadagnarsi da vivere col suo mestiere di fabbro, predicare il vangelo ed operare miracoli:

> [...] er war seines Handwerks ein Grobschmidt und ein Priester, und konnte sich also mit seiner Hände Arbeit sowohl, als vom Evangelium nähren, das er den Leuten gern verkündigte, die es hören wollten — aber von der Predigt der Evangeliums nährte er sich nicht, sondern vom Schmiedehammer; denn er dachte, umsonst habt ihrs empfangen, umsonst sollt ihr es auch wiedergeben. [...] und wenn er dann mit dem Allernothwendigsten versehen war, so ließ er eine Weile seinen Arm wieder ruhen, um seinen Lauf gegen Osten fortzusetzen [...] (p. 19).

Nelle prime pagine Andreas ci è presentato immerso in un paesaggio notturno, esposto al vento e alla pioggia che ha intriso completamente i suoi abiti. È una situazione sperimentata anche da Anton Reiser. Ma quest'ultimo, vagando sotto la pioggia con gli abiti inzuppati, era in preda ad un umiliante senso di impotenza. In Andreas Hartknopf domina invece la virile determinazione ad offrire resistenza alla furia degli elementi. Egli è in questa prima fase un individuo che segue con caparbietà la legge del proprio destino; importante è anche l'altra nota della sua personalità: l'introversione cui si allude tramite la similitudine dell'istrice che rivolge contro di sé gli aculei:

> Er fühlte dabei einen unwiderstehlichen Muth, womit er der Kälte, dem Regen, dem Winde, der Dunkelheit der Nacht, und der Ohnmacht der menschlichen Natur selbst Trotz bot — er zog sich in sich selbst zurück, wie der Igel in seine Stacheln (p. 7).





Il passo richiama alla memoria la definizione kantiana del sublime.

La fede professata da Andreas ha forti tratti esoterici: egli crede che tutto il creato abbia avuto origine dal sale alcalino, e al dogma della trinità sostituisce quello di una divinità che consta di quattro persone (i quattro elementi della scienza alchemica). Egli è prima di tutto un viandante, e la direzione del suo viaggio deriva dalla simbologia massonica e dal culto dell'oriente diffuso nelle società segrete della seconda metà del '700: Andreas viaggia sempre da ovest ad est, in direzione del sole nascente. Anche la sfinge del frontespizio guarda verso il sorgere del sole, e rientra tra gli emblemi della massoneria [16]. Il *topos* del viandante viene a coincidere nell'uno come nell'altro caso, con il percorso esistenziale del protagonista. La metafora dell'uomo come pellegrino la cui patria non è di questa terra, e della vita come transito, ha alle spalle una lunghissima tradizione: « Fremdling », « Pilgrim », « Gast » è l'uomo nella versione luterana della Bibbia. Nell'*Andreas Hartknopf* la dimensione del viaggio è poi funzionale al particolare rilievo simbolico che assume il monotono paesaggio del Brandeburgo, teatro delle peregrinazioni di Andreas. Essa si connette anche al tema dell'incontro fortuito. Nella *Allegorie* Andreas si imbatte nei due antagonisti Hagebuch e Küster, caricature dei riformisti dell'età dei lumi. L'incontro si trasforma nella parodia del Cristo in mezzo ai due ladroni: « Schächer » li chiama infatti Moritz. Dopo esser stato percosso dai due, Andreas rivolge a quello che si mostra più umano le parole del Cristo morente: « Heute wirst du mit mir im Paradiese seyn » (p. 13). La parodia del modello sacro sta principalmente nel doppio senso della frase: « zum Paradiese » è infatti il nome della

[16] Secondo Langen (p. 180) Moritz avrebbe attinto molti dei motivi massonici legati all'oriente dal libro di S. G. Bremer, *Die symbolische Weisheit der Aegypter aus den verborgensten Denkmälern des Alterthums. Ein Teil der ägyptischen Maurerei, der zu Rom nicht verbrannt worden*, Berlin 1793.

locanda di Gellenhausen, luogo natale di Andreas e prossima tappa del suo viaggio:

Er meinte aber den Gasthof in dem Städtchen, das vor ihm lag, wo er immer einzukehren pflegte, wo die Zöllern und die Sünder herbergten, und wohin jetzt sein sehnliches Wünschen ging.

Ma proprio questo doppio senso sfugge ai due razionalisti, e alle parole di Andreas si sentono pervasi da un sentimento sublime e si sciolgono in lacrime di pentimento:

Darüber brach der Tag an, und der Rausch in den Köpfen der beiden Kosmopoliten fing allmälig an zu verfliegen [...] (pp. 15-16).

Quando i due gli domandano da dove provenga e verso quale meta sia diretto, Andreas risponde di venire dalla sera e di viaggiare verso il mattino. Questo motivo simbolico del vagabondaggio su cui si apre la *Allegorie*, chiude anche circolarmente i *Predigerjahre*:

Und Hartknopf nahm seinen Stab und wanderte nach Osten zu (p. 139).

Tuttavia questa condizione di eterno viandante viene a complicarsi nella seconda parte del romanzo; negli *Andreas Hartknopfs Predigerjahre*, infatti, allorché il protagonista diventa un predicatore di professione, va distrutta la pienezza di vita di cui aveva goduto in passato. Paradossalmente l'aver vestito l'abito sacerdotale rappresenta una prima tappa verso la secolarizzazione della religione del cuore da lui predicata: « Der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig » è l'epigrafe della prima parte del romanzo.

*Il labirinto*

Nei *Predigerjahre* lo stato d'animo di Andreas si tinge a tratti di toni malinconici, ed il paesaggio che egli attraversa è specchio fedele di questa mutata condizione. Ora il suo cammino non è più un vagabondaggio in direzione del sorgere del sole: egli è divenuto quasi prigioniero della





propria vocazione, e si muove ormai solo tra i luoghi in cui predica il vangelo: Ribbeckenau e Ribbeckenäuchen. Al senso di felice autopossesso subentra la consapevolezza dell'alienazione, al percorso rettilineo l'allegoria del labirinto, di percorsi ingannevoli che non portano a niente. La seconda parte del romanzo si apre con un breve capitolo dedicato a Ribbeckenau. Già il nome di questa località suona ostile ad Andreas, e fin dall'inizio essa si carica di connotazioni fortemente negative:

Klang schon fatal in Hartknopfen Ohren, als er zum erstenmale diesen Nahmen hörte.
Und da er ihn in seiner Vokation mit großen verschlungenen Buchstaben geschrieben sahe, ärgerte sich sein Auge daran.
Ribbeckenau war die Mutterkirche, und Ribbeckenäuchen das Filial davon, wozu der Weg über das Torfmoor führte.
Hier war es, wo der Knäuel seines Lebens sich in labyrinthischen Knoten verwickelte, die nur die Schärfe des Schwerdts lösen konnte (p. 165).

Già nella prima parte del romanzo Moritz si era servito dell'allegoria del labirinto per alludere alla natura intricata del destino umano, ma soprattutto al cieco determinismo che porta gli uomini alla sventura o al delitto. Andreas, trascorsa la prima notte nella città natale, decide al risveglio, nelle prime ore del mattino, di ascendere al colle su cui da tempo immemorabile era stato eretto un patibolo.

Quest'immagine, che assume gradatamente i tratti di una cupa allegoria del Calvario, è legata a molte reminiscenze dell'infanzia. Il colle viene addirittura accostato per antitesi all'altare di una chiesa: mentre quest'ultimo è sovrastato da un crocifisso, su quest'altare naturale, sul quale Andreas celebra quasi un rito di rigenerazione mattutina, si erge minaccioso un patibolo:

So stand Andreas und betete, sein Gesicht gegen Osten gekehrt, zu dem Erhalter des Weltalls — in der stillen Einsamkeit, unter dem Hochgerichte bei Gellenhausen. Dieser Hügel war sein Altar, und die ganze Natur sein Tempel (p. 62).

Alla vista dei miseri resti dei giustiziati Andreas si sprofonda in una cupa riflessione sul destino umano:

Ach, und die Schuldigen — die hier einen schmälichen und schändlichen Tod fanden — wer hat das Labyrinth ihrer von Kindheit auf verflochtnen Schicksale durchschaut? welcher Richter in die innersten Falten ihres Herzens geblickt? (pp. 62-63) [17].

Il labirinto, allegoria dell'ambiguità, del venir meno di una guida sicura che sostenga l'uomo nel viaggio della vita, è connesso anche al venir meno di un solido fondamento (*Grund*) cui affidarsi. Nel pensiero mistico proprio Dio rappresenta il fondamento universale delle azioni umane. Col suo dissolversi sotto i passi degli uomini si spalanca un abisso (*Abgrund*, *Ungrund*). Essi affondano nelle sabbie mobili, si perdono su sentieri malsicuri. Proprio questa situazione è rappresentata nel breve e suggestivo capitolo *Das Torfmoor*. Per recarsi da Ribbeckenau a Ribbeckenäuchen Andreas deve attraversare una palude di torba:

[17] Si potrebbe a questo proposito avanzare l'ipotesi di una dimensione manierista dell'*Andreas Hartknopf*, intendendo con G. R. Hocke per manierismo una costante della storia culturale europea, che come tale investe anche la letteratura. Tra gli elementi peculiari del manierismo individuati da Hocke si trova proprio il simbolo del labirinto. Egli parla poi della propensione del manierismo ad attribuire un valore magico alla lettera intesa come segno grafico a sé, ed anche quest'elemento si ritrova nel romanzo di Moritz, sia pur a livello di spunto. Scrive Hocke: « Per comprendere il manierismo letterario come costante della storia culturale europea [...] dovremo cominciare dalle lettere dell'alfabeto. Il manierismo nella letteratura non inizia con la parola, con la frase, con il periodo. Già la lettera suscita l'impulso alla simbolizzazione, all'ampollosità, alla decorazione, all'oscurità e alla crittografia, alla combinazione di fantasia e artisticità calcolata [...]. Se consideriamo le lettere come figure, vi riscontriamo un punto di passaggio dal manierismo nell'arte a una trattazione del manierismo in letteratura [...]. Anche il manierismo ha il suo ordine, la sua struttura ideale e metafisica, e un suo simbolo, il labirinto ». (*Il Manierismo nella letteratura*, trad. a cura di R. Zanosi, Milano 1965, p. 22).





Denn seine Hoffnungen waren nun schon verwelkt, und die Gedanken welche er jetzt wieder in Worte kleiden sollte, hatten einmal schon ihren frischen Glanz verlohren.
Die ganze Gegend um ihn her lag schwarz und öde.
In dem ganzen Bezirk, den das Auge sahe, war keine Furche gezogen — kein grünes Fleckchen schimmerte hervor.
[...] die weidende Heerde fand hier keine Nahrung — der Wanderer keinen sicheren Pfad — denn täuschende Wassergraben durchschnitten allenthalben das lockere Moor.
Nichts Gebildetes sproßte auf diesem Boden hervor, der unfruchtbar öde da lag, um selbst in kurzem zu Asche verbrannt zu werden.
Der Himmel blickte trübe auf die verwaißte Scene herab — und mit schweren Herzen ging Hartknopf seinen sauren Pfad (pp. 180-181).

La scena che si offre allo sguardo del viandante ha chiare connotazioni mortuarie; domina una livida tonalità cromatica. L'acqua stagnante si connota come demoniaco richiamo del nulla [18]. La mancanza di forma equivale alla più radicale mancanza di vita, alla sterilità. L'accenno alla cenere aggiunge un'ultima notazione funebre al quadro, che è come sigillato dalla menzione di un cielo cupo, distante. La tecnica descrittiva aderisce con esattezza a questo senso di radicale assenza e d'abbandono nel suo procedere per negazioni: « keine Furche [...] kein grünes Fläckchen [...] keine Nahrung ».

Questa descrizione si salda per una forte affinità a quella del bosco di abeti:

Hier war nun alles auf einmal so todt und einförmig — und Hartknopf wanderte ganz allein.
Es war Ebbe in seiner Seele geworden — die angenehmen Bilder

[18] Nel IV libro dell'*Anton Reiser* (ed. cit., p. 465) è ancor più chiaro l'intento di Moritz di associare l'immagine dell'acqua scura e immobile all'idea della morte, fino a farne un vero e proprio simbolo del mondo infero. Il protagonista ricorda infatti un amico scomparso nell'atto di contemplare le acque cupe e minacciose di un fiume: « Das Bild wie Sauer mit blaßen Wangen, und untergeschlagenen Armen, bedeutungsvoll in diesen stygischen Fluß herunterblickte, kam Reisern lebhaft wieder vor die Seele, als er einige Jahre nachher die Nachricht von seinem Tode vernahm. Denn wenn irgendein bedeutendes Bild sich formte, wo Zeichen und Sache eines wurden, so war es hier ».

standen tief in Hintergrunde. Er horchte auf den Tritt seiner Füße, und stand zuweilen still, und machte mit seinem Stabe Figuren in den Sand.
Mit dieser Handlung begannen die fürchterlichsten Stunden seines Lebens — diess war das Zeichen der gänzlichen Leerheit, der Selbstermangelung, des dumpfen Hinbrütens, der Theilnehmungslosigkeit an allem.
Als er von dem Pächter Heil und seiner Schwester Abschied nahm, da war seine Miene noch heiter und froh — sobald er aber aus der Thür getreten war, und niemand mehr um sich sah, seufzte er: Ach Elias! und seine Lippen schlossen sich wieder (200).

Questo senso di esclusione dalla totalità del cosmo fa da contraltare negativo al sentimento di profonda consonanza col ritmo naturale che pervadeva Andreas nella prima parte del romanzo. I malvagi si distinguevano secondo lui dai buoni proprio per la loro incapacità di aderire armoniosamente ai corsi e ai ricorsi dei cicli naturali:

Dieß wäre nun freilich so etwas zufälliges, das kaum bemerkt zu werden verdiente — wenn nicht in den Seelen der Menschen eine gewisse Harmonie und Disharmonie mit der sie umgebenden Natur statt fände — so daß bei dem einen alle äußere Veränderungen in der Natur, in die natürlich auseinander folgenden Veränderungen seines Ichs harmonisch eingreiffen — und hingegen bei dem andern eine ewige Dissonanz aller äussern Umstände mit seinen inneren Wünschen und Bestrebungen statt findet.
Hartknopfs Seele traf immer wie eine richtig gestellte Uhr mit dem Lauf der Sonne, mit Abend und Morgen, mit der Abwechselung der Jahreszeiten, mit Sturm und Regen sowohl, als mit dem Säuseln des Westwindes, auf einen Punkt zusammen — und eben so war es auch bei dem Emeritus Elias — sie gaben wie nicht zu schlaff und nicht zu stark gespannte Saiten in dem großen Konzert der Schöpfung immer den rechten Ton an [...] sie waren in dem großen Zusammenhang der Dinge, und in sich selbst gesichert (pp. 78-79).

Nella seconda parte del romanzo, col dileguarsi della presenza divina, non solo l'individuo si sente escluso dalla primitiva coappartenenza al cosmo, ma anche la natura si irrigidisce in un paesaggio funereo: si dissolvono i legami di antiche corrispondenze tra gli elementi del creato, e non restano che particolari irrelati ed esanimi. Andreas si addentra nel bosco di abeti provando all'inizio un improvviso e benefico senso di ampliamento del proprio es-





sere, che però lascia posto ben presto alla sensazione opposta di soffocamento; egli si sente circondato, quasi oppresso da una natura onnipotente. È il ritmo binario del « Sich fühlen » e dell'« Alles fühlen », che nella lirica giovanile goethiana si tradurrà nei due momenti complementari della prometeica autoaffermazione e della dissoluzione di sé di Ganimede [19]. Anche in questo caso le suggestioni della mistica rivestono una particolare importanza. Si pensi soprattutto a Böhme e ad Angelus Silesius. Quest'ultimo rappresenta la divinità ora come circonferenza che abbraccia l'anima del credente e l'intero creato, ora come centro del cuore umano. Ma in questo momento Dio è assente, e Andreas si accorge di inglobare in sé una natura inanimata:

Es war die große leblose Natur, welche er in diesem Augenblick fest an sich schloß, und die sogleich wieder allen Reiz für ihn verlohr — weil das schimmernde zarte Gebildete das Große verdunkelte, und doch war das zarte Gebildete nicht stark genug, das Große in seinem Umfange festzuhalten [...] Es entstand ein schrecklicher Kampf in Hartknopfs Seele — das Leere wollte die Fülle, das Chaos die Bildung verdrängen. — Nichts war der Mühe des Festhaltens, nichts des Fliehens, und nichts der Anschließung werth — (201).

### *Circolarità e ripetizione*

Il romanzo è percorso da opposizioni ricorrenti, le quali assolvono talvolta ad una funzione costruttiva, come nel caso dell'antitesi tra percorso rettilineo e labirinto, che contraddistinguono rispettivamente la prima e la seconda parte. Più spesso però queste opposizioni rappresentano vere e proprie variazioni su un tema che viene rimodulato all'infinito senza conoscere un autentico sviluppo. Si può dire, anzi, che proprio questa struttura bipolare neghi qualsiasi progressione. Lo stesso spostamento spaziale del protagonista, ribadito all'inizio e alla fine del romanzo, risulta

[19] Sulla polarità di sistole e diastole del cuore stürmeriano si veda Baioni, *op. cit.*, pp. 47-49.

di fatto bloccato da un movimento di segno opposto, che si traduce nelle immagini del labirinto o del sentiero circolare (*Umweg*). Andreas infatti nel suo cammino verso oriente abbandona la traiettoria rettilinea per incamminarsi sulle strade che passano attorno ai villaggi. Il motivo del sentiero circolare introduce l'antitesi tra la linea curva del bello ('sanfte Krümmung') e la linea retta, che corre diritta alla meta ed è quindi immagine dell'utile:

Dieß führte ihn zu tiefsinnigen Betrachtungen über die gerade und über die krumme Linie, und in wie fern die gerade Linie gleichsam das Bild des Zweckmäßigen in unsern Handlungen sey, indem die Thätigkeit der Seele den kürzesten Weg zu ihrem Ziele nimmt — die krumme Linie hingegen das Schöne, Tändelnde und Spielende, den Tanz, das Spazierengehen bezeichnet (p. 9).

La stessa opposizione concettuale è presente nello scritto teorico apparso nel 1786 dal titolo *Versuch einer deutschen Prosodie*, e nel saggio influenzato da Hogarth *Die metaphysische Schönheitslinie*, pubblicato solo nel 1793 ma scritto probabilmente già nel 1785. Nella *Prosodie* Moritz paragona la natura autoriflessiva della lingua poetica ai passi di danza che di continuo tornano su se stessi. Per questo il verso può definirsi 'discorso danzante' (« Vers ist tanzhafte Rede »):

Es ist hier mit der Rede fast, wie mit dem Gange. Das gewöhnliche Gehen hat seinen Zweck *außer sich*, es ist bloß *Mittel* zu irgend einem Ziele zu gelangen, und nach diesem Ziele strebt es unaufhörlich hin, ohne daß es auf die Regelmäßigkeit oder Unregelmäßigkeit der einzelnen Fortschritte Rücksicht nimmt. Die Leidenschaft aber, der hüpfenden Freude z.B., drängt auch den Gang in sich zurück und die einzelnen Fortschritte unterscheiden sich nun nicht mehr dadurch, daß sie immer näher zum Ziele bringen, sondern sie sind sich unter einander alle gleich, weil das Gehen nicht mehr nach irgend einem Ziele gerichtet ist, sondern mehr *um sein selbst willen geschieht* [20].

Questo del compiuto in sé, concetto fondamentale dell'estetica di Moritz, costituisce anche uno dei *Leitmotive*

[20] K. Ph. Moritz, *Versuch einer deutschen Prosodie*, Berlin 1786, p. 29 (*Schriften*, ed. cit., pp. 185 e sgg.):





dell'*Andreas Hartknopf*, e ricorre con frequenza soprattutto nelle digressioni del protagonista; al livello visivo si traduce nell'immagine della sfera che da sempre allude alla divinità. La forma sferica riposa su se stessa nella sua perfezione e nel suo pieno appagamento. Non conosce inoltre né inizio né fine nello spazio o nel tempo. Nel romanzo si possono rintracciare echi dei pensieri espressi da Moritz nella *Prosodie*, cui corrispondono puntuali riprese lessicali. Nel brano appena citato, ad esempio, l'andatura veniva compressa, trattenuta, dalla passione (*zurückdrängen*). In un altro passaggio dello stesso scritto si dice che, nella danza come nella poesia, il fine, non risiedendo all'esterno, viene necessariamente introiettato (*zurückgewälzt*, letteralmente 'rotolato all'indietro') [21].

Un riscontro lessicale si trova nell'*Andreas Hartknopf*:

Hartknopf faßte meine Hand, und ließ sie wieder fallen, wie die Hand eines Todten — und ich schauderte nicht mehr zurück vor der Verweseung, denn ich fühlte mich in mich selbst zurückgedrängt, fest und unerschütterlich, mein Körper war außer mir; war ein gleichgültiger Gegenstand meiner Betrachtung. Je enger der Zirkel von außen her um mich wird, desto fester wird der innere Zusammenhang meine Gedanken in sich selber; desto fester und unerschütterlich das Gefühl meines Daseyns (p. 159).

Nella prima predica tenuta da Andreas a Ribbeckenau è la parola, il *logos*, ad incarnare questa perfetta autosufficienza. Essa è la quarta persona della divinità che viene raffigurata come un cubo perfettamente stabile che fa da supporto alle sfere ruotanti:

Hartknopf meinte nehmlich, weil man sich doch die Dreienigkeit, als eins dächte, so könnte auch das Vierte der Einheit nichts schaden — und der Lehrbegriff leide nicht darunter, wenn man sich den alleserhaltenden Vater, den allesbeherrschenden Sohn, den allesbelebenden Geist, und das allesverknüpfende Wort, wie das ewig unveränderliche Feststehende — wie den unerschütterlichen

[21] « der fehlende äußere Zweck des Ganges muß in ihn selbst zurückgewälzt seyn [...] » (*Schriften*, p. 186); « Die Empfindung drängt die Rede gleichsam zurück, welche der Gedanke, wo möglich aus sich selbst heraus, und in sich hinüber zu reissen strebt [...] » (*ivi*, pp. 184-185).

Kubus dächte, der in sich selber ruhend, die rollenden Sphären trägt (pp. 175-167).

Nei *Predigerjahre* troviamo una serie di capitoli nei quali ricorre con insistenza il tema della circolarità, della ripetizione, del nostalgico desiderio di rimpatriare che si insinua nell'animo dell'eterno viandante traducendosi ancora una volta nell'immagine del sentiero circolare che curva dolcemente attorno ad un villaggio. La stessa disposizione dei capitoli accentua ancor più il carattere rapsodico della forma strutturale per via dei continui richiami tra gli episodi fatti di riprese e variazioni.

Il capitolo *Der Umweg* precede poche pagine dal titolo *Die Sinfonie*. Il paragrafo si chiude con queste parole:

Wo fliehen die Tage hin, und kehren niemals wieder? Dieselben Wo fliehen die Tagen hin, und kehren niemals wieder? Dieselben nie — denn das Zufällige verschwindet aber das Wesen der Dinge erneuert sich in ewiger Jugend (p. 243).

La ripetizione, e dunque anche la dimensione del ricordo, nella quale riviviamo attimi già trascorsi, si rivelano istinti irresistibili, tentativi dell'uomo di salvare le immagini fuggevoli della vita dal precipizio del tempo. Nello scritto del 1791, *Gegenwart und Vergangenheit*, si attribuisce a Dio questa dissoluzione della successione temporale, che nell'uomo rimane solo un'aspirazione. Tuttavia la memoria è la facoltà che ci rende in una certa misura simili a Dio:

Bei Gott ist das Vergangene eben so wirklich als das Gegenwärtige. Bei uns bleibt, beim Anschauen des Gegenwärtigen, doch das Bild vom Vergangenen zurück. Das macht uns ihm ähnlich (*Schriften*, p. 60).

Nel capitolo *Der Umweg* la torre di Ribbeckenäuchen che si scorge in lontananza esercita su Andreas un sentimento misto di attrazione e repulsione. La torre, e soprattutto la torre che termina minacciosamente a punta, è un'immagine ricorrente in entrambi i romanzi di Moritz, addirittura emblema della fine di tutte le cose; infonde nel protagonista un senso di soffocamento e d'oppressione antitetico al polo positivo della *Erweiterung*, dell'espansione liberatoria e dell'identificazione con la totalità del cosmo. Avvicinandosi al paese Andreas si domanda se sia meglio proseguire sulla strada maestra o imboccare il sentiero curvo:





Er gieng die gerade Straße nicht; denn sein Innerstes war mit sich selbst im Streit [...].
Für ihn war die breite Heerstraße, welche vom Aufgange bis zum Niedergange die Länder durchschneidet, die von den Menschen nach ihren Zungen und Sprachen benannt sind. —
Der Fußweg um das Dorf aber vollendete und verlohr sich in sich selber und Hartknopf fühlte durch diese sanfte Krümmung sich unwillkührlich angezogen, von der anderen Seite in das Dorf wieder zurückzugehen (pp. 235-236).

Questo stesso desiderio di tornare sui propri passi guida l'uomo nella danza e, in poesia, ad alternare arsi e tesi secondo una successione regolare. Così scrive Moritz nella *Prosodie*:

Die immer in gleicher Ordnung Wiederkehrende fesselte die Aufmerksamkeit der Seele, prägte sich dem Gedächtnisse ein, ward bewundert, nachgeahmt, und wurde zum regelmäßigen künstlichen Tanze. Ebenso drängte nun auch das Übermaaß der Empfindung zuerst jene artikulierten Töne hervor, welche eigentlich auch keinen Zweck, als sich selber hatten [...] Auf den gleichen Werth der einzelnen Silben also, welchen sie durch das in sich selbst Zurückgedrängte der Rede, die ihren Zweck nun in sich selber und ihrer eignen Ausbildung sucht, erhalten, beruht eigentlich das Bedürfnis der Seele, sie abzumessen, zu ordnen, und einzutheilen [22].

Ricorre anche in questo brano il verbo *drängen* nei due composti *hervor-* e *zurückdrängen*. Il verbo ha una certa diffusione anche nel lessico del Pietismo, dove indica per lo più lo stringersi dell'anima a Dio [23] (*sich zu Gott drängen*). Anche *prägen* ha chiare connotazioni mistiche.

Nel linguaggio pietista si trova spesso la metafora del sigillo divino; l'uomo è la creatura in cui Dio ha maggiormente impresso il segno della propria potenza. Ma gli echi

[22] *Prosodie*, p. 32 e p. 34 (*Schriften*, p. 187).
[23] Cfr. A. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tübingen 1954, p. 186.

del Pietismo nella concezione estetica di Moritz non si limitano certo a saltuarie concordanze lessicali. Nel concetto del compiuto in sé, dell'autofinalità, del superamento della successione temporale, egli traspone nell'opera d'arte le prerogative che il pensiero mistico e poi il Pietismo attribuivano alla divinità. Per il Pietismo in particolare la divinità è *still* (quieta, immobile, silenziosa) al di fuori dello spazio e del tempo. Anche nello *Umweg* torna con insistenza l'aggettivo *still*:

Die süße Täuschung erhielt in seiner Seele die Oberhand — das häusliche stille Leben stellte sich ihm mit seinen reizendsten Farben dar — das wirthbare Stübchen mit dem runden Tischgen — der grüne Kirchplatz, dem Fenster gegenüber, und die spielenden Kinder des Dorfs.
Auf dem krummen Fußwege, der sich durch die grünen Saaten schlängelte, malte seine Phantasie, das in sich selbst vollendete ruhige Leben aus, das kein höher Ziel als sich selber kennt, und seinen schönen Kreislauf mit jedem kommenden Tage wiederholt (p. 236).

Gli elementi che Andreas rievoca nel ricordo, la stanzetta raccolta, il tavolino circolare, i ragazzi che giocano sulla piazza della chiesa, sono richiami ad episodi precedenti, *Die Geschwister* e *Das Liebesmahl*, entrambi incentrati sulle figure di Heil e della sorella Sophie, i cui nomi hanno uno scoperto intento allegorico. Il principio dell'autocitazione riproduce al livello formale l'idea della ripetizione:

In Ribbeckenäuchen war vor der Kirchthüre ein geringer Platz, mit Blumen bepflanzt, da spielten die Knaben im Dorfe. —
Gegenüber war ein bequemes Haus mit Garten und Zubehör [...] (p. 182).

L'aspetto del villaggio è lieto, ridente. *Heiter* è anch'essa una parola che ci riporta all'ambito del Pietismo. L'anima del credente ricolma della vivificante grazia divina non può infatti che essere serena e gaia. Pienamente conforme al canone pietista è poi la vita condotta da Sophie e Heil nella loro casetta:





Das Haus selbst aber, welches dem grünen Kirchhofe gegenüber lag, schloß zwei vom Leibe und Geiste nach verwandte Seelen ein, die hier ein stilles Glück genossen, weil ihre Tugend Genügsamkeit war (*ivi*).

La casa tra le cui mura si svolge serena la vita di queste due *schöne Seelen* è anche riparo, separazione e barriera che divide dal resto del mondo. Siamo sempre nell'ambito semantico del compiuto in sé.

Inoltre la stessa rappresentazione della casa, della capanna, si carica nel pietismo di particolari valenze simboliche [24]: la casa viene a significare la più recondita intimità del cuore umano in cui si compie l'incontro tra l'anima del credente e Dio. La stanza in particolare allude a questa dimensione interiore e segreta. I pietisti parlano infatti di *Herzenskammer*, di *Herzenszimmer* rifacendosi a numerosi precedenti biblici [25]. Nel capitolo *Das Liebesmahl* viene ripreso il motivo del tavolino circolare, e la staticità della scena è accentuata dalla presenza di uno specchio. La descrizione della stanza, così duplicata nel riflesso, appare come una didascalia teatrale:

In der Mitte stand ein rundes Tischgen, woran diese drei nun saßen.
Sophien gegenüber hieng ein Spiegel, vor dem sie [...] nur ein wenig die Augen niederschlug, und sie dann wieder aufschlug.
Denn der Spiegel verdoppelte die schöne Scene, und stellte sie wie in dem Hintergrunde eines Gemähldes dar [...] (p. 196).

Si tratta di un vero e proprio triangolo filadelfico riunito nella capanna pietista. Come ha notato Mittner nelle sue magistrali pagine dedicate all'argomento, « certo

[24] A. Langen, *op. cit.*, pp. 170-171: « Der Vorstellung des Seelengrundes verwandt sind die Bilder vom 'Schrein', der 'Kammer' oder auch 'Zimmer', 'Haus', 'Hütte' des Herzens. Sie bezeichnen das Heimliche, Umhegte, Dunkle, Abgeschiedene, die Einsamkeit [...] ».

[25] Cfr. A. Langen, *op. cit.*, p. 171: « Die Kammer als Ort der Verborgenheit ist der biblischen Vorstellungwelt wohlbekannt. In sie führt der König die Braut ein (Hohel. 1,4), in ihr soll der Christ zu Gott beten (Matth. 6,6). Diese Stellen scheinen als Vorbild auf den Pietismus gewirkt zu haben ».

è, che l'amore per la sorella dell'amico domina in modo addirittura tirannico nella letteratura del secolo ed è confermato dalle biografie. Non solo gli esempi, innumerevoli; i controesempi mancano del tutto. Era una specie di legge sociale, ma certo era anche indizio di particolare, squisita nobiltà e sensibilità innamorarsi della sorella dell'amico... »[26].

Ma il destino di Andreas deve compiersi, egli non potrà cedere alla seduzione di quest'idillio: ben presto si staccherà da Sophie, sua promessa sposa, per andare incontro al martirio. La fine imminente è presentita nell'ultima e più cupa descrizione paesistica del romanzo nel capitolo *Der schwüle Tag*. I motivi dell'afa oppressiva e della solitudine che ne sostituiscono le note dominanti sono già anticipati da alcune spie prolettiche dello *Umweg*:

Ob es gleich die schwüle Zukunftsschwangere Mittagsstunde war, in welcher er auf dem einsamen Pfade um das Dorf gieng [...]. Alles war so stille auf dem Felde und im Dorfe — nur die summende Fliege weckte das Ohr zu horchen und leise Wünsche stahlen sich in die Seele des Einsamen, der mit schnellern Schritten vorwärts gieng, je näher er sich am Ziele sah (p. 237).

### *Solitudine e polarità di espansione e contrazione*

Quello della solitudine è uno dei tanti temi connessi alla simbolica del vagabondaggio. Nei *Predigerjahre* Andreas riprende a vagare sospinto dal desiderio irresistibile di evadere dalla cerchia di rapporti sociali che lo stanno soffocando. Archetipo di questa condizione solitaria è per lunga tradizione Cristo ritiratosi nel deserto o nell'orto degli ulivi. L'altro modello ripreso da Moritz su di un registro parodistico è il motivo dell'eremita che rifugge le tentazioni mondane. Nella letteratura di fine '700 la ricerca della solitudine si congiunge spesso ad un esaltante *Naturerlebnis*: l'animo del viandante avverte un senso di salutare ampliamento alla vista delle bellezze naturali e conosce attimi di

[26] L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, Torino 1964, vol. II, 1, p. 55.





panica compenetrazione col cosmo. Ciò non avviene nelle ultime pagine dell'*Andreas Hartknopf*: la natura rivela in questi ultimi paesaggi un volto logorato dall'inesorabile trascorrere del tempo. È il regno della morte e della caducità. Non a caso, proprio nell'ultima delle descrizioni paesistiche, ci imbattiamo nell'emblema della fugacità, la clessidra:

Unaufhaltsam lief der Sand im Stundenglase, und das Ziel war da, nichts war dazwischen als die einförmige Wiederkehr dessen, was schon da war [...] (p. 280).

Il discorso torna nuovamente sulla meta cui tende Andreas pieno di nostalgia e di desiderio.

Da questa meta ultraterrena lo separa ormai solo il grigiore della dimensione terrestre. La ripetizione, in cui già aveva visto la legge cosmica dei cicli naturali di morte e rinascita, ora suscita in lui solo tedio e disgusto. Anche nell'*Anton Reiser* è presente il nesso tra il tedio dell'eterno ripetersi degli eventi ed il senso della limitazione, la quale cela in sé una profonda ambiguità: se da una parte attrae il soggetto offrendogli riparo e protezione, dall'altra si rivela carcere opprimente:

Dies Immerwiederkehrende in den sinnlichen Eindrücken scheint es vorzüglich zu sein, was die Menschen im Zaum hält, und sie auf einen kleinen Fleck beschränkt. — Man fühlt sich nach und nach selbst von der Einförmigkeit des Kreises, in welchem man sich umdreht, unwiderstehlich angezogen [...][27].

Il capitolo *Der schwüle Tag* si apre con la fuga di Andreas dal recinto dell'interiorità, dallo *Herzenskammer* in cui invece rimane Sophie, l'anima contemplativa perfettamente paga nella propria immobilità:

Sophie war in diesen Stunden ganz glücklich in ihrer Stube und an ihrem Tischgen, Hartknopf aber war die Stube zu enge, und er gieng allein aus (p. 278).

[27] *Anton Reiser*, ed. cit., p. 449.

E. Catholy[28] ha ricondotto il sentimento esistenziale di Moritz alla tensione continua tra i due poli opposti di espansione (*Ausbreitung*) e contrazione (*Einschränkung*). Dopo una alterna vicenda di falliti tentativi di espansione e di struggente desiderio di raccoglimento in sé, Moritz approda alla conclusione che all'uomo non è data un'espansione onnicomprensiva fintanto che egli rimane entro i limiti paralizzanti della dimensione terrena. Il momento della *Einschränkung* è in Moritz sempre connotato negativamente. Nell'*Andreas Hartknopf* come nell'*Anton Reiser* evoca un'angoscia mortale, claustrofobica, e si traduce nell'immagine della bara sigillata:

Das enge Grab war nun da — die Erde scholl dumpf auf den Sarg — keine Aussicht, keine Gedanken an die Zukunft mehr. Alles verbaut, verschollen und gehemmt — zwischen öden Mauern, die des Tages Glanz verdeckten (p. 281).

Tipica del lessico pietista è la creazione di composti verbali con i prefissi *ver-* o *zer-* che ineriscono al campo semantico dell'allontanamento da Dio. La stessa articolazione tra mancanza di spazio e annientamento fisico si riscontra puntualmente nell'*Anton Reiser*:

Der Horizont war schon verdunkelt; der Himmel schien in der trüben Dämmerung allenthalben dicht aufzuliegen, das Gesicht wurde auf den kleinen Fleck Erde, den man um sich her sahe, begrenzt — das *Winzige* und *Kleine* des Dorfes [...] tat auf Reisern eine sonderbare Wirkung — *das Ende aller Dinge schien ihm in solch eine Spitze hinauszulaufen* — der *enge* dumpfe Sarg war das letzte — hierhinter war nun nichts weiter — hier war die zugenagelte Bretterwand — die jedem Sterblichen den fernen Blick versagt [...]. Das Kleine nahet sich dem Hinschwinden, der Vernichtung [...] das Grab ist das enge Haus, der Sarg ist eine Wohnung, still kühl und klein [...] (*A.R.*, pp. 370-371).

Il buio, l'oscurità, è sempre connesso a questo sentimento angosciante di limitazione. La notte è un elemento del tutto negativo in quanto assoluta negazione di forma, regno

[28] Cfr. E. Catholy, *K. Ph. Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft*, Tübingen 1962.





del caos e del fato. Già nella mistica medievale, e poi nel Pietismo, l'oscurità è simbolo archetipico della lontananza da Dio, così come la luce è da sempre connessa alla sua presenza. A mano a mano che l'aria si oscura l'afa si fa, nello *Schwüle Tag*, sempre più opprimente. Il cielo nero di nubi è disteso sulla terra come un sudario. Sembrano venir meno i confini tra gli elementi e tutto naufraga nell'indifferenziato. Il futuro si dilegua davanti agli occhi di Andreas a mano a mano che il giro dell'orizzonte si restringe:

In diesem Bezirk lag nun sein Leben, seine Reisen, sein Wirkungskreis, hier endigte sich seine Laufbahn, und war wie auf einer Landcharte ihm vorgezeichnet. Immer näher zog das Dunkel, immer schwüler wurde die Luft, und immer gepreßter sein Athemzug [...]. Der dunkelumwölkte Himmel ruhte wie eine schwarze Decke über der Erde, und die kleine Thurmspitze von Ribbeckenau schien sich in dem niedrigen Gewölke zu verlieren. Alles lief nun in einem fürchterlichen Punkte, in einer traurigen Spitze aus (p. 280).

La notazione del cielo greve di nubi, oppressivo, costituisce uno dei motivi ricorrenti del capitolo, ed è associata, come nell'*Anton Reiser*, al senso d'annientamento e di fine di tutte le cose:

Er saß einmal in der Dämmerung an einem trüben Abend allein vor seiner Haustüre, und dachte hierüber nach, indem er oft gen Himmel blickte, und dann wieder die Erde ansahe, und bemerkte, wie sie selbst gegen den trüben Himmel so schwarz und dunkel war (*A.R.*, p. 39).
Der Horizont war schon verdunkelt; der Himmel schien in der trüben Dämmerung allenthalben dicht aufzuliegen, das Gesicht wurde auf den kleinen Fleck Erde, den man um sich her sahe, begrenzt [...] (*ivi*, p. 370).

Ritornano con insistenza in questi brani le parole *Dämmerung, dunkel, schwarz, öde*, tutte attinenti al campo semantico dell'oscurità e della desolazione. Nel lessico pietista divengono spie dell'assenza della divinità. Una particolare connotazione simbolica assumono anche le nubi, che alludono al passeggero dubbio religioso[29]. Il termine

[29] Cfr. A. Langen, *op. cit.*, p. 129.

*Dämmerung* designa in particolare nel linguaggio della mistica uno stadio incerto, liminare, la condizione dell'anima sospesa tra Dio e mondo. Sandäus parla di *Crepusculum Mysticum*; si potrebbe forse ricondurre a questa antica accezione l'insistita antitesi tra cielo e terra che si trova in Moritz.

Al momento negativo di chiusura claustrofobica si contrappongono gli attimi di sia pur illusorio ampliamento [30]. Questi momenti effusivi, di panica immedesimazione con il mondo circostante, sono sempre connessi alla luminosità. L'articolazione dei due elementi, sorgere del sole e visione panoramica, sarà paradigmatica anche per la pittura e la poesia del Romanticismo. A questo proposito D. Arendt parla di una romantica « *Gipfel-Stimmung* ». A partire dallo Sturm und Drang l'immagine della vetta di un colle o di una montagna non è più la meta che attira quasi magicamente il viandante, ma diverrebbe espressione della vitalità soggettiva, cristallizzazione del genio stürmeriano. Nelle ultime pagine dei *Predigerjahre* la vista dall'alto non infonde più quel benefico senso di libertà e di lontananza provato precedentemente da Andreas nell'ascendere al colle di Gellenhausen nell'ora mattutina, e nel vedere il giro dell'orizzonte ampliarsi sotto di sé; i luoghi fra i quali si è svolto l'ultimo periodo della sua vita appaiono ora intollerabilmente vicini ed egli soffre di questo venir meno del proprio spazio vitale:

> Als er nun oben war, und in das Thal auf das Torfmoor hinunterblickte, so sah er die beiden spitzen Thürme von Ribbeckenau und Ribbeckenäuchen in fürchterlicher Nähe so nebeneinanderstehen (p. 280).

Ancora una volta la percezione del tempo si traduce in un'impressione spaziale, il minaccioso approssimarsi della morte e la fuga dei giorni si visualizzano nell'esiguità

[30] Cfr. D. Arendt, *Der poetische Nihilismus in der Romantik*, Tübingen 1972, 1° vol., pp. 130-181; cfr. anche l'articolo di A. Langen, *Zur Lichtsymbolik der deutschen Romantik*, in: *Märchen, Mythos, Dichtung. Festschrift zum 90. Geburtstag von Friedrich von der Leyens*, München 1963, p. 462.





dello spazio, nell'emblema delle torri appuntite.

Come il romanzo psicologico, anche l'*Andreas Hartknopf* si caratterizza per una congenita frammentarietà. I singoli, brevi capitoli sono cementati più da legami esteriori, da richiami stabiliti per così dire a posteriori, che da un'intima coerenza. Eppure l'idea di organicità è il *Leitmotiv* che percorre il pensiero estetico di Moritz e di tutta l'estetica classicista. In Moritz il divario tra aspirazione al bello e reali capacità creative rimarrà sempre incolmabile. Egli, come Anton Reiser, è destinato a soffrire su di sé i « dolori della poesia », i tormenti cioè che gli derivano dallo squilibrio tra una troppo ardente immaginazione ed un'inadeguata facoltà plasmatrice [31]. Ma per la frammentarietà tutta particolare di quest'opera esiste una ragione ulteriore: intento dell'*Andreas Hartknopf* non è tanto narrare una storia, quanto conferire veste allegorica e stilizzata alle idee estetiche e filosofiche dell'autore [32]. A quest'intento principale, cui la fabula esilissima non serve che da pretesto, s'intreccia l'altro importante filone della deformazione parodistica. Al di là del paludamento alchemico e massone [33], l'autobiografismo dell'*Andreas Hartknopf* si rivela pertanto più profondo di quello dell'*Anton Reiser*.

[31] *Die Leiden der Poesie* è il titolo di una parte del IV libro dell'*Anton Reiser*, in cui si indagano le cause del fallimento artistico. L'analisi delle radici esistenziali del suo dilettantismo può essere interpretata in gran parte come autoconfessione (*Anton Reiser*, cit., pp. 474-499).

[32] Da una lettera scritta dal fratello di Moritz, Johann Christian Conrad, a Jean Paul: « Ich höre von Hr. Matzdorff, daß Sie: *Andreas Hartknopf. Eine Allegorie* und *Andreas Hartknopfs Predigerjahre* kennen. Dieses Werkchen ist von meinem Bruder, und ist mehr wie alle andern ein treuer Abdruck seines Innern [...] er hat alle seine Lieblingsideen darin aufgestellt [...] » citato da Schrimpf nell'*Introduzione* a *Andreas Hartknopf*, cit., p. 15.

[33] « Sinnbildliche Verrätselung und Geheimniskult sind gewiß zum großen Teil auf Freimaurerrituale und Maurerschriftum zurückzuführen. Aber diese freimaurerischen Ausdrucksformen ebenso wie Moritz' übrige Symbolik sind nur als äussere Einkleidung gemeint, als Versuch, allgemeine Wahrheiten in allegorischen Bildern zu versinnlichen [...] » (Schrimpf, *ivi*, p. 33).

# L'AMORE ROMANTICO

di
ENRICO DE ANGELIS
Pisa

Sembra separarcene una distanza incolmabile, sedimentatasi nell'uso linguistico. Le « romanticherie » non hanno un suono affidabile e chi guarda le cose « romanticamente » non ci sembra avere i piedi per terra. Una « fanciulla romantica » può piacere, ma solo così come può piacere uno scherzo; a meno che le sue qualità « romantiche », che sembrano allontanarla dalla conoscenza della vita reale con le sue crudeltà, non invoglino qualcuno addirittura ad approfittarne; o, al contrario, che non si voglia accusarla di ipocrisia e di perfidia, sostenendo che tanto romanticismo non può essere reale e che proprio sotto di esso posa la vita crudele, con i suoi calcoli, i suoi trucchi e le sue finzioni. (Di una romantica di tal genere Fontane diede in *Frau Jenny Treibel* — La signora Jenny Treibel — un ritratto al quale c'è poco da aggiungere).

Se dall'esame di questi modi di dire ci spostiamo sull'indagine scientifica, i primi passi che muoviamo in questa direzione sembrano farci intravvedere un risultato finale non molto più promettente. Per la verità i classici del romanticismo si rivelano tutt'altro che ingenui. Essi avvertono e teorizzano, come mai era avvenuto prima, i contrasti fra esperienza finita ed esperienza infinita, tra sensualità e spiritualità, tra caos e ordine e via dicendo (la terminologia è caduta quasi tutta in disuso, ma quando andremo a vedere le cose da vicino essa si rivelerà semplice e ragionevole). Anzi nel complesso delle loro opere i contrasti non vengono smussati; ogni elemento in lotta viene descritto nella sua libertà e, per quanto è possibile,

nella sua interezza. Ma l'effusione descrittiva è un conto, il risultato teorico è un altro. Nella prima c'è un grande acquisto di esperienza; nella seconda c'è la conciliazione e il prodotto finale, per quanto dinamico e ribollente si è mostrato strada facendo, mostra una sua armonia e un suo acquetamento: « E per quanti capricci faccia il mosto, quello che dà alla fine è sempre vino » (questi versi, che non sono di un romantico ma di Goethe, sembrano però adattarsi anche ai romantici). Ma si ha l'impressione che in virtù di questa filosofia vengano superati solo in apparenza e solo sulla carta certi lati dell'esperienza amorosa su cui la realtà non scivola affatto ma su cui anzi torna sempre di nuovo e con insistenza, tanto che oggi siamo propensi a chiederci non semplicemente come possano essere superati (ammesso e non concesso che la cosa sia possibile), ma perché mai debba essercene un superamento.

Un'idea cardine del romanticismo, durata peraltro fino a Nietzsche e alla cultura che ne è discesa (quindi fino quasi ai nostri giorni), vedeva nella ripetizione delle stesse cose la fine della creatività e dunque dell'amore, concepito come creazione continua. Una figura come quella di Don Giovanni risultava inammissibile perché la sua insaziabilità andava di pari passo con una ripetitività tanto più evidente in quanto frantumata nelle molteplici apparizioni femminili la cui individuatezza sembrava contare troppo poco e per troppo poco tempo agli occhi del seduttore. Ma siamo oggi altrettanto disposti a condannare la ripetizione e la durata momentanea? Indubbiamente nella coscienza odierna permane anche tutta la valutazione negativa sia dell'insaziabilità sia della ripetitività; ricostruire tutte le cause di queste ultime è compito di un'indagine sociologica da cui ci asterremo per quanto affascinante essa sia; credo però che il lettore sia d'accordo nell'ipotizzare intuitivamente fra le cause possibili la disillusione che segue all'inizio dell'esperienza amorosa, quando constatiamo di non riconoscerci più, o di riconoscerci ormai solo in piccola parte, nel mondo della persona amata; dunque il rapporto ci appare alienato e





le strade in qualche modo si separano. (Cosa che può essere espressa anche in maniera meno tragico-romantica: non rinunciamo all'individuatezza delle nostre esperienze, alla nostra storia, che ci ha portato a contatto con la storia di un'altra persona.)

Un'esperienza tardo-romantica è riassunta nel verso « non amo che le rose / che non colsi ». L'esperienza ci insegna che la memoria delle rose non colte, con il desiderio o (se proprio si vuole) l'amore nei loro confronti, ha più o meno lo stesso decorso degli amori per le rose colte, cioè ha anch'essa una sua storia e dunque una sua decadenza; i ritmi sono un po' più lenti, è vero, ma la decadenza è inevitabile. Questa memoria entra nella nostra storia esattamente come le rose colte.

Se anche l'amore cade sotto il dominio della ripetizione del sempre-uguale, ciò non può toglierci la gioia. Le nostre forze conoscitive possono aprirci gli occhi sul sempre-uguale, ma si può avere una conseguenza esattamente opposta alla svalutazione dell'esperienza amorosa effettiva rispetto a quella sognata: e cioè semplicemente potremmo accettare di godere del preteso sempre-uguale, di quello reale così come di quello sognato. Infatti i momenti della realtà amorosa potranno apparirci interscambiabili e tuttavia la loro creatività potrà nondimeno apparirci non intaccata. Essa però non costituirà più l'ascesa infinita di cui parlavano i romantici nella loro prospettiva metafisica: il criterio per collegare i momenti singoli di creatività non è più dato a priori né è comunque garantito. I momenti, così singolarizzati, non sono più pioli di una scala che man mano ci conduce in cielo.

Per incontrare una messa in discussione delle idee romantiche non c'è nemmeno bisogno di arrivare ai nostri giorni e a considerazioni che, per come le ho presentate, attendono ancora di essere strutturate teoricamente e di cui non è detto che convinceranno tutti. Autori che in parte si erano nutriti di idee romantiche o che addirittura operavano mentre si stava ancora sviluppando l'ultima fase del romanticismo, autori cioè del cosiddetto Biedermeier, dissero cose fondamentali sulla repressione erotica, sulla

forza annichilente dell'amore, sull'inganno e sulla dissimulazione nelle esperienze amorose reali. Cose rimaste nella nostra coscienza, cose che non potremo più dimenticare perché hanno la conferma dell'esperienza, e che non si lasciano collocare nell'animo romantico.

Eppure, per quanto ineliminabili siano le obiezioni, esse lasciano vivi punti essenziali della concezione romantica. Una teoria dell'amore che voglia rendere giustizia alla coscienza contemporanea non deve certamente fermarsi a quella ma deve pur sempre cominciare da lì, correggendo e arricchendo il romanticismo con quanto è venuto dopo. Si constaterà che la correzione fondamentale riguarda la concezione dei romantici relativamente a quella che, in una terminologia il più possibile vicina alla loro, si può chiamare la processualità infinita dell'esperienza amorosa. Essa ne risulterà ridefinita (e sostanzialmente ampliata) in maniera radicale. Ma per quanto fondamentale sia la correzione, il pensiero romantico risulterà insostituibile per una analisi dell'esperienza amorosa nella sua individuatezza, nella sua singolarità e nella sua momentaneità. Il romanticismo non può più pretendere di essere esaustivo; però è vitale *.

* Al presente lavoro mancano la completezza, l'apparato filologico, le varie discussioni d'inquadramento storico di scuola e di gruppo, le molteplici considerazioni di cronologia generale, di evoluzione del romanticismo e di filiazioni o reazioni che sarebbero forse necessarie se ci ponessimo nell'ottica della pura germanistica. Soprattutto manca l'« imparzialità ». Che essa sia un mito lo sappiamo tutti; in più, poiché questi autori e questi temi non mi sono indifferenti, io mi scopro fino alla partigianeria. Alle presenti pagine è dunque assicurato un invecchiamento altrettanto rapido che a quelle imparzial-indifferenti, ma più consapevole. Tuttavia gli esempi sono tratti tutti dalla letteratura di lingua tedesca e, nell'ipotesi che qualcuno desideri orientarsi meglio, fornisco in fondo un elenco degli autori, delle opere e dei luoghi trattati, con qualche indicazione cronologica.





## *L'IMMAGINE AMOROSA*

Il discorso amoroso delle opere letterarie romantiche è quello che la persona amante rivolge alla persona amata; esso dunque è fondamentalmente unidirezionale. Ci sono bensì delle varianti che non è il caso di sottovalutare; in linea di massima però sappiamo bene come la prima persona si rivolge alla seconda e meno bene come il discorso viene accolto. Il discorso amoroso si effonde dall'amante e noi assistiamo al momento del suo sprigionarsi; ma sostanzialmente non lo vediamo arrivare a destinazione; e quando ciò avviene ha l'aria di essere più informazione che produzione poetica. Spesso, così, della donna amata dal romanticismo sappiamo poco o nulla. L'eccezione più significativa è costituita forse dal romanzo *Godwi* di Clemens Brentano, in parte anche grazie alla forma epistolare che mette tutti su un piano di parità; i personaggi femminili ci comunicano tanto quanto quelli maschili. Ma non saprei citare molte altre eccezioni. Quando a scrivere è una donna (Karoline von Günderode, Dorothea Schlegel) i temi non sono sostanzialmente diversi e l'unidirezionalità non cambia; Dorothea Schlegel semplificò addirittura le cose, facendo di un uomo il protagonista del suo unico romanzo, *Florentin*. Altro discorso si impone per Bettina von Arnim, ma lo rimandiamo al capitolo sull'amicizia.

Dunque l'amante non ci fa sapere granché dell'amata. L'esempio estremo di questa tendenza è Joseph von Eichendorff: chi vorrà ricavare qualche informazione sulle donne amate di cui si canta nella sua copiosa produzione lirica resterà con ben poco in mano. Al massimo — e di rado, per di più — veniamo a sapere che si tratta di una donna bella, ma non se è bionda o bruna, alta o bassa e via dicendo. Altrettanto poco sappiamo della sua psicologia; l'amante parla di fedeltà, ma la donna può tradire o essere tradita senza che ci venga detto molto sui problemi della gelosia o di quanto può essere pertinente. Qualche varietà c'è nello stato sociale; infatti la donna amata può essere castellana, borghese o paesana. Ma sono connotazioni generiche, da cui sembra poter ricavare che può appartenere

a qualsiasi strato sociale, cioè che questo è indifferente all'effusione dell'amato. Ciò si ricava, come detto, dalla produzione lirica di Eichendorff.

Non diversi sono gli esiti della produzione lirica di Brentano. Dalla prosa del suo romanzo *Godwi* estraggo questa dichiarazione: non è un uomo nobile chi non si rallegra se la persona da noi amata abbia trovato l'amore nelle braccia del nostro rivale ed è addirittura un vile chi non si rallegra del valore dei figli di cui avrebbe potuto essere padre. Tale nobiltà non impedisce peraltro che la vita del personaggio che la profferisce sia stata sconvolta dal tradimento; cose analoghe valgono per un romanzo di Achim von Arnim su cui ci intratterremo più in là, mentre Bettina von Arnim svolge il suo discorso nel campo dell'amicizia e lì il concetto di gelosia assume tutt'altri valori. (A proposito, siamo rimasti in famiglia: Bettina era sorella di Clemens e moglie di Arnim).

Anche la prosa di Eichendorff ci dà dei particolari in più rispetto alla lirica. Ma nemmeno il suo grandioso romanzo *Ahnung und Gegenwart* (Presagio e presenza) sposta molto l'impressione di fondo perché, per quanto ci venga detto sulla psicologia e la sociologia, essenziale è che l'amata venga allontanata dalla sfera del raggiungibile, sia ponendola in una dimensione di fiaba sia deludendo l'amore: appunto come avviene nella lirica.

Fondamentale infatti in questa prima fase della considerazione, in cui campeggia pressoché in esclusiva l'amante e in cui l'amore è quasi solo emanazione del soggetto (vedremo con quali conseguenze) è che l'amata non ci sia: ella è assente, lontana. L'amante non intraprende grandi viaggi per rivederla (o al massimo lo fa per vederla andare sposa a un altro), non sembra sentire un gran bisogno di averla vicina. L'amante si nutre dell'immagine dell'amata. Ma l'immagine, lo si è visto, non è specifica e non consente di riconoscere un'amata più di un'altra. Dunque una sola è la caratteristica essenziale dell'amata: quella di essere amata. Quando l'innamorato pensa all'amata, ciò significa che pensa al proprio amore per lei. L'amore è infinito a condizione di rimuovere il riferimento specifico.





All'amante può capitare (peraltro rarissimamente nella lirica romantica) di essere catturato dagli occhi e dallo sguardo dell'amata; il lettore può credere che l'amore e il suo oggetto arriveranno finalmente a identificarsi. Ma ciò non può durare più di un attimo. Il particolare va superato in direzione dell'amore ideale, dell'infinito, di tutto l'amore; il concreto è una tappa che sta lì per mostrare la propria capacità a lasciarsi vanificare. L'amata viene quasi risucchiata dal suo stesso sguardo: ella viene divinizzata e quindi allontanata. L'amata è assente perché è occasione di un processo che passa bensì attraverso di lei ma per andare oltre lei. È vero che lei è l'unica; ma alla lunga questo processo infinito e dissolvitore avrà conseguenze anche sulla sua unicità.

L'amata è un'immagine e l'amore per lei consiste in immagini. Esse sono felici perché al tempo stesso libere e vacillanti: possono scomparire a ogni momento per far posto all'amore come assenza; il che comporta una tensione verso l'amata. L'assenza potenzia le forze che tendono a rappresentare l'assente; quest'ultima attiva il movimento, senza però arrestarlo quando in qualche raro caso ne sia stata raggiunta.

« Non cercar mai di trattenere l'incanto delle immagini: già libere e felici, muoiono se legate alle cose »; così Eichendorff (*Wehmut III*) ammonisce l'amante. Del quale sappiamo qualcosa più che dell'amata perché, a forza di parlarci del suo amore, ci dice anche qualcosa di sé; sappiamo dunque di lui che ama sia la felicità sia la libertà; che ha un riferimento costante a degli ideali e che tale riferimento è la sua vera patria; che è capace di nostalgia, di malinconia e di amicizia; che non ha paura di tirare le somme di varie esperienze, fino alla somma finale della morte. Ma di lui come amante è essenziale un'altra caratteristica: è sempre in movimento, esattamente come le sue immagini e il suo amore. Quando infatti gli capita di dover scegliere e fermarsi, la cosa lo riempie di malinconia. Per quanto grande sia l'amore, il momento in cui ci si esclude da tutti gli altri riferimenti per fermarsi su uno solo comporta sofferenza; il salto dalla compagnia

indifferenziata alla vita di coppia non si fa senza dolore. Fino a quando danza e musica riempiono l'aria, l'amata stessa appare gioiosa e lieta; la realtà del dopo, quando tutti gli altri sono andati via, si rivela triste, vuota e morta, e anche l'amata appare muta e pallida. Il restare con lei senza intristire aprirà altri problemi. Salva restando l'alternativa che l'amante abbandoni l'amata affinché il canto non muoia sulla bocca di chi vuol restare libero.

Il movimento perenne rende l'amante tanto felice quanto malinconico: è sempre pieno del suo oggetto, e tuttavia non lo incontra mai. Se lo incontra deve lasciarlo e se non lo lascia vede messo in pericolo il suo anelito all'infinito.

La prevalenza dell'immagine ci insegna due cose. La prima: l'amore c'è tutto intero, così come intera è l'immagine; l'amata non si forma a poco a poco ma è subito idea dell'amore, subito amata, perché l'amore è subito amore: non passa attraverso una serie di gradi per poter arrivare ad essere amore. Pertanto noi non sappiamo come l'amore nasce. Esso semplicemente c'è. Nella prosa assistiamo, per la verità, a vari primi incontri; ma non ci viene descritto un progresso nei sentimenti: questi sono sempre interi e immediati. Eventualmente vengono traditi e delusi ma di per sé non hanno una storia: ci sono o non ci sono.

La seconda cosa: l'amore è emanazione del soggetto, non dell'oggetto. E ciò comporta subito dei problemi.

In una novella di Hoffmann (*Die Brautwahl*, Il sorteggio della sposa) l'artista Edmund si innamora di Albertine. Questa è una ragazza che ha ricevuto una buona educazione: sa vestirsi, sa ricevere, ha fatto un po' di studi, conosce qualche argomento di conversazione colta e anche qualche parola ricercata. Parlando con una terza persona ha lodato un quadro di Edmund (presente ma di spalle), dopodiché ha lasciato negligentemente cadere un guanto; muovendosi maldestramente per raccoglierlo, Edmund si è innamorato di Albertine, nemmeno lui sa bene come. Albertine gli appare come l'immagine stessa della giovinezza, della grazia e delle seduzioni d'amore; pieno di batticuore e di dolce trepidazione, Edmund beve avidamente le lodi fluenti da quelle adorabili labbra. La fanciulla del romantico sa organizzarsi in modo che il corteggiatore la visiti in casa con un ineccepibile pretesto, facendola in barba al padre che ha progettato per lei tutt'altro matrimonio; come è emozionante questo corteggiamento, come sono romantiche le lotte dei due innamorati per poter assicurare la loro unione! Ma la fanciulla del romantico ama, alla fin fine, il giusto mezzo: per marito non vuole né un signore anziano e pedante né un imprevedibile e strambo giovanotto. Splendido il corteggiamento del pittore Edmund, avviato a diventare un grande artista, come dicono; ma poi, quando si fa sul serio — e quando comunque si è dimostrato che all'occorrenza si potrebbe sposare anche Edmund, in barba a tutti coloro che pretendono di darle ordini — ecco Albertine a fianco di un giovane posato, prevedibile nelle entrate, nei gusti e nella carriera, ma anche elegante e gradevole.





Dunque che cosa era successo allo Edmund che, finito il tumultuoso corteggiamento, se ne è più o meno andato per i fatti suoi? Che cosa aveva mai trovato in Albertine? Forse Edmund non ha affatto « visto » Albertine; o, se è successo, ha immediatamente visto oltre. Il suo amore c'era, non c'è dubbio: ma come forza soggettiva che si irraggia sull'universo.

L'amore romantico infatti esiste prima ancora di avere un suo oggetto; esso è energia che si sprigiona da chi ama. È energia creatrice, e più propriamente ri-creatrice: ha bisogno di riversarsi su una realtà, anzi senza il riferimento a un oggetto nemmeno sarebbe concepibile. Vede tutto come animato perché a tutto presta un'anima. Non si concepisce senza oggetto, pare anzi che questo in qualche modo contribuisca a costituirla. Eppure proviene tutta dal soggetto.

Il primato dell'immagine sulla realtà empirica, l'assenza dell'amata significa dunque questo: il primato di una forza creatrice, emanante dal soggetto e rivolta a tutto l'universo. Certamente ne sappiamo ancora poco; basta elencare qualche domanda che si offre da sé, per renderci

conto di quanto ci resta ancora da sapere. Per esempio: come vengono risolte le contraddizioni che nascono, prima fra tutte quella fra oggetto specifico e universo infinito? Il romantico ama la sua donna o solo l'infinito? Vuole il suo oggetto o fa solo finta? Ma esiste poi un oggetto? — Forse non è il caso di affastellare domande; che ci resti da sapere ancora molto pare evidente già così.

## *L'OGGETTO AMATO*

Il romanticismo, soprattutto il tardo romanticismo, pullula di inquietudini sui propri stessi presupposti. Gli autori del cosiddetto Biedermeier (un clima culturale la cui fioritura convive con l'attività degli ultimi romantici) sono autori che in buona parte della propria opera riflettono sul romanticismo e lo portano a conseguenze da quello non previste: mostrano cioè come quei presupposti, messi a confronto col mondo reale, non abbiano le valenze (e le virulenze) loro prestate dai romantici; il risultato reale è perciò tutt'altro. Anzi alcuni autori del Biedermeier svolgono parte della loro attività contemporaneamente a vari, importanti autori romantici. Più ancora: parte della loro produzione è semplicemente romantica; tale è il caso di Eduard Mörike: numerose sue liriche sono senz'altro romantiche, e se ciò non viene immediatamente percepito è perché l'attenzione del lettore viene catturata prevalentemente da altre. Del resto è possibile interpretare come autoriflessione ed eventualmente come autocritica parte dell'opera di importanti romantici: certi racconti di Hoffmann, il romanzo di Eichendorff *Presagio e presenza*, tanto fervido di aneliti amorosi quanto desolato negli esiti. Non voglio dire che con Eichendorff o con Hoffmann cominci il Biedermeier; forse in loro prevale pur sempre l'attività del soggetto che, a furia di autoeffondersi, crea un mondo troppo « svagante » sul piano logico, troppo unificabile e controllabile, giungendo infine a autoingannarsi per questo, cioè giungendo a toccare i limiti che si pone per un'attività paradossalmente troppo positiva;





la colpa del suo fallimento non viene ancora sopportata da un'istanza esterna, da una realtà troppo forte per essere riplasmata.

Ma prima di arrivare ai dubbi o alle autocritiche, una soggettività così prepotentemente posta in primo piano ha modo di dispiegarsi in tutte le direzioni. Crea, si oggettualizza, si libera. Si libera anche dal riferimento specifico. E poiché qui stiamo parlando della concezione dell'amore, ecco che la soggettività si libera... della persona amata: quando questa incombe troppo, vuole essere l'unica e perenne, l'eroe della lirica di Eichendorff prende il largo; lui vaga per il mondo, la castellana resti pure nel suo castello.

Ma il soggetto si libera anche in modo meno banale: si effonde. Così tutto diventa soggetto: la natura ha un'anima perché il soggetto le infonde la propria; la rete della primavera è da esso intessuta; tutto è parlante perché è lui a parlare. È un'esplosione di vitalità che ritiene di non avere problemi nell'obiettivarsi; quindi la ricerca dell'oggetto non è spasmodica perché il soggetto ritiene di possederlo già, da sempre. E le difficoltà che sorgono sono magari anche gravi, però risolvibili senza sconvolgere il quadro.

In questa ottica il problema è stato affrontato da Friedrich Schlegel nella *Lucinde*. Il protagonista Julius è all'inizio arso da un « amore senza oggetto »; di volta in volta, anzi fin troppo di frequente, l'oggetto sembra essere trovato, ma solo per venir subito dopo irriso. E il mancato contatto con l'oggetto si ritorce su di lui rendendolo inquieto e scontento. Voleva abbracciare tutto il mondo eppure non riusciva ad afferrare niente. Le sue sensazioni, anche le sue gioie più profonde, restano scommesse: puri frammenti isolati, senza contatto né fra loro né con ciò che nel mondo li circonda di fatto. È se stesso che il protagonista cerca in primo luogo: la propria identità così come una propria collocazione all'interno dei rapporti sociali. Schlegel descrive alcuni tentativi sbagliati: la passione per il gioco, la passione per le donne, amicizie senza contenuto; tutto in un'aria di ribellismo senza co-

strutto, facilmente riassorbibile alla prima occasione da un sistema che da un ribellismo del genere non ha proprio nulla da temere.

(Sia lecita una parentesi. In cinque righe Schlegel riassume tutto il mondo del gioco:

> Crebbe la sua passione per il gioco, le cui casuali complicazioni, stranezze e colpi di fortuna lo interessavano proprio come se osasse o credesse di osare per puro arbitrio un alto gioco in superiori situazioni con le proprie passioni e i loro oggetti.

È detto in queste poche righe il desiderio di partecipare a uno scambio di carattere sociale, che da una parte appaia frivolo, cioè sia un gioco, dunque faccia parte delle convenzioni di società, delle buone maniere; ma dall'altra parte sia rischioso e con ciò specchio del mondo).

A questa descrizione romanzata Schlegel fa seguire una descrizione più generale. C'è una fase iniziale di desiderio d'amore indifferenziato, ancora non consapevole, non ancora capace di impregnare di sé tutta la vita. Ma in seguito la vita esteriore, moltiplicata da un'eco interiore, comincia a tradurre in realtà (e a confrontare con la realtà) i primi, leggiadri sogni. Ci sarà quindi un processo per cui l'esperienza esteriore sarà tradotta in esperienza interiore, cioè in maturazione psichica; e successivamente l'esperienza interiore verrà proiettata sull'esterno. Ma non subito le due sfere si armonizzeranno; anzi ci sarà una fase in cui nell'esterno l'uomo cercherà e amerà solo la proiezione di se stesso; è la fase del narcisismo, dell'amore per le credenze che noi abbiamo relativamente a noi stessi, non della conoscenza obiettiva nostra e del mondo. Ma il narcisismo è superato solo da un amore che ci venga incontro. Soltanto il rapporto con l'oggetto può superare il narcisismo.

Nella storia di Julius la svolta è data dalla comprensione della donna nella sua naturalità. Vedremo che le caratteristiche essenziali di ciò sono costituite dalla passività (cioè dalla frammentazione dell'impulso incessante, senza distruggerlo per non far ricominciare da capo l'insensatezza della mancanza di rapporti, e tuttavia identifi-





cando i momenti di appagamento, dunque frazionandoli), dalla totalità (cioè dall'affermare l'insieme dei particolari attraverso la loro pacificazione) e da quella maturità sessuale che va a ricercare l'obiettivazione nella natura stessa (cioè nella maternità; da notare che Lucinde ha già avuto un figlio da un altro uomo; essa dunque è già madre: chi vuole, può provare a vedere qui un inizio di quella via che porterà ai concetti freudiani di legame con la madre). In conclusione « Lucinde inclinava decisamente al romanticismo ».

In questa pace, in questa unità e in questo acquetamento nel presente l'io ha trovato il tu, il soggetto ha senz'altro il suo oggetto, su un piano di parità e in infinita unità. L'intelletto dà forma all'anima; arbitrio e vita sviluppano rispettivamente il loro gioco e le loro leggi. In questo raggiungimento, cioè in questa unità di contrari, Schlegel vede la divinità dell'amore.

Come si vede, l'aggancio finale con l'oggettività non pare dubbio. Ci possono essere errori e traviamenti, colpe soggettive o globali; ma la natura è sempre in grado di farsi riconoscere, e quando essa prende il sopravvento è assicurato l'incontro e dunque l'amore vero: quello che unifica un io con un tu.

Forse è questo il momento di dire che l'oggettività dell'amore è assicurata anche quando l'amore è tradito, aggirato, finito. Ed è il caso di citare un esempio ben diverso da quelli allusi di Eichendorff: presso costui i singoli amori finiscono affinché non cessi la libertà, cioè affinché non cessi l'amore in generale; ma abbiamo anche detto che con Eichendorff si fanno strada dubbi e inquietudini. Non è così con la *Isabella d'Egitto* di Achim von Arnim.

La zingara Isabella s'innamora, riamata, di Carlo V quando questi non è ancora asceso al trono; una profezia dice che Isabella dovrà averne un figlio, il quale ricondurrà in patria il popolo degli zingari. L'inganno verrà da Carlo, il quale distoglierà i pensieri da lei per tener dietro alla ragion di stato e l'umilierà dandola in sposa ad altro personaggio (la mandragora) per poterla tenere presso di sé

come concubina. Anche i pensieri inconsci di Carlo cambieranno: egli non sognerà più di lei ma di ricchezza e potere. Sarà allora Isabella a lasciarlo, dandosi a quella vita itinerante cui presso i romantici di solito si dedica l'uomo. Stavolta invece è l'uomo a tradire mentre Isabella, realizzando la profezia, sarà fedele alla sua missione e al suo popolo. Carlo, che peraltro pagherà amaramente la sua insufficienza di amante, vivrà ricordando la sua amata: la conquisterà come immagine dell'assente e come nostalgia.

Gli elementi dell'amore romantico non sono stati alterati ma sono stati redistribuiti fra i personaggi. E l'oggetto « Carlo » scompare sì dalla vita di Isabella, ma innanzitutto lasciando un figlio che sarà speculare rispetto al padre fin nel nome (si chiamerà Lark, inverso di Karl), cioè presenza e adempimento, e poi allargandosi fino a comprendere tutto un popolo.

Anche il polare, problematico Eichendorff sembra trovare un suo acquetamento nell'idea di popolo; questo si presenta in lui come qualcosa da realizzare e la via è accettare il materiale del passato per la ragione che tale materiale è immediatamente presenzializzabile. In concreto, Eichendorff accetterà tutto il mondo della lirica popolare e lo proseguirà e svilupperà pervenendo ai più grandi risultati.

Ma pur sempre Eichendorff ci dice che i dubbi relativi all'oggettivazione dell'amore non si lasciano placare facilmente. Nella poesia *Waldmädchen* una ninfa del bosco si identifica di volta in volta con vari elementi della natura: un fuoco chiaro, un capriolo, un uccellino; e ogni volta, sotto una di queste forme, invita l'amante a seguirla e conquistarla. Presenta dunque se stessa come l'amore sfuggente e pericoloso, forse irraggiungibile e tuttavia dall'esistenza certa nella sua onnipresenza. Eppure lo stesso amore, impersonato dall'onnipresente amata e dunque da tutta la natura, è pronto a ritorcere contro di sé la propria sicurezza. Col dire « l'amore è tutto l'essere » sembra venga suggerita la possibilità di arrivare a una definizione dell'essere come natura e della natura come amore esistente. Ma quando l'essere stesso viene fatto parlare affinché





si riveli, esso perde la sua sicurezza. Lo stare dovunque non comporta una garanzia di esistenza; l'essere generale non è più certo della nostra esistenza singolare: anch'esso, come la ninfa nella sua ultima trasfigurazione, può perdere la strada (« Ach, ich habe mich verflogen! »).

Le inquietudini di Eichendorff restano peraltro inquietudini, non negazioni; tensioni, non capovolgimenti. La ricerca dell'oggettività era un'esigenza sentita e il suo buon esito non viene sostanzialmente messo in discussione entro il mondo romantico, pur se col tempo le differenziazioni e i rinvii aumentano.

La ricerca avviene in due direzioni. La prima investe il corpo individuale, la seconda il corpo sociale; la prima ha a che fare con la creazione del vitale dal caos, la seconda con l'istituzione.

Clemens Brentano affrontò invece con umorismo le matrici filosofiche del problema. Nel suo strambo romanzo *Godwi* (definito « scombinato » fin dal frontespizio) riferisce di una fulminea conversazione fra due studenti. Uno soffre di pene d'amore e le ascrive, senza tanti complimenti, a carico del bilancio deficitario di una ragazza; ma

> l'altro non voleva sapere di carico e scarico di pene e faceva quasi piangere di rabbia il primo col suo modo di consolarlo: per Fichte — diceva — tutto si trova nell'io in conto capitale.

Fichte, uno dei padrini del romanticismo e fra i suoi maggiori alimentatori, pare dunque non ce la faccia a venire a capo delle pene d'amore (l'argomento della sofferenza, che sfugge a ogni sistema anzi lo mette in crisi, ricorse più volte, fino a costituire uno dei pilastri di un'opera ormai al di fuori del romanticismo, *Dantons Tod* — La morte di Danton — di Georg Büchner). Ma i problemi della soggettività e del soggettivismo non sono per ciò stesso risolti. L'io stesso — così parodiato poco fa, quando da motore filosofico è stato ridotto a una società per azioni — può essere legittimamente invocato contro l'alienazione. In un luogo dello stesso romanzo, trasmissione di una sofferenza seria ma espressa in un turbinio di giochi di parole, un tale si chiede: dovrei essere auto-

nomo? Se ciò ha un senso — si risponde —, può voler dire solo che devo poggiare su me stesso, trovare in me l'ubi consistam, essere me. Ebbene, questo me non può essere che l'io; dunque non sono in stato di essere in qualche altro stato. Il mio però non è lo stato di chi pensa se medesimo esclusivamente in chiave di funzionalità all'insieme sociale poiché in tali casi non lui è in uno stato ma lo stato è in lui e lo occupa tutto: di un io non c'è traccia. Chi invece pensa secondo l'io non è stravagante ma intravagante, mentre chi assume l'atteggiamento funzionale è al contrario stravagante, cioè tutto fuori dell'io e dell'anima. Però chi è troppo intravagante rischia anche di cedere ai timori che i suoi compiti gli impongono.

Se il lettore non si è perso in questa parodia, può seguire Brentano che passa rapidamente al concreto, vedendo la traduzione psicologica di questo che, pur parodiato, resta un estremo di astrazione. « Noi amiamo tutto ciò cui abbiamo dato noi stessi la forma », scrive; ma questo desiderio di andare nel mondo, di lavorare sul concreto, di dar forma a qualcosa, è tutt'altro che garantito anzi messo in pericolo da tutto un ventaglio di presupposti psicologici. Il famelico, l'insaziabile non amerà il semplice, non conoscerà i mezzi toni e le forme elementari. Il desiderio prepotente e precoce fa aprire le braccia nell'anelito, ma in tali casi non si può abbracciare altri che se stessi; e dai ripetuti tentativi fallimentari di appropriarsi del mondo, di amare un oggetto vero nasce la tristezza della rinuncia. L'« amore senza oggetto » (Brentano usa la stessa espressione che già conosciamo da Schlegel) logora l'amante; il desiderio viene abbandonato dalla speranza e chi è costretto a trovare esclusivamente in se stesso la forma oggettiva che nasce da una decisione concreta e da un'intenzione realizzata finisce nella vaghezza e nella confusione. In tali casi, chi viene amato neanche capisce chi lo ama e non esce dal suo soggettivismo, al contrario tutto gli diventa pretesto per intricarvisi maggiormente. In tal caso l'amore provato è mera lacerazione e occorre mettersi in salvo da una tale persona.

Chi ha trovato l'equilibrio non rinuncia davvero ai





piaceri della soggettività, anzi li rivendica come presupposto perché quell'oggettivo possa essere fondato e appagante. Un personaggio femminile dice:

> Io stessa sono una poesia: io sono tutta la mia poesia [... e] tra me e l'amato deve esserci la poesia che procede da me.

Che la cosa sia rischiosa lo dice però un altro personaggio femminile, angosciato dal non trovare l'oggetto dell'amore:

> Ho il bisogno di perdermi in un altro essere, come quegli alberi che si perdono gli uni negli altri; non vorrei essere sempre io stessa, però non so come fare; non conosco nessuno in cui vorrei trasformarmi; spesso vorrei morire per non essere più sola, ma morire per chi?

« Perdersi » è comunque l'imperativo; infatti è schiavo chi possiede se stesso perché solo nell'universale è la libertà.

### *ETICITÀ E CAOS*

La primavera è la stagione degli amori; la primavera è la stagione della vita. Certo questi topoi non li hanno inventati i romantici; ma loro ne hanno fatto un uso massiccio. Einchendorff ha intitolato « Primavera e amore » una sezione delle sue liriche, accogliendovene ben 78: è la sezione più cospicua. La nascita (ci dice sempre Eichendorff in una di queste liriche, che si intitola *Durcheinander* e cioè Caos) significa effervescenza di tutti gli elementi: la primavera è un caos, un mescolamento di garofani e cardi, rose e ortiche. Ma caos deve essere, altrimenti non sarebbe la stagione della folle primavera. Analogamente l'amore è disordine, sconvolgimento, scompaginamento di elementi; essi erano in ordine fino a quel momento e ecco che all'improvviso si mettono in moto, mostrando ricchezza di contrasti; e dei contrasti l'amore percepisce non solo lo stridore, non solo le difficoltà che essi comportano, ma più ancora la loro vitalità.

Chi del caos aveva fatto addirittura il principio co-

struttivo di un romanzo e la pietra di paragone di un discorso sull'amore era stato Friedrich Schlegel nella *Lucinde*. Egli va tanto oltre da vedere nel caos non soltanto lo stato d'origine, superato (o da superare) una volta per tutte; infatti lo identifica con il caso, cioè lo ripropone più volte nella vita. Il caso infatti procede all'annientamento di ciò che chiamiamo ordine, dando quindi luogo al caos, inteso da Schlegel come sprigionamento spontaneo e contemporaneo di tutte le nostre energie. Sono parimenti il nostro vivere e il nostro amare che ci fanno invocare il caos e l'anarchia come le giuste sedi in cui possono svilupparsi armonia, bellezza e felicità. Vivere e amare, scrive Schlegel, sono irresistibilmente progressivi e inflessibilmente sistematici: dunque procedono rinnovandosi in continuazione e non perdono mai la loro sensatezza. Il nostro sforzo deve consistere nel non lasciarci schiacciare da quest'ultima ma godere i momenti singoli. E la cosa appare tanto più possibile in quanto dalla lettura del romanzo risulta che c'è un principio preposto alla individuazione degli attimi e dei particolari, riconosciuti nella pienezza della loro vita, riconosciuti come capaci di totalità e assolutezza; tale principio (lo vedremo) è quello femminile della passività. Dunque il romanzo di Schlegel vuol dare forma e scopo al vuoto caso: vuole affrontare di petto i contrasti, lasciarli liberamente sviluppare eppure dare loro una sistemazione al momento giusto. Caos è vitalità e libertà; è il momento della produzione e meglio ancora della creazione. Ma l'esperienza e la scienza ci dicono entrambe quanto nella vita c'è di necessario, di sottoposto al principio di causa, di sistematico. Dunque si tratterà di accordare due contrari, così che l'uno non schiacci l'altro. Elemento di vita, il caos è alla base della premessa per la produzione di vita: dell'amore. L'amante infatti sprigiona contemporaneamente tutte le energie possibili. L'amante ha inoltre un corpo e si riferisce a un corpo, dunque a qualcosa di sottoposto alle variazioni del fisico, dunque a qualcosa che varia continuamente e visibilmente. Il fisico, punto di riferimento del discorso amoroso, manifesta con ciò di essere base (corporea) del pensiero, del





suo rinnovarsi e della spinta verso pensieri sempre più generalizzati e spiritualizzati. Questo insieme di progresso, sistematicità e fisicità è ciò che il romantico Schlegel prende come quadro di riferimento per la sua concezione dell'amore.

Grazie alla sua caoticità, cioè alla sua dimensione vitale, l'amore è eticità. Sotto tale concetto non va intesa severità di costumi né obbedienza a leggi: l'amore è morale perché è produzione di vita; è morale perché è vicinanza al proprio corpo e dunque al proprio io (perché è « autocompiacimento », per usare il termine di Schlegel); è morale perché amando si vive in un cerchio di presenza a se stessi, entro il quale si è capaci di vedere le cose nella loro fase creativa, dunque di mobilità, dunque di leggerezza. In questa fase gli elementi si ripropongono, e cioè si ricreano, perpetuamente. Pertanto in questa dimensione la verità non è fissa e rigida ma anch'essa è in perpetuo movimento; ciò significa che anche la verità più indubitabile mostra su se stessa l'ombra del proprio contrario. Significa anche che l'amante è insaziabile e avido anche di sapere: egli vuole che la verità divenga parte della sua vita; ma la verità — lo sappiamo — ospita sempre in sé il proprio contrario. Anticipiamo subito che nel punto essenziale l'amante potrà incorporare nella propria vita più un inseguimento della verità che la verità; molla dell'amore è infatti per Schlegel la *differenza* fra i sessi, e questa non è mai possibile capirla fino in fondo. Nella sua applicazione al fisico, poi, questa avidità è più propriamente insaziabilità; questa a sua volta assume caratteri diversi nell'uomo e nella donna, ma in ogni caso è costitutiva dell'eticità. All'amore non si può porre limite di intensità né di durata; non è nemmeno possibile dire « il mio amore e il tuo amore; essi [prosegue Schlegel] sono entrambi eguali fra loro e costituiscono una perfetta unità, così come amore offerto e ricambiato. »

Vicinanza al corpo (proprio e della persona amata) e quindi al proprio io; obiettivazione dell'amore; frammentazione della conoscenza per godere degli attimi nella loro unicità e tuttavia superandoli nell'impulso insaziabile

dell'avidità di sapere; clima generale di produttività e di caoticità. « L'unico fondamento della morale [scrive Brentano] è che l'uomo, guardando dai suoi occhi verso l'esterno, vede di essere un rappresentante della vita. » Forse non è questo che il lettore di solito associa al concetto di eticità. Se è così, allora forse dal suo punto di vista il romanticismo risulterà un'ipotesi sconfitta e sta a lui decidere se per la sua vita quel concetto e quell'ipotesi devono riavere il sopravvento oppure no. È noto che questi aspetti del concetto di eticità trovarono un prosecutore in Nietzsche, il quale anzi accentuò gli elementi di creatività e produttività; nei romantici (e segnatamente in Schlegel) essi però si saldavano a quella sistematicità che abbiamo già incontrato. In loro infatti sussisteva la fiducia di saldare creatività infinita e sistema, rivoluzione permanente e istituzioni.

*AMORE INFINITO*

Schlegel ci promette il lieto fine: ci promette che domineremo il caos, anzi ce lo presenta già come in sé splendido. Per quanto possiamo essere disposti a credergli, vediamo un po' come si mettono le cose quando l'infinito sconvolgimento è talmente infinito e talmente sconvolgente da confondere chi vi si trova coinvolto. L'esempio ci viene ancora una volta dall'ultimo romanticismo, seppure da una novella la cui stesura è fra le primissime di Hoffmann. La persona amata si presenta come veicolo del caos e questo a sua volta culmina nella distruzione di due vite; l'amante vuole divorare la persona amata, vuole appropriarsi della sua vita; e quando tale persona è all'altezza dell'amante, il risultato è la tragedia per entrambi.

Hoffmann unificò questa situazione sotto il segno del demonismo. Ciò accadde nell'interpretazione-rielaborazione che egli diede del *Don Giovanni* di Mozart in una novella dal titolo semiomonimo, *Don Juan*. Hoffmann non vi tratta tanto del dongiovannismo, del passare di un uomo da una





donna all'altra, quanto e soprattutto della lotta fra un uomo, Don Giovanni, e una donna, Donna Anna. Don Giovanni è per l'autore un personaggio al quale la natura ha dato non soltanto bellezza e virilità ma anche una conformazione intellettiva e un animo che lo mettono in condizione di cogliere l'anelito fondamentale della natura: l'anelito all'infinito. Don Giovanni è dunque personaggio eccezionale e, per questo suo amore dell'infinito, personaggio romantico per eccellenza. Ma l'anelito all'infinito può avere uno sviluppo positivo come anche uno sviluppo negativo. Schlegel indaga il risvolto positivo e sembra quasi non vedere quello negativo, che al massimo gli appare uno sviluppo mal considerato, quindi privo di essenza, falso, cieco, sostituibile in toto con l'unico sviluppo degno di questo nome, quello positivo. Hoffmann prende decisamente sul serio lo sviluppo negativo, tanto che viene da chiedersi se non consideri questo l'unico sviluppo reale: davvero il tardo romanticismo assomma dubbi e inquietudini ignoti al primo, che pure ha conosciuto introspezioni e verità inaudite.

Don Giovanni ama ed è riamato; nutre passioni autentiche e ne ispira a sua volta. Queste mostrano di essere coinvolgimenti che si spingono fino alla fagocitazione, alla distruzione, alla morte: « le donne cadute sotto i suoi sguardi pare non debbano più potersi staccare da lui, costrette, da quel magnetismo sinistro, a volere la propria rovina. » La sua condanna è di non riuscire a saziare il suo desiderio infinito; usando l'amore come strumento per soddisfarlo, la donna finisce con l'essere non più oggetto d'amore ma pretesto per la ripetizione e tutto il comportamento di Don Giovanni si configura infine come disprezzo e ribellione nei confronti degli uomini, delle loro istituzioni e della natura stessa. Hoffmann suggerisce che il modo per evitare tutto ciò è la spiritualizzazione, il riferimento dell'anelito infinito non più alla materia ma allo spirito; anzi in questa prima novella egli propone, con ortodossia romantica, di riferire l'anelito a Dio (in seguito proporrà la spiritualizzazione dell'arte, ma anche qui senza nascondersene i pericoli: nel *Sandmann* (L'uomo della sabbia)

la spiritualizzazione artistica condurrà il protagonista Nathanael alla pazzia e alla morte, con una spettacolarità che non ha molto da invidiare alla fine di Don Giovanni). L'essenziale è che l'oggetto specifico e finito non soddisfa Don Giovanni: non ne arresta l'anelito e quindi provoca la tragedia. Non c'è pace per lui; il correre senza posa da una donna all'altra senza ottenere l'appagamento definitivo, il cercare di convincersi di volta in volta che si è trattato solo di uno sbaglio nella scelta e quindi ricominciare da capo, con nuove speranze, tutto ciò provoca in lui un senso di nausea e di superiorità rispetto alle comuni concezioni della vita. Le sue critiche nei confronti della beatitudine borghese, di cui smaschera la falsità, sono giuste; non per questo la sua vita è meno tragica. E semina tragedie. Divenuto consapevole della irraggiungibilità della pace, Don Giovanni si scatena seminando l'unica cosa che può seminare: la morte, la distruzione di ogni rapporto affettivo istituzionalizzato che incontra sul suo cammino; sedurre le spose e fidanzate altrui diventa per Don Giovanni l'attività principale. La sfida di Don Giovanni va a tutta l'organizzazione della vita e, oltre ancora, alla vita stessa, « al misterioso reggitore del destino [...], alla natura, al creatore! »; tutto è per Don Giovanni la « potenza nemica ». Vita e organizzazione della vita sono dunque parimenti combattute da Don Giovanni; questo suo scontro con l'infinito è una radicale negazione, così come in altri autori il rilancio all'infinito si configurava come inesauribile nell'arricchimento.

Finché l'eccezionale Don Giovanni incontra l'eccezionale Donna Anna, « donna divina », « eccezionalmente dotata da madre natura ». Ella diviene l'esatta antagonista di Don Giovanni. È l'unica a capire la natura satanica del suo amore; se tutto si potesse convertire in termini positivi, si potrebbe dire che lei sia incaricata dalla natura di redimere Don Giovanni attraverso l'esperienza amorosa. Donna Anna arriva però troppo tardi; Don Giovanni non può comportarsi con lei diversamente che con le altre, non può che provare il desiderio diabolico di rovinarla. E Donna Anna viene attratta nel cerchio diabolico del suo





seduttore, contaminata dalla passione per lui. Conquistata in modo subdolo, non le resterà che rovinare se stessa e il suo amante, entrambi divenuti prigionieri di quel mortale cerchio di insoddisfazione e di sfida. Donna Anna è così diventata una specie di Don Giovanni al femminile, bensì con la differenza che il suo riferimento resta femminilmente unitario (lei vedrà ormai solo Don Giovanni, tenendo a bada il fidanzato Don Ottavio che vorrebbe affrettare le nozze sia prima sia dopo la scomparsa del seduttore), per di più anzi con la tenacia dell'odio, ma pari a Don Giovanni nell'accettare che la sfida sia radicale e vada fino al rifiuto della vita e della sua organizzazione.

Si rivela già in questa novella un tema che, messo qui e altrove al servizio della tragedia, in determinate occasioni invece sarà veicolo per portare a buon fine l'esperienza amorosa: è il tema del doppio. Al narratore della vicenda Donna Anna si presenta in duplice veste: come cantante sulla scena e, contemporaneamente, come sua vicina nel palco da cui assiste all'opera. Donna Anna è infatti un'idea incarnata; è l'idea della musica (e come idea universale può vestirsi di più idee musicali particolari) e contemporaneamente è una donna dal rapporto personale, fisico, con quelle idee. Da una parte dunque c'è la (molteplice) incarnazione di un'idea e quindi un personaggio è una idea (o più idee), dall'altra c'è l'identificazione dell'idea e del personaggio, che perciò è in carne e ossa se stesso. Come idea il personaggio è in più luoghi: è doppio o più che doppio; come incarnazione identificata è in un luogo soltanto. Il contrasto fra molteplicità e identificazione, fra idea e incarnazione porta (in questo come in altri casi) al sacrificio del personaggio: alla sua morte. In questa realizzazione il concetto basilare del fantastico è la realizzazione di un ideale attraverso il sacrificio del particolare: la realizzazione della vita attraverso la morte. Il personaggio femminile va oltre il personaggio stesso, pur se individuato quanto più si può. Siamo dunque alla versione hoffmanniana di un atteggiamento romantico che già conosciamo: evitare di soffermarsi definitivamente su di un personaggio particolare e invece delinearlo in modo

da renderlo veicolo di tutto un processo, valido in linea generale.

La dimensione fantastica dà in Hoffmann un aspetto specifico a quel continuo potenziamento dell'esperienza, che dovrebbe condurre verso l'infinito. Ciò non significa negare ogni valore all'esperienza quotidiana ma rendere possibile una deformazione spazio-temporale sufficiente a far sì che « la scala per il regno di magia » poggi saldamente sul terreno della vita reale. Il potenziamento che così si ottiene deve permettere di affrontare i conflitti reali, peraltro senza che mai si abbia la garanzia della loro risolvibilità. Hoffmann ha spesso organizzato i suoi racconti secondo il procedimento cosiddetto a cornice, cioè mettendone uno dentro l'altro a scatola cinese; ebbene, quanto più ci si addentra in tale cineseria, tanto più prevale la dimensione del sogno; ma la spinta all'inscatolamento è data dall'esigenza di legare realtà e sogno, procedendo da quella a questo, in maniera che i confini si fluidifichino con effetti positivi: che il sogno cioè aiuti la realtà; quando l'operazione è compiuta senza saggezza sono in agguato la perdizione e la morte. Questa è ancora una conseguenza dell'atteggiamento romantico già ricordato. Il racconto più interno ci porta più addentro nella conoscenza semplicemente enunciata al livello precedente; la sfera circoscritta della quotidianità viene illuminata dalla conoscenza che investe l'universo nella sua mobilità, le leggi della ragione e della materia fanno un passo avanti se congiunte a quelle della fantasia e del mondo spirituale.

Tutto ciò coinvolge anche la tematica amorosa. Da una parte si ha la molteplicità del volto dell'amore, la sua inafferrabilità, il suo riproporsi continuo; dall'altra esso viene identificato, ma con l'angoscia data dal suo incessante riproporsi in forme nuove: quel che di volta in volta si afferra è il prodotto nato da un'interazione fra amante e amata, quindi qualcosa di molto labile. Quel che in ultima analisi sembra costituire la costanza dell'amore è il tormentarsi dell'amante.

In sintesi: in Hoffmann il personaggio è fantastico allorché incarna immediatamente un'idea o, meglio ancora,





più idee; esso offre allora lo spettacolo di una trasformazione continua (già da personaggio a idea, e a maggior ragione da personaggio a più idee successivamente); al tempo stesso, esso soffre altrettanto immediatamente nel fisico per tale trasformazione. Dunque il personaggio fantastico si riassume in una tensione fra il continuo trasformarsi e la sua mortale identificazione.

Donna Anna muore come personaggio per così dire reale (nell'opera di Mozart, come è noto, ciò non avviene) perché per Hoffmann ella non può sopravvivere a Don Giovanni. È qui il caso di ricordare, almeno per alcuni aspetti, un'altra novella, *Die Abenteuer der Silvesternacht* (Le avventure della notte di San Silvestro), leggibile come parziale capovolgimento del rapporto fra Don Giovanni e Donna Anna: è la satanica Giulietta a portare il caos nella vita dello spaesato Erasmus Spikher; trascinato dall'amore per quella donna, accompagnata da tanto di diavolo (il signor Dappertutto), Erasmus diventa fedifrago, assassino, reietto. Quando riuscirà a liberarsi dalle conseguenze più abissali del suo amore e a fuggirne, ne sarà però segnato per sempre. Di lui resta un mutilato; simbolicamente la mutilazione è indicata dalla perdita del riflesso nello specchio. L'immagine riflessa (tenta di argomentare Erasmus) non è necessaria perché anzi essa scinde la personalità di un uomo in realtà e sogno, mentre l'ideale è riunire queste due sfere. D'altra parte l'immagine va recuperata perché, per non essere scissi, le due personalità vanno unificate, senza sacrificare l'una all'altra; e poi per restare inseriti in una comunità sociale occorre possedere tutti i requisiti del caso: chi è troppo mutilato dei sogni è condannato alla solitudine e a un eterno vagare; dunque l'innamorato itinerante, che già conosciamo, arriva a non avere la vita facile. Non è libero di vagare ma condannato a vagare. Anticipiamo infine un tema su cui torneremo: la creatura demoniaca che ha ferito Erasmus scompare perché su di lei la vince la saldezza delle istituzioni, nel caso specifico l'istituzione matrimoniale, di cui i romantici hanno riconosciuto sia la forza sia la debolezza.

*AMORE E MORTE*

Amore e morte: questo binomio era indubbiamente fondamentale per i romantici. C'è da chiedersi se per noi esso ha ancora un qualche senso o se è da tempo non più che una romanticheria. Si potrebbe rispondere con una battuta: ha ancora senso se ci sentiamo ancora romantici, se della concezione romantica dell'amore accettiamo l'idea dell'energia enorme che nell'amore è insita, quindi l'idea della sua capacità di sconvolgere. Se riteniamo valido concepire l'amore come annegamento dell'io nell'essenza dell'altro, come sconvolgimento radicale di un io che fino a quel momento credeva di essere autosufficiente, allora l'immagine della morte completa adeguatamente l'idea dell'amore; possiamo dire che i romantici hanno proposto in maniera esasperata, confinante con la tragedia, una verità che, opportunamente interpretata, resta tale anche nell'avvenuto cambiamento della sensibilità. Non intenderemo la morte come conseguenza legata alla colpa (nostra o dell'altro, di Donna Anna o di Don Giovanni) ma intenderemo l'amore come esplosione vitale e dissolvimento di barriere. È vero che nella cronaca la seconda dimensione (l'esplosione) può portare alla prima (la morte); e i romantici hanno accennato anche a questo rapporto, pur se lo sviluppo si è avuto in seguito e ha portato all'abbandono della concezione romantica.

Quanto alla morte stessa, essa offre una tipologia; non ricchissima, ma nemmeno trascurabile. Cominciamo dalla morte come culmine di un amore devastante. L'esempio ce lo offre la leggenda di Lorelei. La inventò Clemens Brentano, fondandola con una ballata che è probabilmente la sua più celebre. Lorelei è la donna che si fa portatrice della maledizione d'amore: chi la avvicina non può fare a meno di innamorarsene. Lorelei soffre lei stessa per la distruzione che reca nella vita di chi la ama e non sopporta di vedersi come causa incessante di rovine. Per sfuggire a questa maledizione si getta nel Reno da una rupe e muore. Chi canta la sua leggenda è un barcaiolo, che conclude così: l'eco ripete tutt'intorno





Lore Lay
Lore Lay
Lore Lay
Als wären es meiner drei.
[Come se di me ce ne fossero tre.]

Il finale è dunque a sorpresa: lui stesso, il barcaiolo, si identifica con Lorelei; Lorelei è lui stesso, ripetuto tre volte; tutto l'amore distruttore è una sua proiezione. La distruzione, la morte, l'amore come rovina e dissolvimento non sono nella maliarda ma nell'amante. Anzi la maliarda sembra essere divenuta tale perché a sua volta abbandonata dall'amato: dunque gli amanti si perdono dietro la dolcezza che in Lorelei è nata dalla sventura.

Riprendendo lo stesso mito, Eichendorff lo rese più astratto e generale: l'amore vi appare (in *Waldgespräch*) direttamente amore per la morte; per morire d'amore non c'è bisogno di una causa specifica poiché l'accesso alla morte è diretto.

Poi ci sono le tante morti tragiche che Eichendorff ha assiduamente importato, traducendo romanze spagnole: morti per gelosia, per vendetta e via dicendo; morti che stanno a riassumere amori infelici.

E c'è la morte come coronamento della vita, quando anche il percepire ciò che non sarà più, come pure ciò che sarebbe potuto essere e non è stato, si configura pur esso come atto d'amore nei confronti dell'essere. La morte è allora una conquista di pace che si salda al bilancio di un amore vissuto, tirato nella pacificazione della natura: Eichendorff ne ha dato un esempio stupendo nella poesia *Im Abendrot*. Poiché l'elemento tragico nell'esperienza amorosa è dato dall'impossibilità di unirsi fino in fondo con la persona amata, la morte è rivalutata positivamente come la pace che arriva alla fine di una vita da cui si è ricavato tutto quel che si poteva e che non si ha più bisogno di possedere. Retroattivamente l'amore si illumina di una luce che lo fa apparire ben diverso da un desiderio di appropriazione del mondo, e però assimilato al desiderio di conoscenza del mondo, poiché attraverso l'esperienza amorosa si arriva a conoscere anche ciò che è al confine

della vita, ad apprezzare anche il suo cessare; questa conoscenza è una conoscenza conciliante.

Ma un altro aspetto di questo tema mi sento di comunicarlo al lettore solo a livello informativo poiché personalmente non so che cosa farne. È un diretto amore per la morte, un anelito di morte che i romantici hanno manifestamente inteso alla lettera. Io non lo capisco. Per accettare l'ultima parte delle *Hymnen an die Nacht* (Inni alla notte) di Novalis (del complesso parlerò più in là), che si intitola « Anelito di morte », devo spiegarmelo come un'interpretazione dell'avvicendarsi di civiltà. Esso è bensì anche questo, però il titolo vuole essere inteso alla lettera, e per me è troppo. Riesco ad accettare un po' di più (ma non fino in fondo) il terzo inno, in cui la visione dell'amata morta comporta la visione di epoche trasformantesi. Il mio tentativo di addomesticamento (devo pur chiamarlo col suo nome) si lascia eseguire meglio sulla seconda parte del romanzo *Heinrich von Ofterdingen*: la morte dell'amata matura l'amante fino a metterlo in condizione di sfuggire alla rigidità delle classificazioni; egli vede allora il trasformarsi delle cose, cioè il rivelarsi di nessi, parentele e affinità prima ignorate. Cose e persone si trasformano in altre cose e altre persone perché da sempre erano anche l'altro; la realtà non è data una volta per tutte ma solo le esperienze estreme possono fluidificarla. Il confluire della vita e della morte nell'esperienza amorosa sono il culmine di tale estremo.

## *LA FELICITÀ*

L'amore rende felici? Dagli scritti dei romantici amore e felicità non ci vengono incontro come sinonimi, anche a prescindere dagli amori infelici. O, almeno, risulta con chiarezza che nel godimento amoroso si insinua costantemente la malinconia. Ciò avviene in varie forme.

Il Wanderer di Eichendorff conosce certamente tutti i pregi della libertà; con un motteggio sa liberarsi della ragazza corteggiata, quando questa insiste troppo per le





nozze. Ma i versi che seguono revocano il motteggio, spiegando come quel che sembra un fuggire è una necessità dettata dal ritmo stesso della vita; essa è precipitosa e ci impone di essere rapidi nel cogliere la preda: infatti nella notte incalza la morte inseguitrice e c'è solo tempo per un bacio colto al volo (*Der Soldat* « Ist auch schmuck nicht... »). Dunque l'allegro, libero, motteggiante Wanderer è in realtà in fuga davanti alla morte; l'amore non è più che brevissima sosta e riposo in una fuga incessante. Sullo sfondo dell'amore c'è dunque questo tipo di malinconia.

Un'altra malinconia è data dalla necessità di fuggire impegni troppo assorbenti con la vita comunitaria, sia essa a due come nel rapporto amoroso sia la più vasta vita sociale; il contatto non viene rifiutato in assoluto, ma di volta in volta interrotto prima che esso assorba tutte le energie del Wanderer; ogni interruzione ripristina la solitudine e l'immersione nella natura, che consente il nuovo, temporaneo ritorno in società.

Il primo tipo di malinconia, indubbiamente più cosmico, sembra stare a cuore a Eichendorff tanto quanto il secondo; al primo però tocca forse una più ampia gamma di immagini. Quelle del vento e del fiume simboleggiano in più occasioni la vita che scorre, cui l'amante si adegua muovendosi in continuazione, incessantemente passando da un amore all'altro: tutto, come la vita, deve essere in movimento, senza mai chiedersi la mèta. In questo senso amore e vita si identificano: entrambi fluidi, rifiutano un riferimento statico. La vita è nel movimento, in cui felicità e malinconia hanno pari parte.

L'amore itinerante sembra anche simboleggiare l'esigenza di percorrere le infinite esperienze di vita e d'amore che le nostre facoltà ci suggeriscono di poter vivere; è dunque un'espressione dell'anelito romantico all'infinito. Ma l'amore così inteso si associa alla solitudine e alla malinconia. I romantici insistono sul momento esclusivamente individuale della felicità; e se uno solo è reso felice da un'esperienza, questi viene anche isolato dagli altri. Gli amanti romantici sono soli e malinconici perché accoppiati e felici.

Insomma: i romantici hanno mostrato che l'amore è troppe cose assieme perché possa essere senz'altro identificato con la felicità. L'autore che ha dato la connotazione più positiva dell'amore romantico; colui che senza trascurare i contrasti, le tensioni e perfino le tragedie, anzi fondando la sua teoria sulle opposizioni fra i sessi in generale e fra gli amanti in particolare pensa però che si possa venire a capo di tutti i problemi. Friedrich Schlegel, voglio dire, non ha nemmeno lui banalizzato la ricerca di felicità; nella tensione fra realizzazione nel presente e ripetizione del presente, tra anelito e memoria, fra temporalità e presenza contemporanea di tutte le realizzazioni agli occhi della coscienza amorosa, la felicità appare un depositarsi di tensioni affinché esse possano subito dopo riaccendersi. Questa immaginazione di felicità può soddisfare o no le nostre odierne attese, ma certo non è « romanticheria ».

« Sacrificarsi non è amare », protesta in Brentano un personaggio femminile che invece è costretto a sacrificarsi, pena far annegare l'amato in un amore che non lo realizzerebbe. A riprova che la ricerca della felicità non è proprio banale. Ed essa cozza con il concetto di utile, che tratteremo più in là; dunque avremo modo di tornare sul tema.

### *LA FUSIONE. NOTTE E FORMULE*

Ma sarà pure il caso di arrivare ai momenti in cui gli amanti sono felici!

Il momento della fusione amorosa è eminentemente la notte. Tutta la natura cospira nell'unità, pensieri e sogni non si distinguono gli uni dagli altri (*Die Nachtblume*), tutto promette all'amante il possesso dell'amata (*Frühlingsnacht*), anzi di tutto l'essere (*Nachtigall*). Così poeteggia Eichendorff (sue sono le poesie precedentemente indicate) ma così anche più o meno tutti i romantici: la notte può essere luogo di morte, di perdizione, di minaccia, ma anche di fusione.





C'è una tecnica che i romantici hanno sviluppato e che sembra ruotare intorno alla felicità, contornandone la fragilità ma comunque anche la presenza; umbratile e brevissima, forse inafferrabile e indicibile ma non per questo meno certa. Le poesie formulistiche consistono nella sostanziale o anche formale ripetizione di elementi di una strofe o di altra unità, arricchendoli di piccolissime varianti. Eichendorff ha scritto bellissime poesie con questa tecnica; ma il vero maestro del genere è stato Clemens Brentano. Un esempio straordinario di tale realizzazione è una poesia dal titolo *25 agosto 1817*, manifestamente ammiccante a un evento privato. È un componimento « a catena », che associa la concatenazione delle strofe (ottenuta ripetendo l'ultimo verso dell'una come secondo verso della successiva) con la struttura ciclica interna di ogni strofe, la quale consegue addirittura una sospensione e incertezza sintattica della seconda metà, non ricostruibile in base a uno schema sintattico ammesso e sensato secondo il comune sentire. L'affettuosa, stupenda ironia che parla dal tutto è indisconoscibile. Per colmo, la poesia parla costantemente della minacciata perdita d'amore e di felicità, di conseguenza di solitudine e morte dell'amante, per concludere — nella logica della stessa affettuosa « insensatezza » — con un'immagine che la successione dei versi presenta ancora come immagine di solitudine e di morte... ma che consiste nella fusione di un cuore con l'altro cuore.

Le formule sono per definizione ripetibili. Ma Brentano ha spinto la ripetibilità oltre limiti immaginabili; non soltanto ha ripetuto tutti i versi di tutte le strofe (solo il quarto verso di ciascuna strofe sfugge alla regola; però ci sono poi dei criteri che collegano anche questi versi fra di loro) ma ha ripetuto semplicemente tutta la poesia, quando s'innamorò di un'altra donna. In una successiva versione, datata già nel titolo al 31 dicembre 1834, l'ultimo verso della precedente ha dato il via a un lunghissimo sviluppo, in buona parte nella stessa chiave di quel verso, cioè con pretese immagini di solitudine e morte che invece sono di adempimento amoroso.

Ma in queste realizzazioni quanto è lontano il tema della notte dal luogo in cui aveva cominciato la sua corsa! In un linguaggio condensato come quello di nessun altro romantico, nelle diciassette paginette che nel 1800 ospitarono i suoi *Inni alla notte* Novalis affrontò, coordinandoli fra di loro e gerarchizzandoli sotto quello della notte, quasi tutti i temi di cui qui ci stiamo occupando, più altri che qui non sono pertinenti. La notte è per Novalis la condizione in cui una fusione promessa si realizza e un'altra se ne annuncia. Notte è situazione e metafora per l'unificarsi di ricordi, desideri, sogni e gioie del passato con le speranze del futuro. L'intuizione è l'organo a ciò adeguato: essa è infinita (cioè si volge a campi infiniti e a profondità abissali), ha sia per soggetto sia per oggetto precipuo il sentimento amoroso; è fonte di indicibile piacere; è veicolo della fusione amorosa, la quale a sua volta è al tempo stesso corporea e immateriale. Presupposto di tutto ciò è che ci si sia liberati dallo stato di servitù, cioè dall'infelice affaccendarsi in vista dell'utile, dell'opera del giorno. La fusione che si cerca, e che è agli antipodi dell'utile, conosce la fecondità dei sensi, tanto da fondarsi sul sacro sonno che « aleggia intorno al tenero seno della fanciulla e fa cielo del suo grembo »; ma essa è libertà mentre ciò che mira all'utile non lo è. L'esaltazione notturna vede l'amata come unica luce; essa splende nella notte, fa che l'amante sia veggente e possa dire di se stesso: io sono mio e tuo. Nel futuro — promette la notte — la fusione sarà indiscussa e mai più messa in pericolo. Non si tornerà più agli equivoci del giorno, il « sacro sonno » non sarà più ridotto a quell'ombra che è il sonno seguito alla stanchezza del giorno: il sonno che deve ristorarci per rendere di nuovo pronti al lavoro. Ma quando si è capito quale è il nostro fine vero, l'assillo del giorno e l'eterna inquietudine della luce non ci catturano più. Certo, vivremo ancora nel mondo diurno: torneremo al lavoro, ci renderemo utili, saremo diligenti e laboriosi, celebreremo i trionfi delle opere, saremo parte attiva dei nessi e dei contesti e di questi capiremo e anzi addirittura sveleremo le regole e le leggi; insomma saremo assolutamente capaci di vivere





nella superficie, nella scissione e nelle sue regole. Ma non dimenticheremo ciò che conta veramente: l'amore che tutto crea. Ciò si può a sua volta articolare in fedeltà eterna, in conoscenza reciproca degli amanti; e si può riassumere in una sola parola: notte. È la notte a dare senso al giorno, così come solo l'amore dà senso all'utile, solo la fedeltà alla vita vera rende plausibile quella settoriale. La notte ci dà la coerenza che non ci fa dissipare noi stessi nella vita falsa; ci dà la creatività che non ci fa inaridire nel tempo misurato. L'utile infatti è ben articolato in tempi e in spazi e il suo simbolo più pertinente è l'orologio. La vita vera non conosce queste cose. Di certo la morte non conosce né tempi né spazi, perciò la nostra intuizione della vita vera è un anelito alla morte. Chi ci ha condotto a tutto questo è stato « un animo amante »: attraverso il lungo giro di notte e fusione l'amore si identifica con la morte. Ma di questo abbiamo già detto.

### *I CONTRARI*

L'opposizione è un forte filo conduttore attraverso l'esperienza romantica: il pensiero del romantico organizza gli opposti, la sua sensibilità si muove tra opposti, le sue forme di espressione sono oppositive. Un esercizio spesso fatto sulle liriche di Brentano, e che si può fare altrettanto bene su quelle di Eichendorff, consiste nel vedere in che modo entro una lirica, nel suo complesso ma spesso anche entro la singola strofe, vengono contrapposti fra loro dei motivi; per esempio quello della felicità e dell'infelicità, della fedeltà e dell'infedeltà, della presenza e dell'assenza. Il campo e i metodi d'indagine possono essere facilmente allargati; e così, per esempio, si può rilevare che in certi versi si dichiara l'assenza dell'amata mentre il materiale verbale è tessuto insieme in maniera incomparabilmente più fitta di quanto Eichendorff di solito non usi (attraverso assonanze, rime « ricche », allitterazioni e via dicendo), quasi a compensare quell'assenza.

Soprattutto nei primi romantici l'itinerario attraverso

le opposizioni arriva regolarmente a una mèta. Questa presenta indubbiamente un carattere conciliatorio mostrando di aver superato le opposizioni senza venirne preventivamente dilacerata; però non vedeva in ciascuna forma oppositiva il superamento più l'inveramento della precedente; non vedeva in esse una concatenazione di tappe obbligate. Le attraversava vivendole drammaticamente e le faceva sopravvivere nell'individualità del loro dramma. Sarà per questo che oggi i romantici appaiono un po' patetici? Vennero subito « superati » dal dialettico Hegel, che di quel rapporto fra opposti aveva un'idea in cui il positivo dominava ben più decisamente; e oggi, a tanta distanza di tempo, non si vede come potrebbero parlare a un pubblico che, sostanzialmente abituato all'idea semplice, si vedrebbe invece squadernata davanti agli occhi un'interminabile serie di opposizioni. E pazienza per i primi romantici, che arrivano pur sempre a una soluzione; ma quanto più si va avanti nel romanticismo, tanto più i romantici appaiono poco convinti di dominare quelle opposizioni nella realtà; tanto più appaiono dilacerati (col loro termine preferito: zerrissen) e le loro opposizioni si addensano e approfondiscono senza aver l'aria di voler imboccare la dirittura d'arrivo che porta verso l'idea semplice. Eichendorff è un po' il prototipo di questa situazione. In *Presagio e presenza*, che mostra il fallimento delle aspettative romantiche, l'unica forma di unificazione ideologica è data dall'idea stessa di fallimento; sembra scontato che quelle aspettative siano moralmente giuste ma di fronte al fallimento non si sa che cosa contrapporre. Tuttavia, fallita o no, veniva proposta un'ideologia precisa e omogenea. Ben diversa è l'impressione che ricaviamo dalle poesie (comprese quelle che, estrapolate dal contesto del romanzo, assumono così altro valore). Ci viene qui incontro una serie di spinte contrapposte, senza segnali che indichino una volontà di unificarle; assistiamo alla crisi di un pensiero, cui non si sostituisce ancora un pensiero alternativo; siamo alle soglie del Biedermeier, ma non al suo interno.





## *IL SESSO E I SESSI*

La decisione che Isabella prende di mettersi a giacere a fianco di Carlo, e poi il suo fare all'amore con Carlo e l'averne un figlio trovano la totale approvazione dell'autore Arnim. Ma il godimento sessuale da parte di Carlo subisce presto una deviazione; traviato dal Golem che ha assunto le sembianze di Isabella, Carlo pratica il sesso come lussuria: un godimento intenso finché dura e che lascia il vuoto subito dopo; anzi ancora mentre dura è misto ad altri sentimenti, come una botte di vino (scrive l'autore) cui sia stata mescolata qualche goccia d'aceto: non ha più la spontaneità e la reciprocità disinteressata che aveva con Isabella. Per costei Arnim parla di innocenza interiore e profonda e forse le si addice la definizione che dell'innocenza dava Novalis, per il quale essa è un massimo di elasticità, e quindi assolutamente invincibile; ma questo, si capisce, vale per l'innocenza vera. È un po' quel che intendeva anche Schlegel, che riteneva inestinguibile nella donna l'innocenza, intendendo con essa il piacere divino e la vicinanza alla natura; ma aggiungeva che non c'è niente di più ridicolo di una fanciulla ingenua: questo secondo tipo di « innocenza » è infatti quello delle convenzioni sociali (è forse in questo secondo modo che ci si immagina correntemente una fanciulla « romantica »?).

Novalis definisce « fiabe » tutti i romanzi che trattino dell'amore vero; e per fiaba intende ciò in cui tutta la natura è meravigliosamente unita a tutto il mondo spirituale. La fiaba è un mondo che sta alla verità e alla storia come il caos alla creazione: sono simili in tutto e per tutto. Infine l'autentico narratore di fiabe è uno che vede il futuro. Ebbene, nella fiaba che conclude la prima parte dello *Heinrich von Ofterdingen* ne succedono di belle: il padre ha avuto un figlio (Eros) dalla moglie e una figlia dalla balia; la balia seduce Eros, che poi dalla sorellastra riceve in moglie Freya, figlia di una specie di dama di compagnia della famiglia da cui Eros stesso proviene. Certamente tutto ciò è allegorico; significa che l'amore, nato dal cuore e dall'intendimento, deve conoscere la fantasia, la quale

a sua volta, insieme con il cuore, dà luogo alla poesia; quest'ultima è mediatrice fra l'amore e la pace nata dalla saggezza. Ma sotto tutela dell'allegoria avviene una bella gamma tra gli accoppiamenti possibili. Tutto ciò rappresenta senz'altro un caso estremo, e neanche di ovvia interpretazione; ma nel mito di Atlantide, raccontato in un luogo precedente del romanzo, si può trovare la conferma che Novalis non aveva alcun falso pudore; non nasconde a nessuno che l'amore ha a che fare col sesso e che ciò va benissimo.

In *Godwi* le cose si fanno più complesse. Qui i personaggi hanno dei problemi con la propria sensualità; e il protagonista ci mette un bel po' prima di arrivare all'equilibrio tra pace e purificazione da una parte ed esperienza dall'altra. Nella via verso quella mèta, a lui e ai comprimari ne capitano di tutti i colori; tuttavia la mèta viene raggiunta, sia pure a caro prezzo.

Strada facendo, Brentano dà la seguente antologia del suo pensiero in materia di sensualità, attribuendolo a un personaggio femminile:

> Non c'è possibilità di guarigione se si considera peccato quel che scaturisce immediatamente dal centro del nostro essere. Lei era stata creata sensuale ed era rimasta innocente come Dio l'aveva fatta, cioè sensuale.
>
> Non c'è niente di più impudico di una ragazza sensuale che faccia la casta.
>
> Chi è sensuale diventa miserevole se si fa — come si dice — virtuoso, perché si mette a esercitare virtù che la sua intera vita disprezza.
>
> La religione non è altro che sensualità indeterminata.
>
> Chi non è sensuale non ha religione.

Il romanzo si divide in più parti. Nella prima potrebbe succedere di tutto: una donna, Molly, è per ben tre volte vicina all'incesto, con il figlio e con il figliastro (che non ne conoscono l'identità). Ma non succede niente; Molly non fugge con orrore dall'incesto ma al contrario gode la distanza di quel che ha evitato. Se però niente succede, è perché in un qualche passato è successo di tutto, di bello e di brutto, di dolce e di tragico, e ormai siamo alla se-





renità, alla gioia, al godimento solo pensato. E questo nuovo tutto è ben intricato in una selva di amici. Il romanzo epistolare di cui consiste la prima parte è più che finzione: la sua raggiunta serenità viene alla fine confermata dalle poesie realmente scritte da più persone, dallo scambio vero di una corrispondenza poetica tra Brentano e altri. Ma in passato tutto è successo. Il passato (e non solo quello altrui ma ogni passato che si fa tale, dunque anche quello che non è ancora tale) è denso di tragedie, di tensioni, sopraffazioni, sconfitte. Pertanto il presente non è assicurato dalla saggezza di Molly e del suo amico Firmenti: nel presente c'è la contessa G., (che compare non nella prima parte ma in una che è difficile definire se seconda o terza, comunque in quello che diventerà il passato di Godwi), di cui la figlia Violetta non riesce ad assimilare la libertà e la vitalità; e queste, per chi non le ha assimilate, possono essere letali. Ma la consapevolezza di essere spiriti vitali aiuta a superare le tragedie: il fine è una compatta società di uomini sereni. Non si tratta di un fine utopico perché a realizzarlo non sono soltanto personaggi fittizi ma anche quelli reali che il testo chiama in causa nelle poesie finali (a uno di essi dà addirittura la parola). Non è nemmeno un fine universale: quelli che abbracciano tutta la vita sono pur sempre pochi, ben attenti a starsene fra loro. Ma con ciò siamo già straripati nel tema dell'amicizia, che invece vogliamo riservare per più tardi.

In *Presagio e presenza* invece il sesso svolge una funzione chiaramente negativa. Che due amanti (per esempio Leontin e Julie) facciano all'amore è per Eichendorff bensì cosa ovvia; ma si tace che sia anche cosa positiva: quell'atto avviene in silenzio; quando se ne parla (o quando lo si lascia intendere) è per sottolinearne la negatività. Valga un episodio fra i tanti. Friedrich (un personaggio cui mai tocca in sorte fare all'amore e che alla fine si farà frate) è arrivato al castello di Romana, la contessa corrotta e corruttrice (come si scoprirà in seguito), insaziata d'amore e desiderosa di innamorarsi. Romana è percorsa da incomprensibili inquietudini; compie gesti magari non ri-

levanti, ma di cui si mette in evidenza l'inspiegabilità. Dopo ore di raffinato, colto stare insieme, si svolge la seguente scena, che nonostante la sua lunghezza cito per intero:

Tornati nelle stanze, Friedrich notò un'insolita inquietudine in lei, che si teneva al suo braccio. Ai raggi della luna, che attraverso la finestra aperta le cadevano sul volto, gli apparve d'un pallore mortale e lo prese all'improvviso non so che strana paura di lei e di tutto il castello fatato; le dette rapidamente la buona notte e si affrettò nella stanza assegnatagli, dove si gettò vestito sul letto.

La camera era lontana solo alcune stanze dalla camera da letto della contessa. Fra di essi mancavano totalmente le porte. Una lampada, che illuminava fiocamente la stanza della contessa, attraverso i vani aperti gettava il suo chiarore proprio su un grande specchio antiquato, appeso alla parete davanti al letto di Friedrich, così che questi poteva vedervi quasi tutta la camera dell'ospite. E vide come il bel ragazzo, che doveva essersi reintrufolato nel frattempo, giaceva addormentato su alcune sedie, davanti al letto di lei. La contessa si svestì un indumento dopo l'altro e scavalcando il ragazzo passò sul letto. Nel castello si fece ora un silenzio di tomba e Friedrich volse il capo dall'altro lato, verso la finestra. Davanti a questa stormivano gli alberi, dalla valle saliva di tanto in tanto un lieto gridare, ora più vicino ora molto lontano e nel frammezzo udiva in giardino il vocio continuo di uccelli esotici come in sogno, mentre lo strano, pallido volto della contessa gli si poneva incessantemente davanti agli occhi quale l'aveva visto da ultimo e così si addormentò solo tardi tra confuse fantasie.

Nel mezzo della notte si svegliò improvvisamente, sembrandogli di aver udito un canto. La luna splendeva chiara là fuori sui dintorni e la sua luce entrava dalla finestra. Con stupore udì respirare accanto a sé. Si guardò intorno e ai piedi del letto scorse Romana, svestita com'era, addormentata. Giaceva sul pavimento, con un braccio e parte del corpo sul letto. I lunghi sciolti capelli neri scendevano sul bianco collo e sul seno. Semiritto sul letto, egli contemplò a lungo, pieno di stupefazione, la meravigliosa figura. E ecco che riudì all'improvviso i suoi che aveva già udito nel dormiveglia. [...] Friedrich riconobbe il canto: era la voce di Leontin. « Vengo, meraviglioso compagno! » gridò commosso dentro di sé e balzò in piedi, senza destare la contessa.

La seduzione è fallita. Né Romana è capace di svolgere i suoi tentativi d'amore altrimenti che come tentativi di seduzione. Il risultato finale sarà l'ascesi per Friedrich, che (come già detto) si ritirerà in convento, e una soluzione





più disperata per Romana, che si toglierà la vita.

Si può obiettare quel che si vuole: che quella di Romana è una forma di sensualità condannabile; e che lo stesso vale per numerose altre donne del romanzo (Rosa, Marie, Angelina). Sia pure; ma dov'è in Eichendorff la sensualità positiva? Non c'è, né in questa né in altre opere. In una novella successiva, *Das Marmorbild* (La statua di marmo), la scena sopra riportata viene riutilizzata e la sensualità che qui è di Romana viene attribuita direttamente a Venere, simbolo della sensualità pagana e condannabile. Si può forse addurre in contrario qualche poesia (*Jägerkatechismus* e *Jäger und Jägerin*), dove l'amore fisico nasce come rivalutazione della natura, dell'elementare, contro un tipo di vita che vuol rendere tabù il fisico; le allusioni erotiche valgono allora come rivalutazioni di una dimensione perduta e fanno parte di una critica della cultura. Ma è troppo poco: troppo allusivo (di un'allusività che confina con l'incomprensibile, facendo sorgere forti dubbi se il represso venga effettivamente liberato) e troppo poco sviluppato.

Ben più ottimista e ben più divertito si era dimostrato Friedrich Schlegel, che aveva scandalizzato i contemporanei con la pretesa oscenità della sua *Lucinde*. Un libro delizioso, tragico e ironico, in cui si registrano anche i discorsi di due amanti mentre fanno all'amore. Un libro di appagamento e di felicità, ma anche un resoconto di sofferenze passate nell'attesa di trovare se stessi.

Fulcro del pensiero di Schlegel è la differenza fra il mondo (psicologico, sociologico, culturale) maschile e il mondo femminile. L'uomo e la donna hanno una diversa vicinanza alla natura e a quel concetto così caro ai romantici: alla totalità; la donna ha un rapporto immediato e totale con il suo oggetto, l'uomo invece ne ha uno più differenziato e scandito nel tempo. L'amore dell'uomo ha vari gradi. Comincia con la sensibilità alla carne; a questo livello l'amore sa di dirigersi verso un corpo, in un miscuglio armonioso di tutti i sensi. L'amore si potenzia successivamente nella fantasia e nella compenetrazione

fisiche e spirituali. Culmina infine in un sentimento permanente di calore armonico.

La donna non ha bisogno di procedere per gradi; la donna sa tutto da sempre e fra le donne non c'è nessuna che non sappia niente; anche la più ingenua non ha bisogno di imparare nulla. La differenza fra le donne è di carattere culturale: alcune sono rimaste donne nel senso detto, altre invece pagano col rimorso ogni momento di piacere, fino a ottundere il sentimento in forza di un'interiorizzata condanna del piacere; di queste ultime, così corrose da imposizioni esterne, si può dire che hanno perso l'innocenza e con essa il senso della peculiarità femminile. Schlegel per la verità è ottimista: quali che siano le cause sociali di questa perdita, per la donna è pur sempre innaturale la schifiltosità, e dunque la guarigione è pur sempre possibile. O almeno, poiché fa parte della naturalezza l'essere naturale, la donna non perde mai fino in fondo il rapporto con la natura; dunque c'è da sperare. Vero è che Schlegel non accenna neanche lontanamente ad analizzare le cause di quella perdita di innocenza, la sua fenomenologia e la sua interiorizzazione. Del resto egli non si pone il compito di descrivere la società nel suo complesso ma solo una coppia di amanti romantici, che hanno trovato la felicità e la salvezza. Il suo ottimismo generale suona poco convincente, ma a intendere il suo romanzo come descrizione di un raggiunto stato di felicità l'obiezione può essere rinviata ad altra sede.

L'amore dell'uomo si riferisce al genere, alla femminilità nel suo insieme; quello della donna, avendo come base il corpo femminile individualizzato, si riferisce solo a un individuo maschile specifico. Quindi l'uomo può e deve amare per gioco tutte le donne; alla donna viceversa non è possibile amare per gioco tutti gli uomini. Ma, pur rispettando la differenza delle proprie disposizioni, uomini e donne non devono dimenticare, quando si incontrano, di appartenere a sessi diversi; non devono ricorrere all'ipocrisia che ci sia un solo sesso o individui asessuati. Caratteristica dell'uomo è lo Streben, l'impulso ad andare sempre oltre, senza mai una sosta, senza un centro; perciò





non è disposto ad ammettere che esista un valore di per sé, mentre invece considererà valido ciò che si trova coinvolto in un processo di avanzamento continuo, e di conseguenza in un processo di dissoluzione delle singolarità. L'uomo non potrebbe fermarsi da nessuna parte a contemplare e a godere! Ma quest'atteggiamento, solitamente inteso come condizione del progresso, è in realtà nemico del mondo intero; e la donna interviene a impedirne le conseguenze estreme. Caratteristica della donna è infatti la passività, che significa ricettività, disponibilità, apertura al mondo. La passività consente il godimento, conferendogli durata, forza e spiritualità. L'uomo è un Prometeo, il semidio che diede forma compiuta al genere umano, ma per incatenarlo: l'uomo prometeico è l'uomo produttore, l'uomo uguale a tutti gli altri; è l'uomo che è utile perché utilizzabile, l'uomo che c'è per servire a qualcosa, quindi l'uomo che non ha un'individualità ma solo una funzione. La passività della donna (la fantasticheria, la poesia, il pensare) mette un freno a tutto ciò: l'amore della donna impedisce che lo Streben arrivi a distruggere tutto. Alla donna che fa valere la propria passività non si possono tenere prediche perché tutto con lei diventa conversazione: all'interno del discorso ella coglie infatti i momenti di frazionamento, appagatori di per sé.

Ma se è così, se l'amore si basa sul concetto di differenza, allora non è l'odio, come si ritiene, a dividere gli esseri; è invece l'amore a dividere la sostanza umana e a formare il mondo. Dunque l'amore è creatore, è divino, e ogni amante trova nell'amata la propria infinita unità. L'amore sviluppa e realizza la somiglianza con Dio: l'amore è religione ed eticità. Così le contraddizioni non scompaiono ma vengono vissute religiosamente. In un amore così inteso vanno bene perfino gli equivoci, purché essi facciano venire alla luce quanto c'è di più sacro. E d'altra parte l'esperienza amorosa, insegnando a muoversi sui contrasti, insegna anche a superare la dissociazione dell'io e ad avere un rapporto sano con la comunità degli uomini. Davvero l'amore fonda il mondo.

*UTILE*

Con l'utile sembrano avercela tutti. Di Schlegel abbiamo appena detto e di Novalis l'abbiamo già visto, con la sua contrapposizione delle opere diurne all'ebbrezza notturna. Anche Brentano non manca di vigorose filippiche in proposito. Scrive nel *Godwi* un personaggio maschile a un altro:

> In bocca a te « scopo » esplode come un tuono. Dici che io manco lo scopo dell'esistenza, dell'essere utile? Ma il tuo scopo sa di poco; percorri un po' il tuo sistema e vedrai che non ci vai lontano: ti muovi in un cerchio, e quanto angusto! Lavorare per fare soldi, i soldi per comprarsi il pane, il pane per nutrirsi per irrobustirsi e così lavorare; il lavoro è mezzo e scopo mentre invece tu dovresti essere lo scopo e mai il mezzo; e la tua parola tuonante è solo uno spauracchio.

Invece, a vedere le cose secondo il giusto,

> lo scopo della nostra vita sono la felicità e il piacere e devono essere in noi stessi: noi dobbiamo prendere, affrontare e portare in noi le circostanze in modo che creino in noi felicità e piacere; è così che restituiamo noi a noi stessi e diventiamo lo scopo di tutta la vita.

Non è certo la formica laboriosa e previdente che qui si prende a modello e ideale:

> Chi, per contare le rughe sulla fronte del futuro, dimentica di rendere innumerevoli i baci del presente, invecchia e diventa cieco prima di aver visto il fiore della propria gioventù. Chi non vuol prendere perché teme di lasciare un buco, nemmeno darà mai niente per riempire una ferita. Beato chi col suo piacere lascia nella vita una traccia profonda quanto la fossa che riempirà.

Vedremo che sua sorella sarà anche più estremista. Ma certamente la protesta più popolare contro l'ideale dell'utile l'ha data Eichendorff col suo controideale del buono a nulla nel lungo racconto che intende raccontarne squarci di vita. Armato solo del suo violino, il buono a nulla viaggia fino a una Roma notturna e onirica, nel lontano paese della felicità.





La protesta più popolare, certo. Ma anche la più ambigua: il racconto finisce col rientro nell'ordine. La donna che il buono a nulla ama non è, come pur crede a lungo, la castellana della poesia ma una donna del suo ceto. Tutto finisce nel matrimonio e nella quotidianità, contro cui Eichendorff ha altrove fin troppo da dire.

*MATRIMONIO E FIGLI*

« Ma che amore e amore! Chi parla d'amore? Qui si sta parlando di matrimonio! » Il personaggio di Hoffmann che se ne esce in questa esclamazione è un po' estremista. Ma non più di altri della stessa novella (*Il sorteggio della sposa*), compreso il protettore del giovane pittore romantico. Né si può dire in generale che il matrimonio abbia in Hoffmann un grande ammiratore. È vero che *Prinzessin Brambilla* (La principessa Brambilla) ha per protagonisti due sposi, salutati alla fine così: « È già un anno che sono sposati e si stuzzicano ancora e si sbaciucchiano e giocano! » Ma per arrivare a questo risultato (dichiarato eccezionale da questa battuta) hanno dovuto rinnovarsi profondamente, riconquistare la propria identità, superare il dualismo cronico in vista di una riconciliazione di umorismo e fantasia. Impresa alla fine riuscita, ma non garantita all'inizio; dunque risultato raggiunto al termine di mille peripezie e a rischio di perdere se stessi: per tener vivo il matrimonio i due sposi hanno quasi dovuto cambiare identità.

Al termine dell'*Uomo della sabbia* Clara trova (o così pare, precisa il dubbioso narratore) « la quieta felicità domestica che si addiceva al suo animo lieto e sereno e che mai avrebbe potuto darle Nathanael, così lacerato nel suo intimo. » Per il matrimonio occorre avere lo spirito positivo di Clara, occorre aver vinto in sé le potenze oscure che dall'interno ci minacciano. Ciò non riesce a tanti personaggi di Hoffmann, i più fortunati dei quali, gli artisti, hanno comunque sempre a che fare con quelle forze minacciose e poi, a ogni buon conto, non è il caso pensino

al matrimonio: il pittore Edmund se lo sente ripetere due volte.

Ma non è sempre così. Alla fine di *Presagio e presenza* Leontin e Julie sono sul punto d'imbarcarsi per l'America, quando a una domanda di Friedrich scoprono di non essere sposati. E allora si sposano: il matrimonio è una premessa per fondare una nuova società. Questo punto di vista è molto diffuso tra i romantici. Essi peraltro criticano tutti i matrimoni falsi. Schlegel ha parole di mordente ironia per coloro — specie le donne — che arrivano a nutrire « una vera passione per il matrimonio ». Ma ciò si verifica solo quando l'uomo non ama individualmente la donna ma nella donna vede solo il genere e quando la donna vede nell'uomo il grado delle sue qualità e del suo stato sociale; un matrimonio scaturito da queste premesse è un matrimonio senza fedeltà persino se non si verifica di fatto il tradimento. Nel suo commento alla *Lucinde* Schleiermacher distingue tra amore e matrimonio, vedendo in questo un potenziamento di quello. L'amore infatti è spensierato, non conosce preoccupazioni: gli amanti vedono l'uno nell'altro ciò che è intatto e immortale. Ma poi, visto che il matrimonio apre al mondo (come dice già Schlegel, anche se secondo Schleiermacher avrebbe dovuto insistervi di più), allora ogni amante deve curare che il mondo stesso non ferisca l'amata; dunque cominciano le preoccupazioni e così « nascono tutti i sentimenti che dell'amore fanno un matrimonio ». L'altro carattere essenziale per il matrimonio è la procreazione: non che quello sia solo un semplice mezzo per questa; ma il matrimonio è necessariamente produttivo, si irraggia e si obiettiva. E lo fa nei figli.

Per la verità i matrimoni romantici non sono molto prolifici. Però sono la base della società. Con tutte le contraddizioni che conosciamo. Eichendorff, per esempio, fa sposare quella coppia prima della partenza per l'America; ma nella sua copiosa produzione lirica ho rintracciato una sola poesiola (e non più di una) in cui compare una famiglia: un marito, una moglie e un figlio (*Der junge Ehemann*).

In *Godwi* Brentano si scatena in immagini antimatri-





moniali. In una situazione idillica, tutta notte e poesia, ecco che interviene un rumore; esso disturba come quando un amore è attraversato dallo strascicarsi della pantofola matrimoniale. La « fredda zona del matrimonio » e « il mestiere della condizione coniugale » paiono un'infinita superficie piatta, piena dell'odio più profondo verso ogni tentativo di innalzarsi. Brentano cede qualche volta a una visione utopica: a quel che potrebbe essere il matrimonio se si realizzasse un qualche « se ». E poiché il matrimonio è un'istituzione, il discorso scivola da esso allo stato, che andrebbe benissimo se solo non ci fossero le leggi. Ma questo è uno dei non frequenti tratti utopici in Brentano, che con tutto il suo romanticismo sapeva tenere i piedi ben a terra. E quanto al matrimonio non si scoraggiò: ogni volta che poteva ci riprovava. Così ebbe due mogli e provò a sposarsi — ma invano — altre tre volte.

Chi unisce il discorso critico sul matrimonio con il discorso critico sull'utile è Eichendorff. Nel romanzo *Dichter und ihre Gesellen* (Poeti e compagnia) il dilacerato Otto, che non riesce a essere nulla, prova a fare il marito. Nella consueta Roma onirica guida Fortunat, più che attraverso un paesaggio di sogno, attraverso una serie di topoi romantici, verso un apparente idillio: una casa piccola ma graziosa e pulita, coperta da viti, edere e alberi in fiore, sorvolata da farfalle e colombi. Questo è il nido di Otto, qui l'aspetta la moglie Annidi, amabile e pudica, che lo serve a tavola:

> Anche i genitori di Annidi si unirono alla loro compagnia, con segreto imbarazzo di Fortunat, disturbato da quei visi ordinari e affilati alla meridionale. Più volte costoro si mescolarono maldestramente nei discorsi, parlarono molto di una buona gestione domestica e di quanto fosse necessario che il loro genero mettesse diligenza nel far libri. Fortunat poté notare di essere considerato un perdigiorno e di essere guardato storto, come un poco raccomandabile compagno di Otto.

Sarà una storia di corna a indurre Otto a lasciare la moglie. Ma il fiasco è già annunciato da questa presentazione del suo matrimonio come di una ditta: l'idillio se l'è solo sognato Otto, la realtà è una transazione d'affari.

L'eternità e l'immortalità pretese dall'amore romantico non hanno rapporto coi tempi della realtà. Né la procreazione è messa in rapporto col tempo. Il figlio che nasce a Julius e Lucinde sposta il loro amore su un piano che Schleiermacher chiamerà « più sacro », mentre nel testo stesso di Schlegel ho l'impressione che della maternità di Lucinde venga spinto in primo piano piuttosto il discorso sul rapporto con la natura e la sua oggettività; si arriva a un forte accostamento di procreazione, natura e agricoltura. Quasi si potrebbe dire (unendo due luoghi distanti del romanzo) che nel figlio si ha l'oggettivazione naturalizzante dell'amore: l'amore ne risulta cosa certa (non mera soggettività), materialmente fecondo e ostensibile nei suoi frutti. Ma non ne viene approfondito né il rapporto col mondo né quello col tempo. Manca un discorso sui figli come progetto, dunque dell'amore come protensione necessaria verso una produzione nel tempo. Difficile dire se un tale discorso l'abbia bloccato la rapida crisi del soggettivismo romantico (una crisi che discuterà se stessa invece di proporre alternative) oppure lo svincolamento verso il Volkstum, cioè verso un tipo di oggettivazione corale più rivolta al passato, alle proprie radici e alla necessità di riscoprirle, che al futuro, al nuovo e imprevedibile. Fatto sta che il tempo, produttivo ma non asservito, compreso fin dall'inizio nella vitalità biologica dell'amore, non è una teoria romantica. Potrebbe invece essere una teoria da ricavarne.

Il romanticismo ha prodotto anche un romanzo a lode del matrimonio: *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (Povertà, ricchezza, colpa ed espiazione della contessa Dolores) di Achim von Arnim. Il matrimonio di cui si parla, concluso dopo un fidanzamento movimentato, comincia subito tra gelosie e litigi. Anche se il marito non vuole ammetterlo,

> lo stato coniugale, che sembrava promettergli tanta felicità e che secondo le sue convinzioni doveva cancellare dal suo cuore ogni inquietudine, in certe ore non aveva effetto; la felicità non era una condizione stabile ma doveva essere riconquistata ogni volta.





L'ideale da raggiungere è espresso da questa poesiola:

> Un matrimonio felice è come un pendolo
> con più metalli in bella proporzione;
> il clima cambia, si tendono i metalli
> ma non si vede e sempre giusta è l'ora.
> Lustro è all'inizio, da vecchio è rugginoso;
> ma intimità e costanza lo sostengono.

Tra questi equanimi rintocchi del pendolo appare il seduttore. Lei è un po' leggera ma anche il marito ha le sue colpe; infatti non sempre l'ha trattata come donna ma a volte anche come bambina:

> un'ingiustizia, in un'epoca che ha talmente avvicinato la formazione culturale dei due sessi che lo scambio di idee non soffre certo della differenza sessuale.

Il seduttore sfrutta tale lacuna: lusinga Dolores sul piano intellettuale. In pagine di penetrazione psicologica che reggono i confronti più impegnativi Arnim descrive il processo di seduzione. E poi lascia che il marito di Dolores esprima così la propria posizione nei confronti dell'infedeltà coniugale: un tale atto

> annienta i forti legami di una lunga consuetudine, di un giuramento di fedeltà, di un lungo amore.

Quindi non lo si può attribuire a un momento di « debolezza », al contrario, chi è capace di tale atto mostra una forza spaventevole, che va annientata o con essa perisce tutto il mondo. Il conte fa sul serio; la posizione così espressa è ancora astratta, ma quando scoprirà il tradimento tenterà un complicato suicidio. La contessa, abbandonata dal seduttore, capirà l'abisso in cui è finita ed espierà.

*AMICIZIA*

Per Schlegel l'amicizia è possibile solo fra uomo e uomo; non fra donne, non fra uomini e donne. Essa infatti deve essere spirituale e avere limiti precisi, mentre le donne amano totalmente quel che amano: sappiamo che per Schlegel le donne sono più vicine degli uomini alla categoria della totalità e ciò preclude loro l'amicizia. Quanto alle amicizie vere (tra uomini, come si è detto), i tempi non permettono più quelle basate tutte su azioni e su allargamenti continui della cerchia di amici, come erano le amicizie degli eroi mitologici. Oggi è possibile l'amicizia interiorizzata, basata sulla meravigliosa simmetria di quanto vi è di più peculiare, sull'armonia dell'esistere e del trovarsi insieme, sul completamento reciproco. Anche l'amicizia ha un po' dell'amore perché consiste nel venerare la santità dell'amico, nel credere nella sua dimensione infinita. Essa è possibile solo come amicizia perfetta, al modo stesso in cui l'amore è tale solo se compiutamente amore. L'amicizia è però sempre più fragile dell'amore: un fiore delicato e transeunte.

Per Eichendorff l'amicizia è più capace di affrontare le variazioni dei sentimenti di quanto non lo sia l'amore. Essa anzi consta di tutta una serie di sentimenti ampiamente esposti a tempeste. Pare quasi che dell'amicizia sia possibile un'interpretazione più drammatica che dell'amore. Quell'intensità di sentimenti è più capace di sfidare e superare il pericolo; essa poi può fondare saldi rapporti umani se ha come oggetto l'infinito: il che sembra accostarla all'amore, concedendole una maggiore duttilità. In altri luoghi di Eichendorff l'amicizia sembra addirittura opporsi all'amore; mentre infatti l'aggettivazione tipica dell'amore ha a che fare col calore, l'amicizia è « fresca »; il tentativo però non è generalizzato. Tipico sentimento maschile, l'amicizia però non viene esclusa radicalmente dal rapporto fra uomo e donna: per Eichendorff l'amicizia sembra poter essere un sentimento di riserva, che si presenta quando l'amore non è più possibile, quando la serietà della vita ha preso il sopravvento sulla gioia.





C'è una differenza essenziale tra amicizia e amore: in quest'ultimo ci sono odiosi tutti i piccoli disaccordi, mentre in quella è benvenuta la disputa, perché ci costringe a riaccomunarci a un livello superiore. L'amore è contento di sé, l'amicizia vuole sempre di più.

Chi scrive così è Arnim (in *Contessa Dolores*), al quale i dubbi di Eichendorff non sembrano ancora essersi presentati.

Un qualche equilibrio fu forse trovato da Brentano, che dedicò una lunga parentesi del *Godwi* a un miniritratto sull'amicizia:

La vera natura dell'amicizia, così di rado esistente allo stato puro, è forse questa: schietto, tacito, benefico sentimento del bell'ambiente, defluire parallelo di suoni armonici. L'armonico non può che custodire quel che noi sentiamo per noi stessi e in cui egli si perde e si trova bene. Dove invece è l'amicizia che si sente, allora l'uno o l'altro dà troppo o troppo poco e la cosa finisce. L'amicizia è mero rafforzamento dell'essere e diminuizione del senso di sé nel medium universale della vita; dei singoli essa fa un totale, lo contrappone al possente e nobilita il solo concetto di popolo di contro a quello di dominatore, sapiente, poeta. In perfetta innocenza, l'amicizia non presuppone necessaria la propria specie; il sano uomo naturale è amico della luce e del buio, delle verdi piante, dei propri strumenti, opere e pensieri tanto quanto del suo amico umano; anzi l'amicizia privilegiata con l'uomo è conseguenza della perdita dell'innocenza; c'è una comune violazione della natura, un che di nemico e malefico nella esclusiva amicizia con la propria specie ed essa consegue alla perdita della peculiarità e della forza del singolo, non più capace di sottomettere la natura e voglioso di formare una massa di contro alla massima unità, per poterlesi contrapporre.

Fra due uomini dei quali uno si perde il mondo e l'altro si dà al mondo non può mai esserci amicizia perché in questa nessuno può darsi e nessuno può prendersi: essa è mero essere, senza attivismo. Perciò essa c'è solo nella primavera e nell'inverno della vita, nel gioco e nel riposo. Ma dove ci domina il perseguimento di uno scopo essa non può esserci.

Mentre Brentano così teorizzava, sua sorella Bettina stava per dar luogo alla più straordinaria amicizia femminile del romanticismo, quella con Karoline von Günderode. Il libro che molti anni dopo Bettina ne fece risultare

(*Die Günderode*) sembra dar ragione a Friedrich Schlegel in più di un punto.

A smembrarlo nelle sue componenti tematiche, il libro non pare offrire novità di pensiero; del resto Bettina non ha lesinato in espressioni di insofferenza nei confronti della filosofia. Ma offre ben altro: un'amicizia vera, il ritratto di Bettina stessa, di Karoline, di una folla di amici e comparse e della situazione culturale, psicologica e sociale in cui vivevano le due donne. Bettina l'ottiene attraverso un montaggio di lettere; il libro ha infatti la forma di una corrispondenza, cui vengono allegati componimenti letterari di varia natura.

L'amicizia fra Bettina e Karoline (all'epoca cui si riferiscono le lettere esse avevano rispettivamente dai 19 ai 21 e dai 24 ai 26) ebbe un po' della passione, soprattutto da parte di Bettina; tanto che uno dei temi trattato dalle amiche — e non in astratto ma su se stesse — è quello della gelosia. Sembrava dunque che Schlegel avesse visto giusto. E assumendo come proprio il principio della passività Bettina sembra confermare un altro punto importante nella concezione schlegeliana della donna. Bettina infatti motteggia, con arguzia e pertinenza, su questo e su quello, lasciando chiaramente intendere che questo motteggiare non è un principio di ribellione; piuttosto il mondo è quasi un pretesto perché Bettina vi veda come in un caleidoscopio, magari un po' ridicolo ma colorato e mobile come si conviene; di esso inoltre è capace di analizzare i singoli vetri. Karoline una volta le rimprovera questo atteggiamento e una volta invece glielo ascrive a merito. Infatti da una parte le rimprovera di spegnere la propria energia, dandole della vigliacca:

> Il tuo sguardo pauroso non osa interpretare lo spirito che alberga in te. Trascuri ostinatamente la tua stessa natura, smorzi la tua forza rigogliosa congiurando malvagiamente contro la tua capacità di capire, che poi di nuovo ti sopraffà [...] Pensando a te mi sembra sempre che sul tuo capo assonnato le nuvole scarichino la loro carica elettrica nell'aria pesante, il lampo penetra tra le tue ciglia abbassate, illumina i tuoi sogni segreti, li attraversa con entusiastica passione, cui tu dai voce senza sapere cosa dici, e poi torni a dormire. [...] Perché sei vile: le tue ispirazioni ti esortano a





> pensare, ma è questo che non vuoi, essere svegliata; tu vuoi dormire.

Karoline ha una parte di ragione: Bettina sa istintivamente — vorrei dire femminilmente — in anticipo di voler restare nell'ambiente e nelle situazioni che pure schernisce. Ma Karoline trova per questa passività la parola giusta: energia, facendo del termine un uso ben diverso da quello che ne aveva fatto Schlegel e che incontreremo più in là:

> Tu hai l'energia e il coraggio necessari a sostenere il tuo amore per la verità e hai al tempo stesso un'indole così serena che a malapena si accorge delle ingiustizie che vengono perpetrate ai suoi danni. Per te è cosa da nulla tollerare ciò che agli altri risulta insopportabile, eppure non sei compassionevole, ciò che ti spinge a venire in aiuto del prossimo è l'energia. Dovendo riassumere i dati del tuo carattere, potrei predirti, se tu fossi un ragazzo, che sei destinata a diventare un eroe; siccome però sei una donna, interpreto le tue varie attitudini in vista di uno stadio di vita futura, le accetto come basi per la costituzione di un carattere energico, che verrà forse alla luce in un'epoca di vivace attività.

Bettina incarna la passività anche nella sua opposizione all'utile, verificando così un altro principio posto da Schlegel. Solo che spinge quest'opposizione molto in là, fin dove forse non sarebbe piaciuto a Schlegel. Bettina infatti non vuole prestarsi a fare niente di utile, neanche nel campo dello spirito. Suo fratello Clemens la rimprovera:

> disperdi le tue forze spirituali con le quali potresti raggiungere una libertà splendida. Ah! non sei capace di dedicarti a una cosa sola con tutti i tuoi cinque sensi e capirla interamente? [...] tutta la grazia del tuo spirito [è] gettata al vento.

Bettina stessa conferma:

> il mio spirito non vuol prendersi cura di me e vaga laggiù, lontano, dove un'ape vola in cerca di semplici fiori da cui centellinare il nettare, con la differenza che lo spirito il miele non lo sa fare, anzi mangia tutto da solo.

Ma subito dopo trova da consolarsi:

E giacché l'ape fa il miele per istinto, mentre il mio spirito questo istinto non lo ha, non dovrà poi nemmeno svernare in luoghi dove non gli necessiti una scorta alimentare: esso appartiene alla terra dell'eterna primavera.

E perché mai dovrebbe fare qualcosa di utile?

Ma un libro è grosso, ha tante pagine vuote e per riempirle non posso certo inventare tutto di sana pianta, mi sembra che ciò incatenerebbe più che mai la mia libertà. [...] un pensiero ondeggia al vento allegro, mentre sul foglio non può cullarsi come sopra i fiori, non può posarsi su una rosa per poi passare all'altra, rimane lì come infilzato.

Sarà! Intanto *La Günderode* è 315 pagine; e l'opera complessiva di Bettina è di svariate migliaia. Bettina comunque vuole essere inutile. La sua vita è negli attimi e quegli attimi lei li trasforma in osservazione e gioia, non in azione o in riflessione astratta. La stessa lode profetica di Karoline, sopra riportata, finisce così con l'avere un che di ambiguo: protesta contro la subordinazione femminile, ma anche scarsa comprensione per questa gioia che si dissipa e si disperde per la buona ragione che si realizza in ogni attimo, non attraverso una progressione nel tempo.

E in generale la Karoline di questo libro, che pure porta il suo nome, non risulta la personalità più interessante. Un po' saputella, trova che le critiche sociali dell'amica manchino di sostanza e di realismo; le ammannisce massime di vita in cui della sua stessa vita non si rintraccia un bel nulla. Anzi dice chiaro e tondo che la vitalità di Bettina le dà noia, addirittura la « scuote dalle fondamenta ». L'amicizia di Bettina per lei non sembra però aver risentito di questo; e poiché le due personalità appaiono complementarsi e poiché infine Karoline non è seconda nel descrivere ritratti e situazioni il lettore è disposto — credo — a tollerare certe incomprensioni.

Ma esse c'erano. Si toccano con mano nella reazione che Karoline ebbe nei confronti di Clemens Brentano, al quale muove delle critiche bensì più decise, ma comunque





basate sulla stessa matrice delle sue più dolci critiche a Bettina:

Sì — gli scrive — io capisco l'attimo in cui mi ha scritto; ma non sono mai riuscita a più che a capire un po' i suoi attimi. Della loro connessione e del loro tono di base non so proprio niente.

Gli dice di non riconoscere neanche le proprie parole quando le riferisce lui; e quanto alle sue proprie, dice di non averle mai capite ma ciò nonostante le fanno venire da ridere. E via di questo passo, finché lo ammonisce a non essere cupo e isolato ma a vivere sempre giovane, sognante e fresco. Strana situazione, strane parole. Vengono da una persona infelice, di cui si vede male come potesse profferirle con autorità. La vitalità e il tumulto romantico sembrano addirsi poco a Karoline. Già con Bettina ha più una parte reattiva. È Bettina a parlare di sé e a porre problemi. Karoline fa spesso la parte di chi crede di risolverli. Con Brentano non le riuscì (qualche accenno a tentarla infatti c'è) e allora restò solo — se non proprio lo spavento (ma forse era proprio questo) — almeno il disagio. Karoline è stata maestra nel cacciarsi in situazioni senza uscita. Figlia povera di una nobile famiglia decaduta, costretta a vivere di beneficenza in una specie di convento, Karoline ebbe infine bisogno dello sbalestrato Friedrich Creuzer, frastornato dalla propria ascesa sociale e soprattutto dal modo in cui era avvenuta; a lui poteva sentirsi superiore e dargli del vigliacco con più motivazioni che a Bettina. E poi soffrire di tutto, caricando le sofferenze su questa situazione, fino a togliersi la vita.

Karoline non si apre mai con Bettina, la quale non saprà della storia con Creuzer se non dopo la morte dell'amica. Ecco una cosa che Schlegel non aveva previsto: un'amicizia femminile in cui le cose più intime restano non dette. È vero che neanche Bettina dice niente di molto intimo, ma ciò ha in lei tutto un altro fondamento: Bettina osserva e accetta. In una persona petulante ciò equivarrebbe a un eterno, inconcludente chiacchericcio; ma Bettina era Bettina e tutto questo in lei diventa gioia del particolare. Lei non parla dell'intimo perché l'ha tutto

capovolto ed estroflesso. Qui è la sua gioia, qui è la sua intimità.

Bettina parla e parla. Simile in ciò al fratello, Bettina aveva realizzato una vita romantica: essere in un ambiente significava essere tra sé. La comunità è solo la comunità degli eletti. Clemens ne dà uno « scombinato » esempio nel *Godwi*, in cui tutti parlano a tutti e di tutto, compreso dell'autore del libro preso in giro dai personaggi, e infine nelle poesie finali, che attraverso parodie e imitazioni chiamano in campo tanti amici e conoscenti. Essere tra sé è il modo — limitato ma concreto, concreto ma limitato — di realizzare la comunità. Con l'acciottolio da chiacchiericcio che questa limitata comunità di amici eletti e liberi comporta come sottofondo.

## *PRODUZIONE E RIPETIZIONE*

« L'amore è una ripetizione senza fine », scrive Novalis. E attribuisce all'amore e per estensione agli amanti i caratteri dell'immortalità e dell'eternità: la morte non può separarli, essi sono eterni perché si amano. Pare dunque che l'attimo amoroso in cui gli amanti, immersi l'uno nell'altro, perdono la sensazione del tempo, abbia sedotto i primi romantici ad ardite speculazioni. Inoltre Novalis elogia il matrimonio contratto in età giovanile perché una gioventù goduta insieme è un vincolo non lacerabile: « il ricordo è il fondamento più certo dell'amore ». Schlegel a sua volta invoca il presente e l'oblío; il presente perché « l'amore non è solo la silenziosa esigenza che cerca l'infinito ma anche il sacro godimento di un bel presente »; e l'oblío perché, grazie alla magia della gioia, « il grande caos delle forme in lotta si scioglie in un armonioso mare di oblío ». Aggiungiamo infine che nell'amore, come del resto in tutta la vita, si insinua quella *Ahnung*, che Eichendorff ha messo addirittura nel titolo del romanzo qui ricordato più volte e della quale un po' tutti i romantici hanno fatto un gran parlare. Finora ho tradotto il termine con « presagio »; in realtà esso è intraducibile; dal romanzo





comunque si ricava che esso intende una vaga intuizione di reminiscenze e riconoscimenti.

Abbiamo così il problema del tempo. L'amore è creazione, come abbiamo visto. Ma come assicurare la durata della creazione?

Novalis non ha dubbi: « L'amore e la fedeltà faranno della vostra vita un'eterna poesia. » E Schlegel similmente: la passività è poesia, ma la passività conferisce durata all'amore; dunque la durata è legata alla poesia ed è fondata sulla femminilità; questa a sua volta è vicinanza alla natura, così ecco che la durata è assicurata dalla natura stessa. Tali conseguenze, per la verità, Schlegel non le trae esplicitamente; egli non conduce fino in fondo la catena della deduzione. Ma lui e i primi romantici in genere sollevano nel lettore il sospetto che la durata sia ancorata nella natura. Nella natura però c'è anche la morte. E Novalis, imperterrito: « la morte è l'atto filosofico per eccellenza ». Schlegel sostiene che chi è formato secondo libertà (e questo nel suo linguaggio significa chi ha in sé il principio femminile) deve desiderare la morte come momento del « suo dissolvimento e libertà », come « un sole aurorale della speranza ».

Siamo arrivati a un punto di esasperazione. Tutto questo significa forse che l'amore è anche un po' la fine della vita terrena? A secondo di quale senso si dà alle parole, ciò può essere anche psicologicamente giusto. Ma può essere anche il punto morto della speculazione romantica, può essere l'involontaria denuncia dell'impossibilità a procedere.

Il nuovo mondo dell'amore, scrive Novalis, sarà identico al momento del caos eppure completamente diverso. Però avrà durata. Questo è il punto. Che cosa sarà del movimento nel completamente diverso? Che sarà dei contrari, che determinano il movimento? Forse tutto questo si capirebbe di più se l'amore e il suo regno fossero decisioni individuali: la vita è cambiata e va avanti. Ma è poi sicuro? Non c'è il pericolo di tornare semplicemente indietro? I romantici non lo vorrebbero, Novalis vorrebbe fondare addirittura un nuovo stato sulla fede e sull'amore;

intitolò così un suo scritto: *Glauben und Liebe oder Der König und die Königin* (Fede e amore ovvero il re e la regina; da notare che Glauben e Liebe sono rispettivamente maschile e femminile).

Proprio su pensieri di tal genere, se non tali appunto, si costruisce l'ultimo volume dell'*Uomo senza qualità*, addirittura prendendo a prestito quella stessa terminologia biblica che Novalis aveva ripreso, a cominciare da « regno millenario » o « regno della grazia » o « regno dell'amore ». Musil lo sa talmente bene che in due occasioni, nello stesso romanzo, è costretto a difendersi esplicitamente da un'eccessiva assimilazione dei suoi pensieri al romanticismo.

Schlegel affrontò il problema della ripetizione come produzione continua sviluppando un'ulteriore applicazione all'antitesi tra maschile e femminile. Tutto l'universo è da lui considerato come il campo d'incontro del principio maschile con quello femminile, con i risultati conseguenti. Con l'occasione i princìpi sono ulteriormente precisabili. Il principio maschile si presenta come principio della determinazione, cioè principio della realizzazione in azioni che sono a loro volta premesse di altre azioni, in progressivo avvicinamento all'essenza più intima della natura, al senza-nome. Il principio femminile è il principio dell'indeterminato, è il principio del senza-nome (e ciò non ci sorprende: sappiamo già che la donna è per Schlegel più vicina alla natura, anzi è natura stessa in modificazione umana). Il principio maschile è quello della genialità, cui si contrappone la misteriosità del principio femminile. Il principio maschile è il principio dell'energia, quello femminile lo è della bellezza (ricordiamo che nella *Günderode* l'energia verrà invece rivendicata a Bettina). Sembra insomma che il principio maschile sia quello del movimento mentre il principio femminile appare come la mèta. L'unione fra i due princìpi (e dunque l'amore fra uomo e donna) è il principio dell'umanità infinita, che non ha un termine né nell'esistere né nel processo della conoscenza reciproca. L'eterno fluire della creazione trova in ciò quella che Schlegel chiama la sua « miniatura allegorica ». Il principio femminile spinge, sommesso ma sicuro, verso lo sconfi-





nato; il principio maschile salta dall'infinito del volere al finito dell'azione. In altre parole: è l'uomo a muoversi ma è la donna a rappresentargli una mèta che pone sempre nuovi compiti, poiché l'indeterminato, il misterioso e il bello non si lasciano esaurire. D'altra parte (come già sappiamo) è ancora la donna a porre freni e a dare pace e godimento a questo movimento incessante. La natura stessa vuole il cerchio eterno di sempre nuovi tentativi; e vuole anche che ogni singolo sia in sé completamente unico e nuovo, copia fedele della suprema, indivisibile individualità. Questa risulta dalla simmetria e dall'antitesi di maschile e femminile. Perciò l'amore va sempre rinnovato: deve essere creazione sempre nuova, caos che si ricompone incessantemente.

La bellezza di questi pensieri mi appare evidente. Ma che cosa ne è ancora accettabile, come valore di verità? Il principio maschile si manifesta come quello che dà forma, mentre la donna, che pure è sostegno e veicolo di formazione, appare tuttavia anche come materiale da formare; ma ciò è una corretta interpretazione che Schlegel dà della natura e del rapporto con essa, oppure quella dichiarazione va sottoposta alle verifiche della sociologia? Tutto l'atteggiamento di Schlegel è semplicemente da condividere o ne vanno semplicemente riconosciuti i condizionamenti storici e culturali? Schlegel descrive una realtà sociologica, oppure una realtà assoluta o (come terza ipotesi) si presta a dare una voce pseudo-assoluta a una realtà sociologica in cui lui stesso è coinvolto?

Uomo e donna, uniti nell'amore, creano costantemente il mondo e per ciò stesso ri-creano il loro amore. Questo pensiero di Schlegel è più generico e tutto da determinare; forse però è una base di partenza più utile.

La finitezza dell'azione (opera maschile) non deve porre fine all'agire; e la misteriosità femminile sembra star lì a scongiurare questo esito. Ma davvero la donna fa questo? In quali ambienti, in quali epoche, a quali condizioni? O l'attribuirle questa parte è il risultato di una proiezione maschile?

Nell'amore sopravvivono i contrari; e i contrari ri-

chiedono movimento. Forse questo movimento, questa azione continuamente rilanciata non rientra più nella dimensione « prometeica »; ma la nuova dimensione pare tutta da definire, anzi forse è da creare ogni volta. Più che una condizione, essa pare un compito.

Eichendorff reimpostò da capo il problema. La nostra vita — si ricava da *Presagio e presenza* — è una realizzazione presente di cose non determinate da noi. A tutto c'è una spiegazione, se si vuole; nel romanzo tutto si spiega perché tutto alla fine si viene a conoscere. Ma ciò non mette nelle nostre mani la totalità della vita. Condizioni sociali, condizioni storiche, azioni altrui pesano su di noi. Noi tendiamo a riconoscerle, ma ciò non vuol dire senz'altro dominarle. Nel presente si ripete qualcosa, ma tale qualcosa non è necessariamente il nostro processo creativo. Anzi il più delle volte non lo è e la nostra attività creatrice è stata solo illusione. Che cosa fonderemo mai noi?

Tutto è come prima eppure tutto cambia; tutto cambia eppure tutto è come prima. Ognuno di noi può confermare queste dichiarazioni con esempi tratti dalla propria vita; e grandi scrittori come quelli qui citati hanno illustrato questi che sembrano paradossi. Altra cosa è fondarli teoricamente o fondare su di essi tutta una filosofia. Con due guerre mondiali come esperienza, Musil affondò nel tentativo di risolvere quelle antinomie. L'amore è una decisione a due (quando va bene), che potrebbe fondare il mondo cominciando col rifondare la nostra vita. Ma le cose possono finire come toccò a Gregor Samsa, che si svegliò una mattina trasformato in insetto, eppure « la stanza era sempre salda fra le sue quattro pareti. »

*POSTUMI*

« Nell'amore c'è tutto: amicizia, bei rapporti reciproci, sensualità e anche passione »; così scrive Schlegel nella *Lucinde*. E Novalis, nei *Frammenti*: « la vera ragione della crudeltà è il piacere »; anzi piacere, religione e crudeltà sono intimamente apparentate e obbediscono a una comune tendenza.





Non c'è bisogno di molti commenti: risulta evidente quale rivoluzione abbiano rappresentato i romantici nella conoscenza dell'amore. Eppure nessun romantico avrebbe detto mai « tutto lo splendore e tutta la sozzura della mia anima », considerando quasi sinonimi i due termini, come dichiarò Kleist riferendosi a quel che aveva messo di intimo nella *Pentesilea*, quella straordinaria tragedia dell'amore totale: totale fino al cannibalismo e alla follia. Nello sforzo di creare, il romantico elimina la sozzura; al massimo la sostituisce con le inquietudini o con la tragedia delle situazioni specifiche, non dell'essenza stessa dell'amore. La produzione-creazione sembra per principio esente da sozzura.

L'amore romantico resta fondamentalmente

— energia creatrice che
— cerca il suo oggetto ma
— ne fugge sempre via.

In questo schema sono insite contraddizioni che abbiano esaminato. L'amore crea l'oggetto pur restando soggettività? O cerca il già creato da altri e sussistente di per sé? Fugge da un oggetto in fondo mai trovato? Ma le contraddizioni sono ben note ai romantici e da loro anzi volute; i primi romantici non le temevano perché erano convinti di poterle trascendere, rivivificare e riproporre ad altro livello: gli ultimi romantici le accentuavano nella consapevolezza che tra esse si muove la vita, dominabili o (come per lo più) non dominabili che esse siano.

Ci sono conseguenze che i romantici non traggono ma che vengono tratte subito dopo di loro, anzi mentre i cosiddetti tardo-romantici sono ancora all'opera. Ci si può infatti chiedere se tutto questo soggettivismo non sia semplicemente un condensato di inganni, eventualmente di autoinganni. Per vedere solo l'immagine che ha costruito e proietta, il soggetto non vede la realtà, che invece va per conto suo. Le ragioni per cui non la vede possono essere le più svariate, ma in ogni caso sono concrete e ne

andrebbe reso conto in maniera concreta, indagandole sul piano sociologico, culturale, psicologico o che altro; ma il romantico non si propone nemmeno un'indagine del genere. E occorre dire che non se la propongono nemmeno gli autori immediatamente successivi. Quando Mörike fa scontrare nel *Maler Nolten* (Il pittore Nolten) con la realtà il suo eroe eponimo, tutto nutrito di romanticismo, e lo fa sconfiggere dalla realtà, egli dichiara fallita la presa che il romanticismo avrebbe voluto esercitare sulla realtà; tuttavia ne usa i mezzi e la sua critica, per quanto la si voglia condividere, non propone in definitiva nuovi modi di affrontare la realtà.

L'inganno può essere pilotato o aiutato o addirittura provocato dall'esterno: chi sa di essere oggetto dell'immagine amorosa sfrutta l'immagine per il proprio tornaconto. La genericità dell'inganno di cui parlano i romantici diventa squallore e scacco di tutta una vita quando l'inganno viene visto nel suo particolare: sarà la lezione che lo stesso Mörike trarrà nel ciclo di *Peregrina*.

Oppure ancora l'inganno può essere più abissale: tutta la vita apparente copre, con le sue forme levigate, un ribollire di passioni in mezzo al quale gli amanti si cercano e si fuggono e insomma si combattono, ingannando se stessi, l'oggetto amato e tutto il mondo intorno: Stifter tematizzò tutto ciò nello *Hochwald* (La selva).

D'altra parte questo soggettivismo non può essere mero narcisismo? Allora non si ha produttività di niente ma solo sterilità. Non si possono fare gli errori più grandi in nome della fedeltà agli ideali e alla pretesa di vederli realizzati intorno a sé, interpretando la procreazione come forma di produttività più o meno ottimistica anzi idillica? Fu ancora Stifter a interrogarsi su ciò nel *Waldgänger* (Il viandante del bosco).

Che cosa si può rimproverare ai romantici? Forse di aver creduto troppo nella realizzabilità delle loro creazioni? O forse piuttosto di averle assolutizzate? Si ha infatti un bel dire (per esempio con Hoffmann) che occorre non separare il sogno dalla veglia; di fatto l'amante sarà magari un sognatore, però a sognare è una persona reale,





con la sua storia, le sue capacità, i suoi pregiudizi. Il sogno è sogno di qualcuno, prima ancora di vertere su qualcosa. E per quanto il qualcuno possa essere cambiato dal suo stesso sogno, ce ne vuole prima che ciò avvenga! E il qualcuno avrà il coraggio di tradurre in realtà il cambiamento che intuisce? Se sì, con quali compromessi?

L'amore fonda una comunità, lo si può dire. Ma se babbo non vuole e mamma nemmeno (e tanti altri babbi e tante altre mamme, insomma la comunità attuale) che cosa provocheranno la necessità di nascondersi o di lottare apertamente, le difficoltà economiche e via dicendo?

La differenza tra i sessi è la molla dell'amore. Benissimo. E la lotta per la sopraffazione reciproca, che non cessa nemmeno nel più grande amore? E che cosa comporta la differenza sociale tra i sessi? In generale che funzione svolgono le differenze sociali, economiche, culturali? Che cosa succede quando due si amano avendo alle spalle una storia radicalmente diversa? Da essa discendono attese diverse: che parte ha l'odio che ciascuno sente per l'altro a causa dei compromessi cui è spinto?

Viceversa che cosa succede quando due hanno una storia simile ma prospettive diverse? A che cosa ricorrerà l'uno per adeguare l'altro a sé o sé all'altro? Come reagirà chi ha l'impressione di essere frenato — e dunque di non riconoscersi nell'altro — ma di non poter rinunciare all'altro per il peso che ha il passato, se non proprio comune almeno molto simile?

In nessuno di questi casi si può dire che non ci sia amore. Ma le sue caratteristiche risultano ben più movimentate di quanto finora si è visto.

E tuttavia niente di tutto ciò, nessuna di queste obiezioni smentisce l'amore romantico. In nessuno dei casi sopra accennati, che si vogliano addurre per contestare la concezione romantica dell'amore, si può senz'altro negare che ci sia o passa esserci amore alla maniera romantica. Ma ciò vuol dire che l'amore romantico diventa aspirazione e proposta; come descrizione invece esso copre sì una parte importante della realtà, ma non tutta la realtà. Esso descrive un « momento » della realtà, presente ac-

canto ad altri momenti, in armonia con loro o anche in disarmonia. I romantici (vedi Eichendorff) hanno descritto il loro amore come amore di un attimo; ed ecco che la loro concezione si verifica essere un attimo dell'amore, sua costituente essenziale ma non esclusiva, importante ma accanto ad altre.

D'altra parte, se teniamo fermo il valore dell'attimo, il concetto dell'amore come processo infinito, dell'amore che come il pensiero cresce infinitamente su se stesso, va rivisto e spogliato del suo valore assoluto. Se esso si verifica, nessuno può contestarlo; ma se esso cede il posto alla frammentazione dell'attimo, anche ciò non sembra da respingere, né pregiudica l'intensità e l'autenticità dell'amore. Inoltre quel processo è anche reinterpretabile così: gli amanti si muovono (e lottano, anche fra loro, anzi proprio fra loro) fino a raggiungere il limite estremo del loro amore, che si tratti di « perversione », sopraffazione o compenetrazione, in un clima che già Novalis chiamava di crudeltà. Raggiunto quel limite, tutto può spezzarsi oppure trasformarsi e l'amore allora prosegue accompagnato dallo stridore del limite raggiunto.

Il processo infinito può essere un'esperienza personale (sulla cui autenticità e portata spetta alla psicologia pronunciarsi) ma non una chiave per percorrere esaustivamente il mondo. Ad esso si possono muovere le stesse obiezioni che allo spirito di sistema in generale: riduce il mondo a se stesso e poi dichiara inesistente quel che in realtà è insufficiente a comprendere. La pienezza d'amore è lecitamente pensabile come tutta frazionata in attimi, nessuno dei quali garantisce il passaggio al successivo. Essi interagiscono con tutta la vita dell'amante, condizionata da troppe parti.

Ma l'amore romantico resta un bel sogno, che negli attimi della sua realizzazione è una bella realtà. Come proposta, esso è una delle più affascinanti e forse la più affascinante, se non ci lasciamo scoraggiare dalla sua irrealizzabilità. Accanto a una realtà che conosciamo come più ostica e meno domabile di quanto credessero i romantici, esso rappresenta momenti di oasi. E le cose





credute e immaginate diventano anch'esse costitutive del nostro essere e della nostra vita.

Il pensiero romantico è stato una rivoluzione. Ma i romantici non hanno proiettato i loro desideri a dopo la vittoria della rivoluzione; in questo senso, il loro pensiero non è utopico. La *Lucinde* si svolge in questo mondo, non in un altro, che non c'è. Anche in questo Musil ha seguito i romantici: il suo regno dell'amore non aspetta il futuro utopico del superuomo, cui anzi si contrappone: è una proposta per noi, per il nostro qui e ora.

## BIBLIOGRAFIA

Ludwig Achim von ARNIM (1781-1831)

*Povertà, ricchezza, fallo ed espiazione della contessa Dolores* (Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores), romanzo [1810], in: Sämtliche Romane und Erzählungen, Carl Hanser Verlag, München 1962, Bd. I; citazioni dalle pp. 127, 158, 248, 258, 400.

*Isabella d'Egitto, primo amore giovanile dell'imperatore Carlo V* (Isabella von Ägypten, Kaiser Karl des Fünften erste Jugendliebe), racconto [1812].

Bettina von ARNIM, nata Brentano (1785-1859)

*La Günderode* (Die Günderode) epistolario, in: Werke und Briefe, hrsg. von G. Konrad, Bartmann-Verlag, Frechen/Köln 1959, Bd. I; citazioni dalle pp. 294, 302, 376-77, 465, 523. Ho citato dalla seguente traduzione italiana: *Günderode*, a cura di Vanda Perretta, traduzione di Ornella Sideri Cameli, Bulzoni editore, Roma 1983, pp. 111, 203-4, 368.

Clemens BRENTANO (1778-1842)

*Godwi ovvero l'immagine in pietra della madre. Un romanzo scombinato di Maria* (Godwi oder das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman von Maria), romanzo [1801], in: Werke, Bd. II, Carl Hanser Verlag, München 1963; citazioni dalle pp. 41, 52, 58, 70, 72, 84, 85, 94, 99, 100, 167, 186, 188, 293-94, 314, 361-62, 384, 412-13, 432.

*Poesie* (Gedichte), pubblicate in varie sedi e in varie epoche, mai raccolte dall'autore e in gran parte edite dopo la morte o ancora inedite. *Zu Bacharach am Rheine* (A Bacharach sul Reno) contiene la leggenda di Lorelei e fu pubblicata nel *Godwi*.

Joseph von EICHENDORFF (1788-1857)

*Presagio e presenza* (Ahnung und Gegenwart), romanzo [1815], in: Gesammelte Werke, Bd. II, Aufbau-Verlag, Berlin 1962; la citazione è del cap. XIII, p. 158.
*Storia di un fannullone* (Aus dem Leben eines Taugenichts), novella [1826].
*Poeti e compagnia* (Dichter und ihre Gesellen), romanzo [1834], in: Gesammelte Werke cit.; la citazione è dal cap. XVII, pp. 431-32.





*La statua di marmo* (Das Marmorbild), novella [1819].
*Poesie* (Gedichte), [1841].

Karoline von GÜNDERODE (1780-1806)

Ho citato le sue lettere a Brentano dalla seguente antologia: *Der Schatten eines Traumes. Gedichte, Prosa, Briefe, Zeugnisse von Zeitgenossen*, hrsg. von Christa Wolf, Luchterhand, Darmstadt und Neuwied 1981, pp. 183, 184, 188, 193.

Ernst Theodor Amadeus HOFFMANN (1776-1822)

*Don Giovanni. Una storia fiabesca accaduta a un viaggiatore entusiasta* (Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen), racconto [1813].
*La principessa Brambilla. Un capriccio su disegni di Jakob Callot* (Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot), racconto [1820].
*L'uomo della sabbia* (Der Sandmann), racconto [1817].
*Le avventure della notte di San Silvestro* (Die Abenteuer der Silvesternacht), racconto [1815].
*Il sorteggio della sposa* (Die Brautwahl), racconto [1820].

NOVALIS (Friedrich Leopold von Hardenberg) (1772-1801)

*Fede e amore, ovvero il re e la regina* (Glauben und Liebe, oder Der König und die Königin), saggio [1798].
*Heinrich von Ofterdingen*, romanzo [1802, postumo].
*Inni alla notte* (Hymnen an die Nacht), ciclo di poesie [1800].
*Frammenti* (questo titolo, cumulativo per copiosi scritti per lo più postumi, di Novalis, viene nel frattempo considerato inadeguato, anche se è comodo; nell'edizione da cui cito esso è sostituito dal seguente: *L'opera filosofica*) scritti teorici di vario genere, in: *Schriften*, hrsg. von P. Kluckhohn u. R. Samuel, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, Bd. II u. III, 1965-68, citazioni in III, pp. 255, 280-81.

Dorothea von SCHLEGEL nata Mendelssohn (1763-1839)

*Florentin*, romanzo [1801].

Friedrich von SCHLEGEL (1772-1829)

*Lucinde*, romanzo [1799], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, hrsg. von Ernst Behler u.a., Verlag Ferdinand Schoningh, München-Padeborn-Wien u. Thomas-Verlag, Zürich 1962, Bd. V, 1; per le citazioni v. le pp. 60, 63, 71-73 e 76-77.

Friedrich SCHLEIERMACHER (1768-1834)

*Lettere confidenziali sulla Lucinde di Friedrich Schlegel* (Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde), saggio [1800], in: Kleine Schriften und Predigten, hrsg. von H. Gerdes u. E. Hirsch, de Gruyter & C., Berlin 1970; citazioni alle pp. 103-4, 145.

PRIMA, DURANTE, DOPO E MOLTO DOPO

Johann Wolfgang von GOETHE (1749-1832)

*Faust*, tragedia [I, 1808 (già 1790 come frammento); II, 1832 postumo] vv. 6813-14.

Heinrich von KLEIST (1777-1811)

*Penthesilea*, tragedia [1802]; la dichiarazione cui ci si riferisce è contenuta in una lettera di Kleist alla madre Marie, datata Dresda, tardo autunno 1807; in: Werke und Briefe in vier Bänden, Bd. IV, Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar 1984², p. 388.

Eduard MÖRIKE (1804-1875)

*Il pittore Nolten* (Maler Nolten), in due parti [1832].
*Poesie* (Gedichte) [1838].

Adalbert STIFTER (1805-1868)

*La selva* (Der Hochwald), racconto [1842].
*Il viandante del bosco* (Der Waldgänger), racconto [1848].

Theodor FONTANE (1819-1898)

*La signora Jenny Treibel ovvero Dove un cuore incontra un cuore* (Frau Jenny Treibel oder Wo sich Herz zu Herzen find't), romanzo [1892].

L'innominato di p. 58 è Franz KAFKA (1883-1924)

*La metamorfosi* (Die Werwandlung), racconto [1912].

Robert MUSIL (1880-1942)

*L'uomo senza qualità* (Der Mann ohne Eigenschaften), romanzo in tre volumi [1930, 1933, 1943 postumo].
E infine il poeta nostrano di cui, in un soprassalto di nazionalismo, si cita un verso a p. 3, è Guido GOZZANO (1883-1916); v. « Cocotte » in: *I colloqui* [1911].





# IL MANTO E LA SPADA

## OSSERVAZIONI SULLA STRUTTURA DRAMMATICA DEL *BRUDERZWIST* DI GRILLPARZER

di
ANITA PIEMONTI
Pisa

In una delle scene centrali di *Ein Bruderzwist in Habsburg* di Franz Grillparzer l'imperatore Rudolf II si accinge a incontrare i rappresentanti degli stati boemi. Per prepararsi all'incontro, egli veste il manto (« Die Welt verlangt den Schein » III, 1504 [1]) e rifiuta la spada, che pure è stato lui a chiedere (« Den Degen legt nur hin! » III, 1506). Quale significato attribuire a questo suo atto? Esso sembra indicare, sulla scena, con i mezzi teatrali del gesto e dell'oggetto scenico, che Rudolf si è lasciato prendere nelle maglie di un gioco non suo, ha ceduto alla tentazione, è pronto ad agire, ma non è in grado di giocare questo gioco di cui non conosce le regole.

Anche se gli oggetti scenici non hanno in Grillparzer la presenza decisa che sarà loro propria nei testi naturalistici del secondo Ottocento, essi hanno purtuttavia una pregnanza significativa e non secondaria. Il manto e la spada non sono gli unici presenti nel dramma. Se ne possono identificare altri che assumono un'evidente carica simbolica, il carattere di veri e propri *Zeichen der Verlockung*, segni di fascinazione. Il termine è stato coniato

[1] Le citazioni del testo drammatico sono tratte da *Ein Bruderzwist in Habsburg*, in Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. P. Frank und K. Pörnbacher, vol. II, München 1970 (seconda ed.), pp. 345-448.

da Peter von Matt [2], il quale nel *Bruderzwist* ne ha individuati due: il biglietto che Leopold stringe in mano uscendo dalla camera di Rudolf (III, 1789), strettamente connesso al procedimento drammatico, e le preziose insegne imperiali (V, 2904 ss.), quasi completamente slegate, invece, dal procedimento drammatico, ma emananti una forza attrattiva magnetica nei confronti del personaggio Mathias: esse completano e spiegano, mi pare, nel momento in cui il nuovo imperatore le contempla melanconicamente e con *desengaño*, la ragione drammatica che, ben oltre le macchinazioni del consigliere Klesel, ha mosso il personaggio, al di là del tratto psicologico dell'incostanza che lo aveva segnato fino a quel punto.

Una notevole importanza, nell'azione drammatica e nel tessuto semantico del testo, la hanno, come dicevo, il manto e la spada, presenti fisicamente sulla scena e connessi strettamente con il personaggio di Rudolf. Che il loro coinvolgimento nell'azione drammatica sia di un certo peso, si può ricavare anche dalle *Vorarbeiten*. La scena citata all'inizio è, nell'ultima versione del dramma, quella in cui Rudolf ha cambiato atteggiamento, è deciso ad agire; in questo stato d'animo, rivolto a Julius, afferma di sentire un alito di giovinezza e ordina a Rumpf di portargli la spada, che è appoggiata al tavolo accanto al suo letto. È invece Julius che va a prenderla e gliela porta insieme con il manto; Rudolf indossa il manto e decide di lasciare la spada. Se si ripercorrono i lavori preparatori del 1827 si trova già delineato questo punto dell'azione, per quanto con altri oggetti di scena:

Er glaubt Anfangs nicht, daß Mathias, den er aufs äußerste verachtet, wagen werde, gegen ihn zu ziehen. Als er endlich davon sichere Nachricht erhält, regt sich in ihm alles zum Widerstand, er läßt sich seine Waffen bringen, und nach einigen Momenten

[2] Cfr. P. von Matt, *Der Grundriß von Grillparzers Bühnenkunst*, Zürich 1965, pp. 96-7. Da questo saggio sviluppo e rielaboro, applicandole alla situazione peculiare del *Bruderzwist*, alcune indicazioni, traendole dallo schema generale che von Matt ha costruito sull'analisi di elementi costanti in tutta l'opera di Grillparzer.





der Entschloßenheit, fängt er an die vortreffliche Arbeit des Schildes und Panzers zu bewundern, erzürnt auf die Diener, die Flecken darauf kommen ließen, und endet damit, phylosophische Betrachtungen über das Entsetzliche des Krieges anzustellen [3].

La scena, nella versione definitiva, si è trasformata: quel che è rimasto, ed è stato rimodulato, è il proposito fermo che svanisce, non perché, come nel progetto, Rudolf sia distratto dalla contemplazione estetica, ma perché fedele al vecchio abito mentale: Rudolf è « venuto meno alla propria legge » [4], ma non è capace « den neuen Göttern zu opfern » [5].

Nel III atto compare nel dramma la spada dell'imperatore. E ciò proprio nella scena che precede quella della firma della lettera di maestà, là dove si sente il « ferner Kanonenschuß » che segnala l'inizio della guerra interna; esso è sì un effettaccio teatrale, ma è anche il modo più efficace ed economico di segnalare l'acme tragica del momento, l'immediato rapporto causa-effetto tra la firma della lettera di maestà (tradimento da parte di Rudolf dei propri princìpi) e lo scoppio della guerra civile, il punto di rottura dell'equilibrio; esso avverte che si è compiuto, nell'animo dell'eroe, oltre che nell'accadere drammatico, quel passaggio di campo, quel tradimento del proprio essere che è la linea discriminante dell'universo tragico grillparzeriano.

Questa la situazione: Rudolf e Julius von Braunschweig hanno conversato a lungo. Rudolf ha tenuto i suoi discorsi aulici: una posizione quindi di stasi nel procedimento drammatico, espositiva di una situazione di equilibrio (Rudolf) e di una situazione di movimento frenetico (Julius).

[3] F. Grillparzer, *Vorarbeiten* [1824-48], in *Apparat zum* 'Bruderzwist in Habsburg', *zur* 'Jüdin von Toledo' *und zur* 'Esther', hrsg. v. R. Backmann, pp. 104-79, *Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Gesamtausgabe, Wien 1940, hrsg. v. A. Sauer und R. Backmann, I, 21, p. 143, n. 256.

[4] L. Vincenti, *Grillparzer e i suoi drammi*, Milano/Napoli 1958, pp. 224-5.

[5] P. von Matt, *Der Grundriß*, cit., p. 125.

Julius, nel tentativo di convincere Rudolf che, all'infuori dell'immobilità del Hradschin trasformato in rocca sapienziale, il mondo è sconvolto da inquietudini giunte ormai al punto di rottura, ha introdotto Prokop, padre di Lukrezia, « Utraquist, des böhmschen Glaubens » (III, 1360), che si è presentato con un pugnale alla cintola, nonostante il portare armi sia proibito ai cittadini di Praga. Prokop, che viene da Vienna, riferisce sul giuramento di fedeltà delle due Austrie (quella superiore e quella inferiore) a Mathias, festeggiato in quell'occasione anche come re d'Ungheria dai magnati magiari; poi sui festeggiamenti di Mathias a Brunn da parte dei protestanti; poi sulla presenza di Klesel in terra boema, a ordire intrighi a favore di Mathias. È quest'ultima notizia che sembra smuovere Rudolf dalla sua posizione: chiama Rumpf, ordina che vengano portati i rapporti e le lettere degli ultimi giorni, quasi lo rimprovera di non avergli fatto presente la gravità della situazione politica e commenta egli stesso questo cambiamento di atteggiamento facendo ricorso alla metafora della bilancia:

Nun wohl, ihr habt das Zünglein an der Wage,
Das ich mit Sorge hielt im Gleichgewicht,
Ihr habt es rohen Drängens angestoßen,
Es schwankt und blutge Todeslose fallen
Aus beiden Schalen auf die bange Welt.
Leiht mir nicht eure Schuld; wenns etwa Schuld nicht,
Daß ich vertraut, ein schwacher Sterblicher, kein Gott. (III, 1421-7)

Stiamo assistendo, dal punto di vista della costruzione drammatica, a un tipico procedimento grillparzeriano: all'eroe (Rudolf) è affiancato un compagno (Julius von Braunschweig) la cui funzione è quella di ricevere confidenze e fare da contraddittorio, in modo che risulti con piena evidenza lo spostamento di posizione dell'eroe: alla fine di questo III atto infatti Julius, che all'inizio dell'atto si è presentato come stimolatore di Rudolf, tenta di agire da freno; e Rudolf, che all'inizio dell'atto esibiva la propria ferma convinzione dell'opportunità politica dell'inazione, è coinvolto in una serie di azioni (la firma della lettera





di maestà, l'autorizzazione a far intervenire le truppe di Passau).

Rudolf ordina di far venire il cancelliere. Rumpf annuncia che è impegnato con i rappresentanti degli stati; Rudolf, malvolentieri, decide di riceverli; ordina a Rumpf di chiamarli. Appena Rumpf è uscito di scena, Rudolf, con un cambiamento di ruoli sbalorditivo rispetto all'apertura dell'atto, chiede a Julius se si senta la forza di « Das Schwert zu schwingen » per il vecchio diritto (III, 1485); egli stesso si sente colpito da un « Hauch der Jugendzeit » (III, 1486) e immagina di affrontare la rivolta alla testa dei suoi fedeli. Rudolf, che sappiamo essere fisicamente debole, chiede la sua spada (« Wo ist mein Degen? » III, 1497) e, chiamando Rumpf, dice a lui (e questo, secondo le leggi del verosimile, conta davvero poco), e quindi a Julius (e questo è già più interessante: Julius è stato appena ordinato cavaliere dell'ordine della pace) e a noi (e questo è ancora più interessante: è un segnale che si tratta di un'informazione importante per noi, pubblico) dove la spada si trova: « Er lehnt am Tisch, zunächst an meinem Bette » (III, 1498), dice Rudolf. Dunque questo vecchio e saggio imperatore, fisicamente debole e dedito alla contemplazione delle stelle, alla lettura di Lope de Vega, all'alchimia, mecenate generoso e collezionista di pietre dure, si tiene appoggiata al tavolo, vicino al letto, nella sua camera così segreta che non ci viene mai mostrata, luogo dell'intimità, la spada. È Julius che va a prenderla; rimasto solo, Rudolf lamenta di non essere ascoltato da nessuno ed esce in una delle considerazioni — tante — che si possono ascrivere all'ironia tragica dell'autore drammatico Grillparzer: « Das soll sich ändern, ja es soll, es muß » (III, 1502): poco oltre nel dramma la situazione nel Hradschin sarà davvero totalmente mutata, e in un senso ben diverso da quello che qui Rudolf auspica. Julius torna dalla camera dell'imperatore portando anche il manto (e questo lo veniamo a sapere dalle parole di Rudolf: se le indicazioni di scena nei testi drammatici di Grillparzer sono molto precise, va anche detto che è un procedimento usuale per Grillparzer quello di mettere in bocca ai per-

sonaggi, quindi nel testo primario, parole e frasi prescrittive rispetto alla situazione scenica prevista, dalla scenografia alla gestualità degli attori).

Questo il commento di Rudolf: « Die Welt verlangt den Schein » (III, 1504). Tra spada e manto si crea così una polarità dove al manto è attribuito il carattere di apparenza, alla spada quello di strumento effettivo. Dopo aver indossato il manto, Rudolf ordina però che la spada venga posata:

> [...] Ist doch das Eisen
> Fast wie der Mensch. Geschaffen, um zu nützen,
> Wird es zu schneidgen Wehr und trennt und spaltet
> Die schöne Welt und aller Wesen Einklang. (III, 1506-9)

Qui si ha un'eco, o una diversa sfaccettatura, delle considerazioni di Rudolf sulla guerra: esecranda, ma buona se contro i nemici esterni, in quanto garantisce la pace interna: così la spada, utile nel secondo caso, distorto strumento di distruzione di armonia nel primo. La spada dunque, diventata quasi personificazione dell'uomo come strumento di divisione, è stata posata.

Ma resta presente sulla scena, e presente come reale possibilità: « Nun, wir sind bereit, / Und frommt die Milde nicht, so hilft das Schwert » (II, 1510-1). Tra i vari segnali dello spostamento di Rudolf, e quindi dell'imminenza della catastrofe, questo è, tra quelli scenici, il più evidente: Rudolf ha ceduto, il mondo dei *Täter* lo ha attratto, è perduto. Aveva detto, esaminando con grande lucidità e fermezza la difficile situazione creata nell'impero dalle lotte confessionali: « Allein wer wagts, in dieser trüben Zeit / Den vielverschlungnen Knoten der Verwirrung / Zu lösen eines Streichs. » (I, 470-2); Ferdinand aveva allora ripreso la domanda retorica, trasformandola in un'interrogazione reale, rispondendo subito « Ich! » (I, 472) in un atto dove l'uso del pronome personale alla prima persona è connotato fin dalle prime scene in modo fortemente negativo: si veda l'abuso che ne fa Don Cäsar. Nel passo citato l'allusione è al nodo di Gordio e al colpo di spada





di Alessandro Magno che lo sciolse d'un colpo: è la soluzione che Rudolf aveva rifiutato.

La spada, pregnante segno di fascinazione per il personaggio Rudolf, è variamente presente nel corso del dramma: metafora, metonimia, oggetto scenico, segno di fascinazione, essa è attributo caratterizzante dell'universo dei *Täter*. Ma, tra questi, soprattutto di Don Cäsar, il personaggio cui è affidata la scena di apertura del dramma, dopo il solenne *incipit* « Im Namen kaiserlicher Majestät » (I, 1) del magistrato, il personaggio che si caratterizza per il costante uso dell'*ich* e per la fiducia che ripone in quella sua spada spavaldamente sguainata, tanto da essere redarguito proprio da Rußworm, l'uomo d'arme cui vorrebbe portare aiuto.

Non credo sia un caso che Don Cäsar, cui è affidata la parte di antagonista esibito e plateale di Rudolf, chiamato quindi a impersonare i tempi nuovi, nell'unica sua azione che, al di là della sua volontà cosciente, va a segno, cioè l'uccisione di Lukrezia, usi non la spada, ma un'arma da fuoco: questa permette infatti di sparare alla cieca e di colpire casualmente al di fuori della propria mira.

Dei due oggetti scenici su cui ho attirato l'attenzione, importante è anche il manto, che si connette con uno dei temi e procedimenti principali del dramma, quello indicato dalla coppia semantica del coprire/scoprire.

L'atto di Rudolf di vestire il manto, nella scena con cui è cominciata questa analisi, è innanzitutto un atto cerimoniale (alla stessa stregua dello scoprirsi il capo per prepararsi ad assistere alla messa alla fine del I atto, didascalia prima di 523 o prima di rivolgere una preghiera a Dio; III, did. prima di 1460) volto a sottolineare il suo ruolo di imperatore; tuttavia, nel tessuto complessivo del dramma, l'atto di coprirsi o scoprirsi è pieno di significato. Esso sottolinea qui l'enigmaticità e la contradditorietà del personaggio, che si copre nel momento in cui si espone, e può essere messo in connessione con un più ampio insieme di significati al di là del riferimento esplicito di Rudolf al mondo delle apparenze.

Il tema e il procedimento del coprire/scoprire sono

concentrati in modo dichiarato ed esplicito nella loro sintomaticità tragica nel personaggio di Leopold. Il personaggio compare, nei lavori preparatori, nell'aprile del 1827: « Am Schluß des III Aktes soll der Kaiser endlich handeln und dadurch sich noch tiefer ins Unglück stürzen. Hier mag Ehg Leopold vorkommen »[6]. E, nella versione definitiva, ricompare alla fine del III atto, avvolto in un mantello scuro, che lascia cadere quando chiede di poter entrare nella camera dove Rudolf si è ritirato al suo arrivo. Il « tentatore » (« Versucher » lo ha definito Rudolf, sfuggendogli; III, 1720, 1729[7]) riesce a farsi ricevere; uscirà dalla camera con il biglietto che lo autorizza a far entrare in azione, a difesa di Rudolf e contro Mathias, le truppe di Passau; ripreso il mantello, uscirà dal palazzo. Quando, nella *Kleinseite* affollata di popolo, dove i rappresentanti degli Stati si rivelano pronti all'obbedienza nei confronti di Mathias, Julius, messaggero del pentimento di Rudolf, cerca di trattenerlo, prima riferendogli che l'imperatore lo richiama al palazzo e poi afferrandolo, Leopold gli sfugge lasciandogli in mano il mantello « Wie Joseph denn im Hause Potiphar » (III, 1826). Julius dice, segnando così il compiersi di un evento fatale[8], « Nun denn, es ist geschehn » (III, 1829) e lascia cadere a terra il mantello: « Die Hülle liegt am Boden. Das Verhüllte/Geht offen seinen Weg als Untergang » (III, 1830-1). Il popolo inneggia a Mathias.

Un altro esempio che moltiplica la casistica dello scoprimento come sintomo di tragicità si ha quando appare sulla scena, nella città sconvolta dall'attacco delle truppe di Passau, Don Cäsar « im Wams, ohne Hut » (IV, did.

[6] F. Grillparzer, *Vorarbeiten*, cit., p. 141, n. 242.

[7] A parte i precisi richiami, non è questa l'unica allusione ai testi sacri della cristianità (I, 299; 306; III, 1330; IV, 2239-66; 2413) dove si noti un accenno di identificazione di Rudolf con la figura del Cristo o perlomeno di un martire: Rudolf pare assumere i tratti dell'eroe/martire del dramma barocco.

[8] Cfr. U. Fülleborn, *Das dramatische Geschehen im Werk Franz Grillparzers*, München 1966, in particolare cap. 2, *Geschehen und Tun im Drama Grillparzers*, pp. 43-72.





prima di 1857), sul punto di compiere l'uccisione di Lukrezia. Si tratta di un riverbero dell'effetto coperto/scoperto, così come alla fine del II atto l'apparire incappucciato di Don Cäsar era stato tra i primi a manifestarsi di questa serie di significati. E si possono ricordare, per esempio, Klesel che, secondo Ferdinand, sta nascosto dietro alla tenda quando Ferdinand parla con Mathias (V, 2448-9) e il mostrarsi tormentato di Mathias sul balcone (V, 2877-85), fuori scena, al popolo che lo acclama mentre scoppia la guerra dei Trent'anni.

Fa parte dell'opposizione coprirsi (travestirsi)/scoprirsi anche l'azione di Mathias nel II atto: disperso, quasi creduto morto nello scompiglio del campo di battaglia dopo la sconfitta, egli viene festeggiato fuori scena, quando si presenta « in ungrisch niedrer Tracht » (II, 686). Nella scena seguente, in quella tenda nella cui parte più interna si svolgerà il consiglio degli arciduchi, egli ordina che gli sia portato un altro abito, poi cambia idea, decide di restare vestito così com'è fino a quando sarà « abgewaschen dieses Tages Schimpf » (II, 695). Nell'abito c'è un taglio, segno di un corpo a corpo con un turco: viene alla mente il « Er reitet, rennt und ficht » (I, 446) con cui Rudolf aveva gelidamente definito il « Wunsch nach Tätigkeit » (I, 444) del fratello suggerito da Ferdinand. Mentre Mathias concludeva brevemente il racconto dello scampato pericolo, alcuni servitori hanno portato un mantello: un verso, uno dei versi composti da monosillabi così caratteristici della nervosa lingua poetica di Grillparzer[9], vale ad esprimere lo stupore: « Was solls? », il disappunto risentito: « Sagt ich denn nicht? », l'accettazione: « Es gilt wohl gleich. » (II, 711) di Mathias. Cinque versi più avanti, una didascalia avvertirà che l'atto è compiuto: mentre parla della battaglia perduta, Mathias si aggiusta il mantello e i servitori si allontanano (II, did. in 716). Si tratta di un episodio di intersecazione tra linguaggio verbale e linguaggio ge-

[9] Cfr. A. Fries, *Intime Beobachtungen zu Grillparzers Stil und Versbau*, Berlin 1922; F. Sengle, *Biedermeierzeit*, vol. III, *Die Dichter*, Stuttgart 1980, pp. 115-8.

stuale, uno dei numerosi esempi di dissonanza e contrasto tra le due possibilità significanti del linguaggio teatrale in cui Grillparzer è stato maestro.

Questa piccola azione teatrale non è affatto fine a se stessa, né è un espediente esteriore per dare vivacità a un momento epico del testo drammatico. Essa introduce la tematica teatrale dell'abito, del mantello che copre, tema che verrà ripreso alla fine dell'atto (Don Cäsar) e ampiamente adoperato nel III; compie inoltre quel processo di *Versinnlichung* del personaggio (in questo caso Mathias) che Grillparzer considerava tanto importante nella costruzione drammatica. Il dileguarsi, nel giro di un verso, della decisione presa pochi versi prima con esibita fermezza, chiarisce esemplarmente il carattere del personaggio, ne mette a nudo il dato di incostanza: nell'astratto gioco di parti che sta per cominciare, sotto la tenda del campo imperiale, l'iniziale fermezza di decisione di Mathias sarà altrettanto esibita, e altrettanto subitaneo — ma, a questo punto, non inatteso — il rovesciamento.

Vediamo ora un altro esempio della contrapposizione coprire/scoprire. È appena iniziato il consiglio degli arciduchi; il vescovo Klesel, consigliere di Mathias, vi è stato ammesso solo come scrivano addetto al verbale, scappatoia escogitata da Max, che sembra essere colui che si occupa del procedimento formale del consiglio (Klesel prenderà in effetti la parola la prima volta su invito di Mathias); quando Max, dando inizio al consiglio vero e proprio, chiede « Was solls? » (II, 846), una didascalia prescrive che Klesel faccia il gesto di prendere uno scritto che tiene in petto, sotto la veste, al che Max può a lungo congetturare sulla natura dello scritto, sostenendo di sapere che si tratta di un esposto sulle ragioni favorevoli alla pace, e rimproverare Klesel, al posto di Mathias, di incontri privati con i protestanti condotti al di fuori degli accordi regolati dall'impero; Max conclude il suo non breve discorso con un « Ihr seht, was ihr gesponnen, kam ans Licht » (II, 870) sicuro e soddisfatto di sé. Klesel risponde poi alla domanda diretta di Max « Seid noch ihr für den Frieden? » (II, 871) e sta al gioco e lo conduce servendosi del candore, lasciando





che le cose vadano da sé a sistemarsi nelle caselle da lui previste fino alla situazione di primo scacco, a suo vantaggio, per la prima partita: l'armistizio con i turchi. Ma la posta di Klesel è più alta, ed è lui che dà inizio alla seconda partita, che questa volta, alzatosi in piedi (II, did. in 966), conduce scopertamente: è qui che mostra il foglio che aveva in petto, e che contiene la nomina, da parte degli arciduchi, di uno di essi a capo della casa d'Austria. Sul foglio viene apposto il nome di Mathias; Ferdinand e Max firmano: questa è la vittoria strategica, lo scacco matto a cui puntava Klesel. È Max che commenta con la frase che sancisce l'evento tragico nelle opere di Grillparzer: « Es ist geschehn » (II, 1054).

Nella serie di significati costituita dalla coppia oppositiva coprire/scoprire, che propongo come uno dei modi di lettura del *Bruderzwist*, entra dunque a far parte anche il documento firmato nel consiglio degli arciduchi: prima coperto dall'abito di Klesel, poi scoperto. È lo stesso procedimento che Leopold interpreterà, ma impersonandolo con il suo corpo, alla fine dell'atto seguente: « Das Verhüllte / Geht offen seinen Weg als Untergang » (III, 1830-1), in contrasto con il procedimento con cui Rudolf ha conferito a Julius von Braunschweig, all'inizio dell'atto (III, 1220-6), l'ordine della pace.

Mi chiedo ora se l'accumularsi di questi elementi che pertengono alla coppia oppositiva coperto/scoperto non possa servire a sciogliere, o perlomeno ad aiutare a capire il senso di uno dei discorsi enigmatici di Rudolf, quello all'inizio del III atto. Ho già accennato alla situazione: nella sala del castello imperiale dov'è anche il focolare alchemico Julius è riuscito, con un travestimento, a giungere al colloquio con Rudolf. Julius pone all'imperatore domande sul suo comportamento di sommo reggitore dello stato, domande tese a segnalargli la necessità del suo intervento attivo, data la situazione critica creatasi nell'impero. La prima parte della conversazione comprende, in modo metaforico e no, riferimenti alla vita e alla morte: dalla battuta di Rudolf, quando ancora crede che il servitore sia il fedele Martin, al suo servizio da trent'anni (!), e gli

chiede, retoricamente e minacciosamente: « Bist du bezahlt, *zu Tode* mich zu ärgern? » (III, 1147; sottolineatura mia), a quando, appena riconosciuto Julius, e divertendosi al suo espediente di presentarsi con un travestimento, introduce esplicitamente la tematica del « nascosto »: « Ihr könnt nun wenigstens dem Volk bestätgen, / Daß ich noch lebe, was man, heißts, bezweifelt » (III, 1157-8), alla prima delle due affermazioni che potrebbero essere parte di emblemi: « Damit ich lebe, muß ich mich begraben, / Ich wäre tot, lebt ich mit dieser Welt » (III, 1160/1), e il distico che conclude questo primo discorso di Rudolf: « Dann ist es Zeit zum Frieden, dann mein Freund, / Soll grünen er auf unsern lichten Gräbern » (III, 1197-8). La contrapposizione coperto/scoperto, nascosto/svelato, sembra qui estendersi a comprendere un'altra coppia oppositiva, quella antropologicamente primaria: morte/vita.

L'ingranaggio drammatico, nelle opere teatrali di Grillparzer, si mette in moto lentamente, spesso giungendo al secondo atto per completare l'esposizione della situazione che le peripezie mettono in pericolo fino all'eversione che è la catastrofe, e altrettanto lentamente si acquieta, fermandosi nella rappresentazione di uno stato post-critico di perdurante e ineluttabile tragicità, di un paesaggio cosparso di rovine dove la vita continua, dopo che l'avvenimento drammatico ne ha mostrato la tragicità. La riflessione di Mathias sulle insegne imperiali si inserisce appunto in uno di questi « paesaggi con rovine », è uno di questi momenti in cui la tensione dell'accadere drammatico cede il posto alla riconferma della tragicità insita nei postulati del dramma, irrisolti dall'azione e perduranti al di là di essa.

Ma proviamo ad analizzare la struttura e l'organizzazione dei luoghi scenici e a mettere in rilievo le contrapposizioni semantiche dei personaggi, delle azioni che vi si svolgono e degli oggetti scenici che vi compaiono.

Ecco, anzitutto, un elenco schematico dei luoghi scenici:

Nel I atto, l'azione si svolge a Praga; si hanno due luoghi scenici: la *Kleinseite* e una sala del palazzo imperiale.

Nel II atto, l'azione si svolge nel campo imperiale e nelle sue





vicinanze; si hanno tre luoghi scenici: il campo imperiale; una tenda; uno spazio aperto nelle vicinanze del campo imperiale.

Nel III atto, l'azione si svolge a Praga; si hanno due luoghi scenici: la sala del palazzo dov'è il focolare alchemico, adiacente alla camera dell'imperatore, e la *Kleinseite*.

Nel IV atto, l'azione si svolge a Praga; si hanno quattro luoghi scenici: la *Kleinseite*, la casa di Prokop, il giardino del palazzo imperiale, la sala del palazzo imperiale (come III atto, 1).

Nel V atto, l'azione si svolge a Vienna; si ha un solo luogo scenico: una sala del palazzo imperiale.

Nel I e nel II atto si delinea la situazione a partire dalla quale evolverà la tragedia: i due atti sono quindi dedicati all'*esposizione*. È procedimento tipicamente grillparzeriano prolungare l'esposizione così a lungo. I luoghi scenici dei primi due atti sono strettamente funzionali alla definizione dei due mondi cui appartengono i personaggi della tragedia. Essi sono il palazzo imperiale di Praga e l'accampamento imperiale: i due luoghi si costituiscono in coppia oppositiva. Il palazzo è il luogo di Rudolf: nel I atto vi vengono esposte le caratteristiche dell'imperatore, vi sfilano quelli che si configurano o poi si configureranno come suoi antagonisti — e al di là del fatto che siano suoi avversari, come Mathias in coppia con Klesel, o suoi fautori, come il diletto nipote Leopold, si riveleranno tutti, tranne il suo camerlengo e compagno di vecchiaia Rumpf, appartenenti all'ambito opposto al suo: quello dei *Täter*, di coloro che agiscono.

Il palazzo sorge sulla sommità di una collina; a mano a mano che si scende nella città e ci si allontana da esso, l'intensità dei valori vigenti nel palazzo si affievolisce; il dramma si apre in un luogo scenico che sarà campo di peripezie nel III atto, la *Kleinseite* di Praga, e si apre con l'*incipit* solenne « Im Namen kaiserlicher Majestät », formula aulica immediatamente messa in forse dalla *hybris* di Don Cäsar: si tratta dunque di un luogo dell'azione.

Ma l'altro polo, rispetto al luogo Hradschin, è il campo imperiale: lì, nella tenda dove si svolge il consiglio degli arciduchi, è il nucleo da cui si irraggiano i valori dell'azione; lì si amministra la politica; così come il castello

imperiale di Praga si configura in rocca della meditazione, luogo, oltre al resto, della fermezza, così il mondo dell'azione ha un suo centro nella tenda del consiglio, luogo caratterizzato non a caso dalla mobilità, e una sua estensione fenomenica nel campo imperiale, una sorta di concentrato del *Wallensteins Lager* [10] di Schiller, non lontano dal quale avviene il tentativo di ratto di Lukrezia.

La rocca di Rudolf, luogo ove il vecchio saggio protegge le arti liberali e pratica l'astrologia e l'alchimia, studi che richiedono solitudine e raccoglimento, ha spazi diversi: dalla sala del I atto, ove sfilano i suoi antagonisti, i portatori dei valori di azione nelle sue varie forme, alla sala del III atto, luogo più interno e riservato, con il suo focolare alchemico, che verrà sbarrato nel processo di invasione progressiva dello spazio di Rudolf da parte dei sostenitori dell'azione, al giardino, metafora quasi biblica, che verrà devastato dalla tempesta nella notte dell'irruzione tentata dalle truppe di Passau. Ma vi è una stanza più interna e più segreta ancora, la camera dove l'imperatore si ritira, fuori scena, dove sono riposti il suo manto e la sua spada, simboli dell'autorità imperiale, e dove Rudolf compie l'atto che segna il suo cedimento ultimo all'universo dell'azione: l'autorizzazione a fare intervenire le truppe di Passau.

Il luogo scenico del V atto è uno solo: il palazzo imperiale di Vienna, luogo di Mathias. Si è compiuta ormai la catastrofe di cui è stato protagonista Rudolf; tra i suoi riverberi, si svolge il seguito di essa. Si assiste, cioè a una sorta di prolungamento dell'azione oltre la catastrofe, secondo un procedimento usuale in Grillparzer [11]. Qui è un prolungamento che si presenta con forti caratteri di ripetizione rispetto all'esposizione del I atto, tanto da far pensare a una struttura circolare: imperatore è ora Mathias,

[10] Sulla diversità della funzione drammatica dell'accampamento di Wallenstein in Schiller e di Mathias in Grillparzer, cfr. W. Naumann, *Grillparzer*, Stuttgart s.d. (1956), p. 43.

[11] Nella *Medea* (V, 2369) il procedimento è reso esplicito nel testo stesso: « Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht », dice Medea.





un Mathias che ripete i caratteri malinconici, misantropici e funerei di Rudolf, senza averne né il carisma, né la funzione equilibratrice. Di nuovo si presentano e invadono il campo i *Täter*, fino a Wallenstein; mentre nel palazzo è vaticinata *post factum* la guerra dei Trent'anni, nel fuori campo esplodono le grida di giubilo che seguono l'assunzione, da parte di Mathias, di quel luttuoso incarico imperiale che egli ormai sa di non essere in grado di sostenere: è la storia — e sarà la guerra dei Trent'anni, tragedia di lotte fratricide che non richiede d'essere messa in scena, essendosi svolta nel gran teatro del mondo.

I luoghi scenici del *Bruderzwist* hanno un loro significato simbolico — soprattutto la rocca di Rudolf. Ma la loro funzionalità va oltre il valore simbolico: essi sono strettamente legati all'azione; non mi riferisco qui tanto allo svolgimento dell'intreccio, quanto al nucleo drammatico; per giungere al disvelamento di esso, per rispondere alla domanda, secondo la nota formula « Che cosa succede nel *Bruderzwist*? », propongo ora di esaminare la funzionalità dei luoghi sotto questo aspetto.

Il palazzo imperiale di Praga è, storicamente, il luogo prescelto dall'imperatore Rudolf II come sede imperiale; esso si configura nel dramma come rocca di Rudolf: di alcune sue caratteristiche si è già detto. Nell'azione drammatica, esso viene prima frequentato, poi invaso da coloro che sono gli avversari di Rudolf nel gioco drammatico. All'analisi di questa progressiva invasione vorrei ora dedicare l'attenzione.

Nel I atto vengono presentati i personaggi che svolgeranno un ruolo non secondario nel dramma. Tutti, senza eccezione, si presentano come inopportuni perturbatori del raccoglimento (*Sammlung*, termine e concetto tra i più cari a Grillparzer). Nel corso delle peripezie, il raccoglimento di Rudolf si rivelerà essere sempre meno tratto psicologico del personaggio e sempre più tratto costitutivo dell'equilibrio politico necessario a garantire la pace interna nell'universo drammatico, se non in quello storico. Tutti gli altri personaggi (con l'eccezione di Rumpf) lo minacciano: si può quindi parlare di un'invasione di campo da

parte degli avversari, cui corrisponde un graduale spossessamento fisico di Rudolf. Sotto questo aspetto, anche il suo ingresso in scena ritardato e solenne non è solo un omaggio alla tecnica drammatica barocca, ma mostra anche, con bella evidenza scenica, quanto verrà detto poco dopo da Ferdinand e quanto pertiene all'esposizione: il raccoglimento di Rudolf, collegato con il suo isolamento personale, comporta una situazione di estrema debolezza dell'autorità imperiale e l'instabilità dell'equilibrio che Rudolf, ago della bilancia, cerca di mantenere nell'impero.

Man mano che il raccoglimento di Rudolf si trasforma o si rivela come costitutivo di un equilibrio sempre più minacciato e sempre più debole, pezzo per pezzo spazi della rocca vengono prima percorsi, poi invasi dagli oppositori di Rudolf, rappresentanti di un mondo retto da concezioni avverse alle sue: il processo risulta fisicamente evidente, all'interno della costruzione drammatica, nella progressiva espropriazione di Rudolf dai luoghi scenici dove si svolge l'azione. Se nel I atto Don Cäsar può arrivare direttamente al colloquio con Rudolf, e lo stesso riesce a Mathias, nonostante la debole barriera costituita dal camerlengo Rumpf, e, per la confusione, a Ferdinand e con immediatezza a Leopold, nel III atto Julius von Braunschweig vi riesce solo grazie a un espediente di mascheramento; il cittadino Prokop, partecipe del mondo tumultuoso degli avvenimenti e lui stesso, per l'arma che porta al fianco, immagine di tale mondo, viene introdotto come testimone dal duca Julius; quando i rappresentanti degli stati si presentano (« Die Zeit scheint ihnen günstig zum Vertrag » III, 1459, è l'amara considerazione di Rudolf) per ottenere la firma dell'imperatore alla lettera di maestà, Rudolf li subisce: il suo primo pensiero di riceverli con manto e spada imperiali si trasforma in una decisione che esclude la spada (aveva detto nel I atto, nel colloquio via via deteriorantesi con Ferdinand: « Allein wer wagts, in dieser trüben Zeit / Den vielverschlungnen Knoten der Verwirrung / Zu lösen eines Streichs » I, 470-2). La firma della lettera di maestà, atto di cedimento nei confronti dell'azione politica, è immediatamente suggellato da uno,





da due colpi di cannone [12]; e qui i rappresentanti degli stati estraggono le loro spade, e « Der Mord, der Bürgerkrieg » (III, 1675) appare davanti a Rudolf. E qui Rudolf cede di nuovo, si dice disposto ad affidare a Mathias l'esercizio del potere imperiale. Dopo che i rappresentanti degli stati si sono allontanati, si presenta Leopold, il nipote prediletto. « Der Versucher » (III, 1720 e 1729) penetra nella camera di Rudolf, quella dov'è il posto abituale del manto e della spada imperiale; lì, fuori scena come la morte di Rußworm, di Lukrezia, di Don Cäsar, di Rudolf stesso, nei penetrali dove nemmeno allo sguardo degli spettatori è lecito giungere, si svolge quell'azione che Rudolf stesso ha preconizzato (III, 1723-5) e di cui assistiamo invece al seguito cronologico immediato e alle funeste conseguenze: l'autorizzazione, da parte di Rudolf, a chiamare in suo aiuto a Praga le truppe raccolte da Leopold a Passau — mentre viene rifiutata udienza a Klesel, che si presenta come istanza politica mediatrice. Cambio di scena: si passa qui dal palazzo imperiale alla *Kleinseite*, dove prima i discorsi dei rappresentanti degli stati, e immediatamente dopo l'azione di scoprimento/disvelamento di Leopold non lasciano dubbi: ciò che è appena accaduto (la firma della lettera di maestà e l'autorizzazione a chiamare le truppe di Passau) sono fatti collegati fra loro, rapidi spostamenti dell'equilibrio rudolfino, attimi decisivi nel giro della ruota della fortuna che Rudolf non è stato capace di immobilizzare.

E la rocca di Rudolf è ora caratterizzata dal giardino devastato; dal leone che si lascia morire di fame; dal pozzo che diventa luogo dov'è decretata la morte di Don Cäsar, ultimo atto di un potere arbitrario diventato soltanto dispensatore di morte nel vano tentativo di fermare i tempi nuovi, il corso della storia; dal focolare alchemico, luogo dove il saggio imperatore forgiava l'ordine della pace, sbarrato. La rocca è diventata ormai prigione di un vecchio esautorato che, escluso dall'esercizio del potere, può rap-

[12] Cfr. H. Politzer, *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien/München/Zürich 1972, p. 358.

pacificarsi con i congiunti, pronunciare parole di riconciliazione verso il fratello, rivale vincitore, e verso la città di Praga, che lo ha tradito come imperatore e a cui il vecchio, in un ultimo sussulto di *vanitas*, aveva predetto, in una maledizione dal tono biblico e dal carattere anch'essa di *vaticinium post factum*, la rovina.

Se il I atto si è concluso con una sorta di apoteosi di Rudolf II, al cui tono solenne si è aggiunto anche un tratto di umana cordialità nell'incontro affettuoso tra il vecchio imperatore e il giovane Leopold, il II atto si apre invece con la scena tumultuosa del campo imperiale nel momento di scompiglio che segue una battaglia perduta.

Lo spiazzo libero è il campo della più grande confusione: non si sa dov'è il nemico, i soldati, pur desiderosi di combattere, non sanno come muoversi, Mathias è dato per disperso. In questa confusione di carattere militare si inseriscono, in veloce accumulo, ulteriori elementi perturbanti: la notizia che l'arciduca Leopold sta arruolando truppe a Passau, per uno scopo non noto ma « Auf jeden Fall für Östreich und den Kaiser » (II, 591); la presenza nel campo dei « protestantschen Herrn aus Österreich » (II, 593), salutati da alcuni dei soldati con reverenza; la lite violenta tra un soldato e due corazzieri *Samländer*, dalla parlata approssimativa, per il possesso di una donna turca preda di guerra, che il soldato reclama sua in quanto ne ha ucciso il marito; per sedare la lite, il capitano accusa i luterani d'essere in combutta con i turchi: e qui la confusione si placa in nome dell'unità necessaria nella guerra contro i turchi, e sulla scena arrivano gli zingari.

Si chiude questa prima sequenza, che potremmo definire « della turbolenza », e, introdotta dall'arrivo di Klesel, che viene insultato dal maggiore Ramee, se ne apre un'altra, che potremmo definire « degli intrighi »: arrivano gli arciduchi, che ignorano Klesel; Leopold interroga Ramee sull'arruolamento di Passau, mentre un soldato convince un altro a partecipare al ratto di Lukrezia, organizzato da Don Cäsar, anch'egli presente nel campo. È a questo punto che viene annunciato l'arrivo di Mathias e la sequenza, costruita sulla contemporanea presenza in scena di tre nuclei drammatici (Klesel/Ramee; Leopold/Ramee; due soldati a proposito del ratto di Lukrezia) [13] si chiude.





Cambio di scena: dal « freier Platz im kaiserlichen Lager. Im Hintergrunde Gezelte » (II, did. prima di 526) si passa all'« Innere eines Zeltes » (II, did. prima di 691); qui si tiene il consiglio degli arciduchi.

Se le scene di confusione e di intrigo del II atto rispondevano, nella loro tumultuosa varietà e vivacità, a un disegno di grande economia drammatica, la lunga scena statica del consiglio degli arciduchi è percorsa dalla tensione caratteristica del puro gioco intellettuale (l'unico cambiamento di posizione fisica è quello di Klesel, che condurrà la seconda parte del suo gioco in piedi). Nel corso di questa scena vengono decisi prima l'armistizio con i turchi, poi il conferimento a Mathias dell'autorità di capo della casa d'Austria. La tensione non nasce tanto dal fatto che Leopold è dichiaratamente contrario a tutt'e due le decisioni, quanto dal fatto che alla prima è contrario Mathias e alla seconda un po' tutti; esse vengono prese perché volute da Klesel, che nel corso della scena cresce come personaggio fino a presentarsi alla fine, nella parte più interna della tenda ormai chiusa, escluso quindi dalla vista anche degli spettatori, tutto preso dalla gestione del potere che ormai gli pertiene in quanto consigliere del capo della casa d'Austria, come antagonista del vecchio e saggio Rudolf, chiuso nella sua rocca contemplativa. Il mondo dell'azione, della confusione e dell'intrigo ha trovato il suo capo, Mathias, e il suo gestore, Klesel.

L'atto si chiude, così come aveva avuto inizio, con una scena all'aperto, « in der Nähe des kaiserlichen Lagers » (II, did. prima di 1082). È il ratto, sventato, di Lukrezia, di cui si era avuta informazione in una delle scene di « intrigo ».

Resta ora da vedere quale sia la funzione del terzo

[13] Per questo particolare tipo di costruzione della scena, così come per il passaggio esterno-interno nelle scene costruite intorno al « consiglio degli arciduchi », si possono leggere le considerazioni di J. Kaiser, *Grillparzers Dramatik*, in *Handbuch des deutschen Dramas*, Düsseldorf 1980, hrsg. v. W. Hinck, pp. 229-43.

luogo di azione nella tragedia, il palazzo imperiale di Vienna. Di esso viene presentato un solo ambiente, ed è una sala. Anche a questa sala è attiguo un *Kabinett* (V, did. prima di 2577: « Ferdinand auf die Kabinettstüre zugehend »), uno spazio intimo e personale, e anche intorno al palazzo imperiale di Vienna esiste il « fuori campo » della città, da cui provengono le grida di giubilo che festeggiano l'imperatore Mathias. Rispetto al palazzo imperiale di Praga, risulta essere un luogo di ripetizione, e impoverito di quegli attributi (focolare alchemico, giardino) che erano valsi a fare di quello la rocca di un saggio. E così l'imperatore Mathias risulta essere, rispetto a Rudolf, una povera copia priva di carisma. L'imperatore che risiede nel palazzo di Vienna è davvero una larva; e il palazzo è il luogo dove i *Täter* governano, e dove rifulge Wallenstein, il baldanzoso eroe marziale, dalla decisione pronta e dai versi rimati, araldo della guerra dei Trent'anni.

La contrapposizione aperto/chiuso, che, come è emerso dall'analisi, caratterizza alcuni dei luoghi in cui si svolge l'azione, si è più volte intrecciata con l'altra contrapposizione, quella della coppia semantica coprire/scoprire, che ricorre nella struttura drammatica del testo e nelle azioni dei personaggi.

L'esempio più evidente di scoprimento come fatto tragico, nel *Bruderzwist*, è, come abbiamo visto, il liberarsi di Leopold dal mantello alla fine del III atto, nel momento fatale in cui egli, uscito dal palazzo imperiale, giunto ormai nella *Kleinseite*, diretto a eseguire l'ordine di far intervenire le truppe di Passau, sfugge a Julius, che cerca di trattenerlo, lasciandogli in mano, appunto, il mantello [14]. Esso si inserisce però in una serie di atti analoghi, di cui entra a far parte anche il travestimento, non tutti di pari

[14] Von Matt sostiene che il motivo dello scoprimento del corpo, della perdita dell'involucro, è ricorrente nelle opere di Grillparzer ed è collegato sintomaticamente con momenti altamente tragici, quelli in cui un personaggio si accinge a un atto fatale. Egli esamina diversi esempi da diverse opere di Grillparzer a suffragio della sua tesi; tra questi vi è l'episodio di Leopold (Cfr. P. von Matt, *Der Grundriß*, cit., p. 48).





intensità ed esplicitazione drammatica, che spesso appaiono come « ovvi », appartenenti a un comportamento « naturalmente » mimetico.

Alla fine del II atto, per esempio, si verifica il tentativo sventato di rapire Lukrezia da parte di Don Cäsar: Don Cäsar si presenta nell'oscurità coperto da un mantello e il momento in cui viene illuminato è il momento in cui viene riconosciuto, il momento del disvelamento.

All'inizio del III atto Julius von Braunschweig si introduce nell'intimità della sala dov'è il focolare alchemico di Rudolf grazie a un travestimento (pochi versi prima, nell'episodio dello sventato rapimento, Leopold aveva detto all'ancora ignoto intabarrato: « Es ist nicht Fastnachtzeit! », II, 1114). L'espediente riesce, Julius viene scoperto, si fa riconoscere, è accolto con affetto e allegria da Rudolf, si libera dal travestimento mentre inizia fra loro quella lunga conversazione in cui si inseriscono le *Prunkreden* di Rudolf, « arie » che tanto devono, formalmente, alla struttura del dramma per musica [15].

Il rapporto dinamico tra le coppie semantiche coperto/scoperto, nascosto/svelato, chiuso/aperto sembra essere il procedimento base del III atto, l'atto delle peripezie e dell'azione: lo si può verificare sia nel comportamento mimico dei personaggi che nel loro scambio verbale. L'espediente del travestimento permette a Julius von Braunschweig di riuscire a penetrare nella sala con il focolare alchemico di Rudolf, lì dove il vecchio saggio attende in segreto alla preparazione recondita di un misterioso ordine della pace, cui può aspirare ogni uomo che ne sia degno per meriti, e viene conferito in segreto e portato coperto, nascosto sotto le vesti — e in gran segreto viene conferito a Julius, nonostante sia un « Ketzer » (III, 1226) — mentre Rudolf gli apre via via il suo animo: e i discorsi di Rudolf si fanno fitti di immagini apparentemente contraddittorie,

[15] Cfr. H. Seidler, *Prunkreden in Grillparzers Dramen*, in *Studien zu Grillparzer und Stifter*, Wien-Graz 1970, pp. 85-117; cfr. anche A. Schöne, *Emblematik und Drama im Zeitalter des Barocks*, München 1968, pp. 181-5.

dove il senso è nascosto in immagini che presentano il carattere di collisione di significati, con un groviglio enigmatico che è tipico della tradizione degli emblemi: « Damit ich lebe muß ich mich begraben, / « Ich wäre tot, lebt ich mit dieser Welt » (III, 1160-1); « Ich bin das Band, das diese Garbe hält, / Unfruchtbar selbst, doch nötig, weil es bindet » (III, 1163-4). Prima cade il travestimento di Julius von Braunschweig, per rivelarne l'identità; poi si apre la veste di Julius, perché egli possa ricevere l'ordine della pace; a questi atti di Julius corrisponde, da parte di Rudolf, un disvelarsi dell'animo in cui, in relazione diretta con i procedimenti mimici di occultamento/disvelamento di sé messi in atto da Julius, si presentano immagini dal carattere enigmatico.

Sia Julius che Prokop, introdotto da Julius, mettono in atto, nel loro discorso persuasivo, la tecnica enumerativa che già aveva adottato Rumpf nel I atto (I, 196-200; 220-30); e Rudolf cede, e cede proprio quando viene nominato Klesel, cresciuto nel II atto, durante il consiglio degli arciduchi, fino a costituirsi in antagonista di Rudolf.





# DER GERETTETE SCHMERZ.
## ZUM BILD DES DICHTERS BEI GEORG TRAKL.

von
GUSTAV-ADOLF POGATSCHNIGG
Bergamo

Die folgenden Anmerkungen gehen aus einer — partiell methodologisch orientierten — Analyse zu einem Teilaspekt in Trakls Werk hervor [1]. Zum besseren Verständnis meiner Ausführungen möchte ich die wesentlichen Ergebnisse dieser Untersuchungen meinem eigentlichen Thema, dem Dichterbild bei Trakl, in zusammengefaßter Form voranstellen.

### 1. *Frieden*

Das Wort Frieden macht rein statistisch gesehen einen minimalen Teil des Traklschen Textcorpus (einschließlich der Briefe) aus [2], und insofern es nicht einen Gegenstand aus der Welt der konkreten Gegenstände bezeichnet, gehört es auch nicht zur « poetischen Elementarausrüstung » [3] Trakls. Daß dies allerdings nichts über den bedeutungskonstitutiven Stellenwert dieses Worts im semantischen Textsystem des Traklschen « Gesamtgedichts » aussagt, versteht sich von selbst. Eine genauere Untersuchung des Wortes Frieden bei Trakl ergibt nun, daß sich hier ein für das Selbstverständnis Trakls als Dichter wichtiger Bedeutungsbereich auftut, der auch die verschiedentlich aufgestellte

[1] G. A. Pogatschnigg, *Frieden. Semantische Rekonstruktion eines Traklschen Wortfeldes*, in *Studia Trakliana* (a cura di F. Cercignani), Milano 1989.

[2] 15 Vorkommen gegenüber den 300 von « Nacht » (vgl. Konkordanz).

[3] vgl. Killy 1967.

Hypothese bestätigt, daß Trakl sich in seiner letzten Schaffensperiode einem immer mehr generalisierenden Zugang zu seiner persönlichen Krise annäherte [4]. Daß diese Entwicklung Trakls vom « geschichtslosen zum geschichtlichen Raum » [5] innerhalb einer poetischen und also spezifisch vermittelten Gedanken- bzw. Vorstellungswelt vor sich geht, sollte nicht weiter überraschen, versteht sich doch Trakl selbst ganz im Hölderlinschen Sinne als Vermittler nur scheinbar privater, in Wahrheit aber « verschlüsselter » allgemeiner Botschaften. In diesem Sinn steht die poetische Verarbeitung individuell erlebter Geschichte nicht im Widerspruch zu dem Versuch einer « Erweiterung der persönlichen Geschichte zur allgemeinen » [6] und bedeutet also nicht notwendigerweise eine eskapistische, Ästhetisierung der politisch-historischen Umwelt [7], sondern ist vielmehr als sprachkritischer Ansatz zur Gesellschaftskritik zu lesen.

Der Frieden als die Zeit des Nicht-Handelns im Hölderlinschen Sinn ist bei Trakl weder ein die Revolution vorbereitender Zustand noch das Bild einer nachrevolutionären Utopie, sondern das chronologische Zusammenfallen von Vergangenheit und Gegenwart in der Chiffre des Schmerzes.

Sieht man sich die Kontexte des Wortes Frieden genauer an, so entsteht anfangs der Eindruck eines voralpenländisch-bäuerlichen Arkadien [8]. Die komplexe Bedeutung des Wortfeldes läßt sich an seinen wichtigsten Elementen veranschaulichen, wobei ich diese der Überschaubarkeit halber unter bestimmten Oberbegriffen zusammenfassen will [9]: In die Gruppe « Natur » bzw. « Naturzustand » (die

[4] vgl. z. B. hinsichtlich « Traum und Umnachtung » Goltschnigg 1974; allerdings sind die Meinungen hierzu divergierend: vgl. Denneler 1985, Hermand 1972, Methlagl 1985, Pfisterer 1983.

[5] Methlagl 1981, p. 48.

[6] Esselborn 1981, p. 246.

[7] vgl. Metzner 1974, p. 471.

[8] vgl. Hermand 1972, p. 271f.

[9] die hier aufgelisteten Elemente stellen natürlich schon eine bestimmte Auswahl dar. In Wahrheit ist der Wortfeldbereich nicht so





den Hauptanteil im untersuchten Wortfeldbereich stellt) fallen Elemente wie Vogelflug, Pfad, Gezweig/Geäst, Hollunder, Wald, Wild, Früchte, Baum, Herbst Hügel, Weiher. Eine zweite, zur ersten sich komplementär verhaltende Gruppe ist jene des « Menschlich-Sozialen » mit Glocke, Dorf/Weiler, Kind/Kindheit, Mahl, Brot, Wein, Mönche, Saitenspiel. Mit gewissen Wörtern ließe sich auch eine Durchschnittsgruppe bilden, deren Elemente als zu beiden Gruppen gehörig erscheinen, wie etwa Maß, Seele oder Tod.

Die Verben bilden eine ziemlich homogene und in diesem Sinn auch aussagekräftige Gruppe, die man unter das Stichwort « gelöste Bewegungen » subsumieren [10] kann: folgen, leuchten, schauen, winken, begegnen, erglänzen, dämmern, hinsinken, ersterben, beschirmen, geleiten, rauschen, reifen.

Die Adjektive lassen sich entweder unter die beiden Substantivgruppen aufteilen oder eventuell als Gruppe unter dem Oberbegriff « statisch » oder « gewaltlos » zusammenfassen, womit sie sich in der semantischen Nähe der Verben befinden: fromm/geistlich, klar, einsam, sanft, still/leise, süß, alt, einfältig, wahrhaft [11].

Sucht man die hier aufgelisteten Wörter nun in den Texten auf, so wird sich der Eindruck einer bäuerlichen Idylle wohl bestätigen, zumindest in erster Annäherung. Man müßte allerdings gar nicht die von Walter Weiss an Hanisch und Fleischer geübte Kritik der zu « realistischen »

homogen wie hier dargestellt. vgl. dazu auch Konkordanz, Stichwort « Frieden » bzw. « friedlich ».

[10] vgl. Rusch 1983, p. 303, wo darauf hingewiesen wird, daß gelöste Bewegungen nur in Wunschbildern vorkommen, gegenüber einer « Vielfalt von Bezeichnungen für 'stürzen' und 'fallen'. ».

[11] Die Farbadjektive sind bewußt ausgeklammert. Es sei nur erwähnt, daß « grün » in unserem Kontext statistisch dominierend ist, während es auf der Skala des Gesamtcorpus im mittleren bis unteren Bereich liegt. « Schwarz » dagegen, das mit « blau » an der Spitze dieser Skala liegt, nimmt im analysierten Kontext nur eine bescheidene Stelle ein.

Deutung [12] bemühen, um festzustellen, daß sich Trakls Friedensbilder nicht aufs Konkret-Bäuerliche festlegen lassen.

Vielmehr handelt es sich um einen poetischen Verschmelzungsprozeß zwischen biblisch-mythologischen Landschaften und dem Salzburgischen, vergleichbar der Fusion zwischen Griechenland und Schwaben bei Hölderlin. Es gibt jedoch nicht wenige Elemente im Kontext des Wortes Frieden, die diesen in einem weniger idyllischen Licht erscheinen lassen. Pars pro toto für Trakls gestörte Idyllen sei die *Romanze zur Nacht*, ein Text aus der « mittleren » Schaffensperiode [13], angeführt, wo « die Mutter leis im Schlafe singt » während « sehr friedlich schaut zur Nacht das Kind / mit Augen, die ganz wahrhaft sind » (I. 16, 14ff) [14]. Kind und Mutter sind umgeben von Wahnsinnigen, Kranken, Toten und Mördern. Deutlich ist in diesem Beispiel die für Trakl in dieser Phase (vor der Wende des Jahres 1913) noch wichtige Provokation mit der Ästhetik des Häßlichen, des Schockierenden als antibürgerliche Haltung. Dennoch zeigt es im Ansatz den hier interessierenden Grundgedanken, daß die arkadische Idylle bei Trakl von Anfang an keine ist, insofern nicht nur Hirten, sondern auch Jäger und also auch Gejagte, Opfer in ihr existieren. Nicht zufällig sind die privatmythologischen Landschaften Trakls nicht griechisch-homerische der Harmonie zwischen Mensch und Natur, sondern biblisch-blutige, in denen Gerechtigkeit [15] auch archaische Opferhandlungen miteinschließt.

Eine differenzierte Analyse des poetisch-semantischen Gehalts von « Frieden » im Werk Trakls ergibt, daß Frieden

[12] vgl. Weiss 1988, p. 10.

[13] Esselborn 1981, pp. 29ff.

[14] Alle Textstellen sind nach HKA 1969 (Band. Seite, Zeile) zitiert.

[15] der in Pfisterer 1983, p. 120 geäußerten Meinung, daß sich bei Trakl mit dem Begriff Gerechtigkeit « allgemeine Werte wie Friede, Einfachheit, Gemeinschaft, Harmonie » verbinden, kann man — so gesehen — nur bedingt zustimmen.





bei Trakl ein merkwürdig ambiger Zustand des « geretteten Schmerzes » ist, wobei den mythisch verklärten Dichterfiguren als Schmerzbewahrern eine zentrale Rolle zukommt. Zur Hinführung auf diesen Aspekt im Selbstverständnis von Trakl als Dichter seien aus den oben aufgelisteten Elementen jene von « Brot » und « Wein » herausgegriffen, da sie uns die Möglichkeit geben, signifikative Querverbindungen zu anderen Elementen (« Schmerz », « Versteinerung ») herzustellen.

## 2. *Brot und Wein*

Die Elemente « Brot » und « Wein » finden sich — sowohl einzeln wie auch in fester Verbindung als « Brot und Wein » — mehrmals in den engeren Kontexten [16] von « Frieden/friedlich », deren erweiterte Kontexte (Strophe, Gedicht) in vielen Fällen auch das Bedeutungsfeld der poetischen Selbstidentifikation in den stilisierten Dichter- bzw. Knabenfiguren [17], abstecken. Dazu gehören der Helian-Text mit seinen Hölderlin- bzw. Novalis-Reminiszenzen (Fremdling, heiliger Bruder), der « Gesang des Abgeschiedenen », wo neben den Poeten-Figurationen (sinnender Mensch, Bruder, Duldender, Reh) die thematische Chiffre der Versteinerung (« Der Duldende an versteinerter Schwelle ») auftaucht, oder der « Spaziergang » (Helios, Bruder, Wild) [18].

[16] « engere Kontexte » sind solche, die syntaktisch durch komplexe Sätze gegeben sind. Zu den verschiedenen Kontext-Stufen eines semantischen Elements (vom Minimalkontext eines nicht-komplexen Satzes über die erweiterten Kontexte der Strophe, des Gedichts und des poetischen Gesamtcorpus bis zum « Voraussetzungssystem » als maximal erweiterter Kontextstufe) vgl. Anm. (1).

[17] vgl. dazu u. a. Hermand 1972; Thiele 1964; Metzner 1974; Denneler 1985.

[18] In diese Gruppe gehört natürlich auch Endymion aus *Abendmuse*, dessen 2. Strophe eine — im Vergleich zum — untenstehenden *Winterabend* sprachlich noch weniger verarbeitete — Kontrafaktur der 1. Strophe von *Brot und Wein* darstellt. Abgesehen von seiner Bedeutung als melancholisches Spiegelmotiv gehört der

Bevor ich jedoch auf diese hier nur angedeuteten Aspekte zu sprechen komme, möchte ich kurz auf einen anderen Text eingehen, der die Dichterproblematik nur sehr indirekt darstellt, die Bedeutungskomponenten von « Brot und Wein » dagegen sehr deutlich macht. In *Ein Winterabend* (I. 102) [19], der (nach der Röckschen Einteilung) zum « Bauern » — Zyklus gehört, tritt die Dichterfigur im Gewand des Wanderermotivs auf, wobei dessen romantische Bezüge erwartungsgemäß in das spezifische Traklsche « figurale » Sprachsystem [20] eingearbeitet und auf den Aspekt des aus der bürgerlichen Gesellschaft Ausgestoßenen, des Abgeschiedenen also, orientiert werden. Die erste Strophe läßt auch für diesen Text aus der Zeit 1911/12 eine der bei Trakl bekanntlich nicht seltenen Teil-Kontrafakturen zu Hölderlin vermuten, mit der jeweils typischen Transponierung der utopischen Bilder ins Winterliche der zweiten Hälfte des Lebens. Der Vergleich mit einigen Zeilen aus der ersten Strophe von « Brot und Wein » kann dies verdeutlichen:

« Lang die Abendglocke läutet » (Trakl)
« Still in dämmriger Luft ertönen geläutete Glocken » (Hölderlin)
« Vielen ist der Tisch bereitet / Und das Haus ist wohlbestellt » (Trakl)
« Satt gehn heim von Freuden des Tags zu ruhen die Menschen,
Und Gewinn und Verlust wäget ein sinniges Haupt
Wohlzufrieden zu Haus; ... » (Hölderlin) [21]

Die von Hölderlin übernommenen Chiffren der gesicherten bürgerlichen Existenz des bereiteten Tisches und des wohlbestellten Hauses werden vor allem durch zwei Veränderungen der Traklschen Welt einverleibt: einmal

sprichwörtliche Schlaf des Endymion bei Trakl in die Mohn-Hollunder — also Rauschgiftsphäre des « weißen Schlafs ».

[19] Ich lasse hier die 1. Fassung (I. 383) unberücksichtigt; die Veränderungen zeigen jedenfalls eine stärkere Verallgemeinerung — bzw. poetische Individualisierung — des inhaltlichen Kerns, indem die konkret religiösen Bezüge (« mit Engeln stumm gerungen », « Gottes Brot und Wein ») gestrichen werden.

[20] vgl. Rusch 1983, p. 236.

[21] Die Hölderlinzitate folgen SA II. 90, 11 bzw. 3ff.





durch die Situierung der Szene im Winter (« Wenn der Schnee ans Fenster fällt », statt der Brunnen, die « immerquillend und frisch an duftendem Beet » rauschen), andererseits dadurch, daß die Welt bürgerlicher Geschäftigkeit sich ins Bäuerlich-Archaische verschiebt, wodurch der Aspekt der sich verweigernden Gegenwelt eine andere Nuance erhält. Gemeinsam ist beiden Texten die Evokation des Abends und der Glocken (die im Kontext von « Frieden » bei Trakl eine konstituierende Rolle spielen), die den Moment der Reflexion, der inneren Sammlung darstellen. Ganz anders jedoch als bei Hölderlin, wo diese Reflexion eine auf die Verwirklichung der Utopie vorbereitende Tätigkeit ist, erstarrt Trakls Utopie vom « reinen Leben » in der ganz auf das Symbolische der Situation sich beschränkenden Begegnung mit « Brot und Wein ». Während der Wanderer in der ersten Fassung noch nach « Gottes Brot und Wein » « langt », und damit die Kommunikation in der konkreten Sphäre im « Frieden des Mahls » [22] realisierbar wird, bleibt in der zweiten Fassung die Distanz erhalten: zwar kann der Wanderer die vom Schmerz versteinerte Schwelle überwinden, aber Brot und Wein liegen auf dem Tisch wie auf einem Stilleben, nicht lebendige, von Christus (von « den Göttern ») als Botschaft hinterlassene Zeichen, sondern Insignien eines nicht zu verwirklichenden harmonischen Reichs. Mehr als eine Feier der « sakramentalen Speise, die [...] reines Leben verbürgt » [23] und mehr als ein « Übergang vom wandernden zum seßhaften Leben » [24] — sofern dies als reale Einlösung von Utopie aufzufassen ist — sind Brot und Wein Vorboten des kommenden Opfergangs. Ohne die deutlicheren Konturen der mythisierenden Identifikationsfiguren wird hier die Dimension des Dichters als Schmerzbewahrer entworfen.

[22] « Und es leuchtet ein Lämpchen, das Gute, in seinem Herzen.
Und der Frieden des Mahls; den geheiligt ist Brot und Wein ».
(*Gesang des Abgeschiedenen*, I. 144, 9f).

[23] Staiger 1961, p. 292.

[24] Neidhart 1957, p. 27 (hier mit Bezug auf den *Helian*).

Brot und Wein sind in allen Traklschen Kontexten gewissermaßen poetische Gefäße, in denen die verschiedenen konkreten Erfahrungs- und figurativ-zitierenden Zustände in nicht gelöster Form aufgehoben sind: ganz konkret sind sie Wegzehrung für den Wanderer Trakl, der auf seinen ausgedehnten Spaziergängen bei Bauern, in bäuerlichen Gasthöfen einkehrt und so seinem Wunsch nach dem « einfachen Leben » am liebsten mit einer « Schale Milch und einem Stück Brot » als Abendessen[25] Nahrung gibt. Es sind also nicht zuletzt poetische Bilder aus dem bäuerlichen Leben[26], die das immaginatorische Substrat solcher Texte ausmachen und natürlich auch zum poetischen Wortschatz jener Zeit gehören (man denke etwa an Rilkes « mönchisches Leben »). Dieses Material wird nun — in einem durchaus systematischen, wenn auch bewußt nicht intellektuell reflektierten[26a] — Verfahren « angereichert », wobei der Rezeptionsvorgang selbst ebenfalls an der Semantisierung in einer bestimmten Richtung teilhat: die bei « Brot und Wein » sich zusammenfindende bäuerliche Gemeinschaft, von der sich der « Frieden und Rast » suchende « Fremdling » Aufnahme erhofft, ist dann also auch die symbolisch-religiöse Gemeinschaft des Letzten Abendmahls, in der das spätere Selbstopfer durch die unendliche Aufteilung der eigenen Existenz symbolisch antizipiert wird; und es ist ebenso die heilig-heidnische Gemeinschaft des Hölderlinschen « seligen Griechenland », in dem « keiner das Leben allein ertrug » und wo das Brot eine « vom Licht gesegnete Frucht der Erde » ist und die « Freude des Weins » vom Gott kommt. All diesem sieht sich der das einfache Leben Suchende gegenüber, und mindestens ebenso wie es den Grad der individuellen Verzweiflung Trakls ausdrückt, spricht es für seine intellektuelle Kraft, daß er

[25] cit. Rusch 1983, p. 71.

[26] vgl. Hanisch 1986, Kapitel über *Die Bauern.*

[26a] Daß Trakl eine sehr präzise Vorstellung seiner eigenen poetischen Verfahrensweise hatte und auch in der Lage war, diese auf theoretischer Ebene zu reflektieren, zeigt sein Brief an Buschbeck vom Juli 1910, HKA I. 478, 15ff.





das Unmögliche jeglicher Art von idyllischer Lösung für sich und seine Gegenwart erkennt. Denn daß hier keine Lösung, sondern bestenfalls ein « Zwischenstadium » vorliegt, dies zeigt der Text selbst auf zweierlei Weise: erstens durch den im obigen Sinn rein symbolischen, also nicht konkreten Charakter von « Brot und Wein », die ja auch in der 2. Fassung von *An Angela* dem *Sebastian im Traum* ihr Geistiges zeigen » (I. 287, 24); zweitens, daß das Mahl bei Trakl fast immer ein gestörtes ist, wie z.B. in *Helian,* wo der « Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward » angesichts der « steinernen Augen der Schwester, da beim Mahle ihr Wahnsinn auf die nächtige Stirne des Bruders trat » (I. 150, 109ff).

Bevor wir uns der Frage der von Trakl poetisch formulierten Lösung, nämlich der Rettung des Schmerzes für die Menschen bzw. der Rettung der Menschen durch den Schmerz zuwenden, müssen wir uns noch mit einem weiteren Wortfeld im Bereich von « Frieden » und « Brot und Wein » befassen, ein Wortfeld, das ebenso wie die bisher behandelten zu den zentralen Bedeutungsbereichen im Werk Trakls gehört: die « Versteinerung ».

## 3. *Versteinerung*

« Schmerz versteinerte die Schwelle » (*Ein Winterabend,* I. 102, 11)

« Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des Wahnsinns
Der Duldende an versteinerter Schwelle » (*Gesang des Abgeschiedenen,* I. 144, 17f)

« Weh der steinernen Augen der Schwester, da beim Mahle ihr Wahnsinn auf die nächtige Stirn des Bruders trat, der Mutter unter leidenden Händen das Brot zu Stein ward. » (*Sebastian im Traum,* I. 150, 109ff)

« Unter finsteren Tannen / Mischten zwei Wölfe ihr Blut
In steinerner Umarmung; ... » (*Passion,* I. 125, 13ff)

« Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun » (*Abendländisches Lied,* I. 119, 20)

« Oder laß treten ins steinerne Haus / Im gramvollen Schatten der Mutter » (*Abendland,* I. 406, 109f)

« Und in steinernem Zimmer, / Im kühlen ist bereitet das Mahl. » (*Wanderschaft*, I. 401, 12f)
« ... Wo sind die furchtbaren Pfade des Todes, / Des grauen steinernen Schweigens, ... » (*Frühling der Seele*, I. 141, 14f)
« O, die Stunde, da er mit steinernem Munde / im Sternengarten hinsank, der Schatten des Mörders über ihn kam. » (*Sebastian im Traum* I. 147, 26f)
« Der leeren Maske steinern Lachen » (*Gesang zur Nacht*, I. 224, 30)
« Groß sind Städte aufgebaut / Und steinern in der Ebene; » (*Abendland*, I. 407, 124f)
« Sterbende Krieger, die wilde Klage / Ihrer zerbrochenen Münder. » (*Grodek*, I. 167, 6f)
« O die Nähe des Todes. In steinerner Mauer / Neigte sich ein gelbes Haupt, ... » (*Sebastian im Traum*, I. 89, 42f)

Was in dieser exemplarischen Aufzählung von engeren Kontexten deutlich wird, ist die Tatsache, daß das Attribut der Versteinerung (als Prozeß oder als Resultat) ausschließlich den Orten, Mitteln und Formen der Kommunikation, der zwischenmenschlichen Verständigung zugeordnet wird. Vorwegnehmend kann man also sagen, daß Versteinerung bei Trakl Unmöglichkeit von Kommunikation heißt [27].

Die Orte menschlicher Kommunikation sind Zimmer, Haus, Stadt und auch Schwelle; die Mittel sind Augen, Mund, Antlitz und Brot; die Formen schließlich sind die Umarmung, das Lachen. (In manchen Fällen überschneiden sich die Bereiche: das Brot, die Umarmung, das Lachen können Mittel wie auch Form der Mitteilung sein).

Die Orte gestörter bzw. verunmöglichter Kommunikation sind bei Trakl jene, an denen sich die Menschen begegnen, also soziale Orte im eigentlichen Sinn des Wortes, wobei die Schwelle insofern dazu gehört, als sie die Trennlinie zwischen dem « Innen », dem sozialen Ort selbst, und dem « Außen », dem Ort der Isolation (Abgeschiedenheit »), dem nicht-sozialen Ort also, darstellt. Als Grenze hat sie in reinster Form die Eigenschaft aller Traklschen Chiffren: sie enthält in sich selbst immer auch ihren Gegensatz, hier den von Verbinden und Trennen, von Teil-sein und gleichzeitig Nicht-Teil-sein einer Sache [28].

Die Unmöglichkeit, sich mit den andern zu verständigen, ist nicht auf den privaten Raum (und in diesem Sinn also auch nicht auf Trakls Biografie) beschränkt, denn steinern sind nicht nur Zimmer und Haus, sondern ebenso die Stadt. Die Stadt aber ist « aufgebaut », mithin Produkt menschlicher Tätigkeit, also geschichtlich geworden, womit auch die Chiffre der Stadt als eines verhärteten Zustands selbst eine historische Perspektive bekommt [29], in die Zimmer und Raum, das Private, miteingeschlossen sind.

Daß Verhärtung, Versteinerung und schließlich Verstummen bei Trakl nicht in Ewigkeitskategorien des Immer-schon-Dagewesenen erfaßbar sind, kann man am Beispiel der inneren Struktur einer im Weinrichschen Sinne « kühnen » Metapher Trakls verdeutlichen. In *Grodek* nennt Trakl nicht « geschlossene Münder » und auch nicht etwa « tote Münder », sondern eben « zerbrochene Münder », eine Attribuierung, die sich deutlich von z.B. jener der zerbrochenen Augenbrauen oder Stirnen unterscheidet. Augenbrauen und Stirnen sind tatsächlich « zerbrechlich », insofern sie Knochengebilde, also hart sind. Der Mund dagegen ist nicht zerbrechlich, da er ursprünglich weich, also höchstens deformierbar ist. Um zerbrechen zu können, muß er sich vorher verhärten (versteinern). In der Metapher vom zerbrochenen Mund wird so das Prozeßhafte des Übergangs vom « weichen » zum « harten » Zustand deutlich gemacht.

---

[27] Trakls konkrete Schwierigkeiten in der Alltagskommunikation, wie etwa die in Rusch 1983, p. 118 kolportierte Unfähigkeit (oder Weigerung) Trakls, das Telefon als Kommunikationsmittel zu benützen, beleuchten diesen Aspekt auch unter dem Gesichtspunkt der Biografie. Ich möchte dies aber nicht als obige Argumentation stützende oder gar « beweisende » Fakten betrachten. Wenn überhaupt dann würde ich die Beweisrichtung genau umgekehrt sehen!

[28] In diesem Zusammenhang kann Trakls « Schwelle » mit Celans « Sprachgitter », das sowohl Sprechhindernis als auch Sprechdurchlaß meint, verglichen werden.

[29] Dies auch im erweiterten Sinn einer Zivilisationskritik. Man sehe sich etwa andere Kontexte von « Versteinerung » an, wo der Verhärtungsprozeß auf die Natur (Hügel, I. 128, 17 - vgl. auch « Beinerhügel » etc.; Öde, I. 157, 5) übergreift.

Die Schlußfolgerung, daß ein « weicher » Mund sprechfähig, ein « zerbrochener » dagegen sprechunfähig ist, ist naheliegend und kulminiert in dem keineswegs als tautologisch zu betrachtenden Bild vom « steinernen Schweigen ». Nicht tautologisch ist es insofern, als das Schweigen nicht unbedingt Unmöglichkeit von Kommunikation bedeuten muß, da ja auch durch Schweigen etwas mitgeteilt werden kann. Eher könnte man sagen, daß das steinerne Schweigen die letzte, extremste Stufe der Kommunikationslosigkeit ausdrückt, dessen adäquates Bild dasjenige — nun aber als Tautologie zu fassende — von der « steinernen Mauer » ist, in dem das Motiv der Schwelle und des Schweigens in der Wiederaufnahme der Hölderlinschen Sprachlosigkeitschiffre [30] zusammentreten. Und wie man bei Hölderlin das historische Nacheinander der beiden Hälften des Lebens auch als die Gleichzeitigkeit von « Innen » und « Außen » (innerhalb und außerhalb der Mauer: soziale Integration und Isolation) lesen kann, so ist auch die Versteinerung nicht einfach der Endpunkt einer Entwicklung, sondern ebenso der Gegenpol zu einem in der poetischen Gegenwart gleichzeitig existierenden « weichen Zustand » (z.B. der « Elis-Zustand » [31]). Damit zeigt sich neuerlich die große inhaltliche Spannung, die Trakls Texte und sprachliche Figuren erzeugen und aushalten müssen, eine Dialektik der Bilder und des Denkens, die « unversöhnliche, sprengende Widersprüche » [32] in sich trägt. Daß diese « poetischen » Spannungen Voraussetzung, Produkt und Ausdruck von Spannungen im Bewußtsein des Autors und als solche Widerspiegelung nicht nur « individualpsychologischer Probleme » sondern auch der « Erfahrungen einer 'zerrissenen Zeit' » [33] sind, soll hier einmal als selbstverständlich voraus-

[30] « Die Mauern stehn/Sprachlos und kalt, ... » (*Hälfte des Lebens*) vgl. auch die in Rölleke 1985, p. 76 erwähnte tautologische Apostrophierung der Häuser als stumm im Gedicht *Winterdämmerung* (I. 20, 13).

[31] nach Pfisterer 1983, p. 97 geht Elis in einem Raum, wo es keinen Widerstand gibt, « nichts, wo er anstoßen, anecken kann ».

[32] Weiss 1988, p. 13 (mit Bezug auf Kafka).

[33] vgl. Rusch 1983, p. 211 und Preisendanz 1966, p. 233.





gesetzt und nicht Gegenstand der Untersuchung sein. Vielmehr soll das Zusammenfallen des Individuellen und des Allgemeinen im « Unpersönlichen » der Dichterfigur, statt im « begrenzt Persönlichen » [34] der Figur des Dichters gesucht werden; ein Verfahren, das sich einerseits aus der faktischen Verschiedenheit der « alltäglichen » und der « künstlerischen » Persönlichkeitsstruktur des Dichters legitimiert [35], andererseits im speziellen Fall Trakls auch dadurch aufschlußreich wird, als dieser sich selbst sowohl in bestimmten alltäglichen Lebensäußerungen, vor allem aber in seinen poetischen Texten zum Prototyp des Dichters hochstilisiert. Der konkrete Ort der historischen Auseinandersetzungen seiner Zeit ist — neben dem dichterischen Werk — der Autor als Dichter, der « ein nur allzugetreues Spiegelbild eines gottlosen, verfluchten Jahrhunderts ist » [36].

## 4. *Schmerz*

Die Menschen sind « voll von dem großen geheimen Schmerz, mit dem der Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist », und es kann « nicht die Aufgabe des Schriftstellers [sein], den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir ihn sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die Wahrheit. » [37] Für Ingeborg Bachmann, die — wie

[34] vgl. Trakl 1911 an Buschbeck über die zwei Fassungen eines Gedichts; I. 485, 3ff.

[35] Diese Trennung ist natürlich keine absolute; trotzdem hat z. B. Trakls (brieflich belegte) Adoleszenten-Vulgarität wohl kaum eine Entsprechung in seinem Werk;

[36] Trakl im Brief vom 26.6.1913 an Ficker; I. 519, 16f.

[37] Ingeborg Bachmann: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. In: Bachmann IV, p. 275.

Trakl — Georg Büchner kannte und hoch schätzte [38], stellt der Schmerz ein konstituierendes Element einer « Wahrnehmungspoetik » [39] dar, in der dem Dichter die Aufgabe zukommt, den Schmerz als Sensor der Wirklichkeit nicht nur nicht zu verleugnen, sondern ihn geradezu als Fähigkeit auszubilden. Es bedürfte nun gar nicht des Hinweises auf Büchner, dessen Bekenntnis zum Schmerz [40] ja nicht von seiner übrigen Person zu trennen ist, um deutlich zu machen, daß nicht nur bei Bachmann, sondern gerade auch bei Trakl der Schmerz eine Kategorie des klaren Bewußtseins ist. Dies wird allein schon dadurch evident, daß der Schmerz mit der Wahrheit eine komplementäre Verbindung eingeht: « Der Wahrheit nachsinnen — Viel Schmerz! » [41], ein Text aus der Zeit, in der Trakl den schon 1911 formulierten Grundsatz « der Wahrheit zu geben, was der Wahrheit ist » [42] immer deutlicher zur Grundlage seiner poetischen Arbeit macht, wie ja auch die Apostrophierung von Karl Kraus als « Hohepriester der Wahrheit » in einem Text aus dem Jahre 1913 [43] nahelegt: trotz der offensichtlichen, extremen Unterschiede zwischen Kraus und Trakl (die letzterem zweifellos bewußt waren) muß Trakl etwas sie beide Verbindendes gesehen haben, und das kann hier nur das absolute Bekenntnis zur Wahrheit in der (sprachlichen) Darstellung der Wirklichkeit sein. Das Trennende hat Trakl wohl in seiner vergleichsweise « passiven » Auffassung von Kunst gesehen, die den Hölderlinschen Zeilen « wenn dunkel mir ist der Sinn, / Denn Kunst und

[38] Daß Ingeborg Bachmann Trakl gekannt hat ,ist anzunehmen. Ob sie ihn geschätzt hat, ist unbekannt. Jedenfalls äußert sie sich nicht zu ihm.

[39] vgl. dazu Höller 1987, p. 149ff.

[40] vgl. dazu Goltschnigg 1974, p. 240, wonach « Schmerz » zu den Schlüsselbegriffen sowohl des « Lenz » wie auch von « Traum und Umnachtung » gehört.

[41] Hka I. 414 (« Im Schnee »).

[42] Brief an Buschbeck, Hka I. 486, 8f; vgl. auch Brief an Ficker Hka I. 530, 14f.

[43] Hka I. 123, 2.





Sinnen hat Schmerzen / gekostet von Anbeginn » [44] näher liegt als dem Bild des Kriegers im blauen Mantel.

Der passive Aspekt des Schmerzes tritt bei Trakl — im Unterschied zu Bachmann und Büchner — noch stärker hervor durch seine inhaltliche Nähe zu religiösen Bildbereichen, besonders zum implizit evozierten Bild des « schmerzensreichen » Christus, der — als eine der Traklschen Metamorphosen der Dichterfigur — den Schmerz mit Geduld erträgt:

« Des Menschen Hände tragen braune Reben, / Indes der sanfte Schmerz im Blick sich senkt. » (*Verwandlung*, I. 41, 4f)

Trotz dieses Passion-Charakters des Schmerzes bewahrt er im Grunde seine aktive Funktion, denn auch wenn bereits alles zu Maske erstarrt ist (« Die Maske starrt vor unserm Schmerz »; *Gesang zur Nacht*, I. 224, 28) so bleibt hinter der Maske doch der Schmerz als eine lebendige, der Versteinerung entgegenwirkende Kraft bestehen « Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz » (*Dämmerung*, I. 218, 2).

Wie schon in *Winterabend*, wo der Schmerz des Außenstehenden ihm den Zugang zur menschlichen Gemeinschaft erschwert bzw. in letzte Konsequenz verwehrt durch Versteinerung der Schwelle [44a], treten auch in « Klage » Schmerz und Versteinerung in einen — hier allerdings paradoxen — Zusammenhang als « steinern Schmerz » (I. 163, 19). Paradox deshalb, weil der Schmerz als Kategorie des wachen Bewußtseins das genaue Gegenteil des Steinernen ist: wie die Versteinerung den verhärteten Zustand darstellt, so gehört der Schmerz dem « weichen Zustand » an. In diese Richtung deutet hier auch der engere Kontext:

[44] cit. Anderle 1962, p. 457.

[44a] vgl. auch Rogers 1981, p. 37: « In 'Ein Winterabend', for instance, the important line seems to me to be 'Schmerz versteinerte die Schwelle'; a point is being made about qualification for admittance to all the things implied by Holy Communion which outweighs the Holy Communion itself, which is in any case modified by 'rechten Lebens' ».

« Wollust, Tränen, steinern Schmerz ». Ausgedrückt wird hier der höchstmögliche Grad des Schmerzes, an dem er seine wahrnehmungsbildende Funktion verliert und sich in sein Gegenteil, den stummen, sprachlosen Schmerz verkehrt.

Der Schmerz als Kategorie des menschlichen und insbesondere des poetischen Bewußtseins bleibt jedoch im Denken Trakls letztlich immer eine produktive und für die Erkenntnistätigkeit notwendige Energie. Diese Auffassung Trakls läßt sich nicht nur im synchronen Durchschnitt seines poetischen Vokabulars zeigen, sondern manifestiert sich auch in der Chronologie seiner poetischen Entwicklung. Denn tatsächlich heißt es in *Grodek* dem neben *Klage* letzten Gedicht Trakls: « Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz » (I. 167, 17).

## 5. *Der gerettete Schmerz*

Der Schmerz ist nicht primär eine Kategorie zur Interpretation der Dichtungen Trakls, sondern zur näheren Bestimmung des Dichters. Der Schmerz (im Sinne des voranstehenden Kapitels) ist eine physische Manifestation des menschlichen Bewußtseins, und als solcher wurde er von Dichtern wie Bachmann, Büchner und Trakl [45] bewußt akzeptiert und kultiviert [46]. Bei allen drei ist der Schmerz ein Charakteristikum des Menschen überhaupt, also nicht ein Privileg des Künstlers. Das, was den Künstler in diesem Punkt vom Nicht-Künstler unterscheidet, ist die

[45] Diese Bezüge lassen sich, mit den entsprechenden Differenzierungen, erweitern: vgl. etwa Weiss 1985, p. 83, nach dem Lenau mit Trakl « die gemeinsame Grundlage der Erfahrung des Leids » teilt.

[46] vgl. etwa Trakls durch Röck überlieferte Äußerung gegenüber Dallago, daß er nicht das Recht habe, sich « der Hölle zu entziehen »; cit. Rusch 1983, p. 115f; vgl. auch Trakls Brief an Ficker vom November 1913, in der er angesichts seines « sprachlose[n] Schmerz[es] » weiß, daß er trotzdem « die Kraft haben muß noch zu leben und das Wahre zu tun. » Hka I. 530, 5ff.





Aufgabe des ersteren, den Schmerz für die anderen Menschen wachzuhalten und so dem Zustand der Versteinerung ständig jenen anderen « weichen » Zustand entgegenzuhalten. Nur dieser « weiche » Zustand, der ein Zustand der Verletzlichkeit ist, macht die Konfrontation mit der Wahrheit möglich. Der Schmerz ist in diesem Sinn zwar nicht das Mittel, aber doch die unerläßliche Vorbedingung für das Erkennen der Wahrheit.

Der Dichter wird so zu einer heroischen Schmerzensfigur: ein « Held », weil er die Herausforderung der Wahrheit annimmt, ein Opfer, weil die Annahme dieser Herausforderung die sichere Niederlage bedeutet. Niederlage ist es aber nur im individuellen Sinn des Einzelschicksals, dessen Selbstopfer die (spätere) Überwindung eines negativen Gesamtheitzustands ankündigt. Wie der Tod des Empedokles ein die Menschen wachrüttelndes Zeichen sein soll, sind die Opfergänge von Elis, Helian, Kaspar Hauser, Orpheus und Christus symbolische Friedensstiftungen zu einem Reich der Harmonie von Schmerz und Wahrheit. Dieser widersprüchliche Zustand ist nun freilich keine Utopie, sofern diese einen Zustand ohne Gegensätze, das Paradies also, meint. Es handelt sich aber wohl auch nicht um eine mystische Todessehnsucht, die im Tod die Erlösung von der Beschränktheit des materiellen Lebens sieht. Die eskapistische « Tod-als-Erlöser » — Interpretation der poetischen Botschaft Trakls [46a] scheint doch zu sehr von rein äußerlichen Faktoren, wie etwa dem frühen und im Hinblick auf bestimmte Einzelheiten ungeklärten Tod Trakls beeinflußt, der im Zusammenhang mit den Ereignissen, den (mehr oder weniger verbürgten) Äußerungen Trakls und auch Fickers zu einer Legendenbildung — Trakls Tod als der in seinen Gedichten angekündigte und nun im wirklichen Leben vollzogene Opfertod — geführt hat. Die Entwicklung Trakls, sofern man sie in seinen poetischen Texten verfolgt, zeigt eigentlich in eine ganz andere Rich-

[46a] Man muß hier daran erinnern, daß « das rollenhafte Spiel von Erfahrungen [...] zur Kunst [gehört] »; vgl. Höllerer 1964, p. 71.

tung, wie schon verschiedentlich angemerkt wurde: von der Parataxe als ungegliedertem, geschichtslosen Raum zur Hypotaxe als (chrono)logisch gegliedertem, geschichtlichen Raum [47], von der Kreiskomposition zur Zielkomposition [48]. Nicht die verschlüsselte Botschaft vom « Heldentod » in Trakls Werk wird damit angezweifelt, sondern daß dies mit dem Zufallsfaktor seines realen Todes in Verbindung gebracht werden muß. Der Dichter hat das Recht, an den Möglichkeiten seines Werkes gemessen zu werden und nicht am äußeren Abschluß seines Lebens, auch wenn zwischen beiden ein gewisser, unleugbarer Zusammenhang besteht. Es soll daher im folgenden gezeigt werden, in welcher Weise Trakl dieser Botschaft Gestalt verleiht und wie in dieser Gestalt, oder besser: in diesen Gestalten, die Funktion des Opfertodes deutlich wird.

Die mythologische Ahnenreihe Trakls beginnt nach Böschenstein mit « Baum » und « Wild » [49], die beide — in expliziter oder impliziter Form — immer wieder auftauchende Elemente in den engeren und weiteren Kontexten von « Frieden » sind:

« Am Waldsaum zeigt sich ein scheues Wild und friedlich / Ruhn im Grund die alten Glocken ... » (*Kindheit*, I. 79, 10f)
« Tönende Liebe; friedlich begegnet das dunkle Wild » (*Anif*, I. 114, 8f)
« Ein Wild, das stille steht im Frieden des alten Hollunders; » (*Offenbarung und Untergang*, I. 169, 36f)

Befinden sich « Baum » (Hollunder, Nußbaum, Zeder [50]) und « Wild » (Reh, Tier) nicht im engeren Kontext (wie in *Offenbarung und Untergang*), dann lassen sie sich in fast allen Fällen in den erweiterten Kontexten der Strophe oder des Gedichttextes aufspüren, wie z.B. der Hollunder in der ersten Zeile von *Kindheit* und in Zeile 4 und 36 von *Sebastian im Traum*, oder das Reh im oben zitierten *Gesang*

[47] siehe Anm. (5).
[48] Kemper 1970, p. 158; Hermand 1972, p. 270.
[49] vgl. Böschenstein 1985, p. 47.
[50] « die Zeder, ein weiches Geschöpf » (Helian, I. 72, 62).





*des Abgeschiedenen* (I. 144, 5). Das häufige Auftreten dieser beiden Elemente als Paar weist auf ihre Signalfunktion für « die ersten Stufen der zum Menschen führenden Geschichte » [51] hin. Auf dieser funktionellen Bedeutungsebene sind ihre « Einzelbedeutungen » konnotativ oder auch zentral bedeutungskonstituierend mitenthalten: die doppelte Bedeutung des Hollunders als Lebens- und Todesbaum, der überdies auf Hölderlin bezogen werden kann [52] und die des Wildes als eine die Wirklichkeit passiv wahrnehmende (schauen, äugen) bzw. erleidende (ver/bluten, verenden) Existenz. Wie aber der Hollunderbaum nicht nur als Todesbaum, sondern auch als Baum des Lebens gilt, dessen Blütenduft überdies magische, die Wahrnehmung verändernde Wirkungen zugeschrieben werden [53], so ist auch das Wild eine die Welt mit « runden » Augen, d. h. mit offenem und in diesem Sinn « aktiven » Blick betrachtende Kreatur. Das Grundprinzip des poetischen Systems bei Trakl, daß jedes Bild auch sein Gegenbild in sich trägt, bestätigt sich neuerlich. In der Rundheit der Augen — die dann auch Attribut der Wild-Metamorphosen in den Elis-, Helian-oder Kaspar-Hauser-Gestalten ist — drückt sich Offenheit und Verletzlichkeit in Konfrontation mit der Wahrheit aus, der « weiche Zustand » eben, der gerade der Gegenzustand zu den im Kapitel 3 zitierten « steinernen Augen » ist (Diese sind gewissermaßen die Vorstufe zu den « zerbrochenen Augen » des Helian (siehe unten), für

[51] Böschenstein 1985, p. 47.
[52] « Er gilt als ein Baum des Lebens, weshalb man ihn gern zum Schutz neben die Häuser pflanzt; er ist aber auch ein Baum des Todes, weil die Seelen der Abgeschiedenen in ihm wohnen und er darum häufig auf Friedhöfen zu finden ist; [...] und zugleich ist er ein Baum des Bösen; so bezeichnet das Wort Hölderlin nicht nur den Holunderbaum, sondern auch den Teufel »; « Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens », Bd. 4, p. 262f; cit. Wührl 1982, p. 6.
[53] ebda.; daß diese überlieferten Bedeutungen in Trakls Semantik durchaus ihren Platz haben und diesem offenbar bekannt waren, zeigt folgendes Beispiel aus *Sebastian im Traum*: ... / Im Schatten des Nußbaums, uralten Hollunders / Trunken vom Safte des Mohns, ... » (I. 88, 4f).

die analog das über die « zerbrochenen Münder » Gesagte gilt).

Die Bereitschaft des Wildes zum Sehen, die gleichzeitig auch die Ursache seiner Bestimmung zum Opfertod ist, wird nun als Eigenschaft von seiner Nachfolgern in der mythologischen Ahnenreihe übernommen, allerdings mit den entsprechenden anthropomorphen Veränderungen. Unter Beibehaltung des Aspekts der Passivität verwandelt sich das reine, ziellose Sehen in ein zielgerichtetes An-Sehen als — im Selbstverständnis des « armen Kaspar Hauser » — Trakl letzendlich mißlingender — Versuch einer (poetischen) Mitteilung: Kaspar Hauser, dessen « Schritt die Stadt am Abend » als Ort menschlicher Begegnung sucht — Elis, der als « ein Ruhender mit runden Augen » erscheint und in dessen Brust « ein sanftes Glockenspiel » ertönt — Helian, der « an den gelben Mauern des Sommers » hingeht und dessen Seele « gerechtes Anschaun » erfreut — Novalis, dem « in zarter Knospe » « das trunkene Saitenspiel wuchs, usw. Allen diesen Versuchen einer offenen, die Harmonie kommunikativer Beziehungen fordernden Haltung ist der negative Ausgang gemeinsam: Novalis « verstummt in rosiger Blüte » — die sommerlich gelben Mauern sind « voll Aussatz » [54] in der « Novemberzerstörung », und das gerechte Anschaun wird von den « zerbrochenen Augen » verunmöglicht — Elis « verwandelt sich » in ein blaues Wild, das « leise im Dornengestrüpp » blutet und in einen braunen Baum, der ohne Früchte und « abgeschieden » dasteht — Kaspar Hauser schließlich stirbt als Ungeborener. Auch und vor allem hinsichtliche ihrer Todesarten bilden die Traklschen Selbstidentifikationen eine Figurenreihe im « Stationendrama » der Passion des Dichters, deren einzelne Glieder untereinander austauschbar werden, womit die

[54] « Aussatz » ist in diesem Kontext als Variante der « Abgeschiedenheit » zu verstehen, als « Stigma » des Dichters, der wie ein Engel « mit silbernen Füßen » im Unrat der Menschen steht (cit. Thiele 1964); die von Wolffheim 1985, p. 42 vorgetragene psychoanalytische Interpretation des Adjektivs « silbern » für Körperteile als Stigma des schuldbeladenen Verführers greift wohl zu kurz.





Zeitlichkeit der « Ahnenreihe » sich punktuell — aber nicht prinzipiell — in eine Gleichzeitigkeit verwandelt. Aus diesem Zusammenfallen der historischen Stufen der Menschheitsgeschichte in der Gleichzeitigkeit des Todes, der die Diachronie aller Tode in die Synchronie aller Toten transformiert, hat man — sicher nicht ganz zu Unrecht, aber doch oft in zu ausschließlicher Weise — ableiten wollen, daß in Trakls eschatologischen Bildern die Geschichte als Prozeß aufgehoben und somit zum Stillstand gebracht würde. Gelegentlich wird dieser Befund noch durch die Überreichung einer ideologischen seidenen Schnur ergänzt, da ja der Dichter sich « einfach vom Nichts überwältigen » ließ, « anstatt [...] seine eigene Verzweiflung dialektisch zu überwinden und sich den vorwärtsdrängenden Mächten des Expressionismus anzuschließen » [55]. Diese und vergleichbare ideologiekritische Interpretationen übersehen einen Aspekt, der von den christlich orientierten Deutungsansätzen seinerseits verabsolutiert wird (und im übrigen mit den « vorwärts drängenden Mächten des Expressionismus » durchaus in Einklang zu bringen wäre): die Tatsache, daß es in den Endzeitbildern Trakls auch den Erlösungsgedanken gibt. Dazu kommt, daß die zeitliche Gleichsetzung der Identifikationsfiguren nur auf einer bestimmten Ebene, nämlich der der Aktualisierung erfolgt [56], während auf der Ebene der Merkmale die Nicht-Identität, der historische Abstand gewahrt bleibt. « Baum » und « Wild » sind nicht-menschliche Vorstufen zu Kaspar Hauser, Elis und Helian, so wie diese Vorstufen zu Orpheus, Novalis und Hölderlin darstellen, die ihrerseits das vorletzte Glied

[55] Hermand 1972, p. 278; vgl. auch auf einer anderen Argumentationsebene Pfisterer 1983, p. 135: aus einer « anfänglich 'artistischen' Kunstauffassung [...] entstand zunehmend eine 'existenzielle' in dem Maße, in dem eine rein ästhetische Lebensbewältigung nicht mehr möglich war in den späten Krisenjahren. Da wurde Trakl immer wieder von sich selber heimgesucht ».

[56] das Moment der Aktualisierung drückt sich auch in der Wahl von Legendengestalten statt mythologischer Namen aus (Sonja, Afra Sebastian, Hauser); vgl. Heselhaus 1954, p. 387f.

in der Kette sind, als deren letztes Trakl sich selbst sieht. Obwohl alle diese Elemente in einem ständigen Prozeß gegenseitiger Durchdringung begriffen sind, bleiben ihre spezifischen Merkmale doch gewahrt, nach denen man sie — in heuristischer Annäherung — in drei Gruppen (oder « Bewußtseinsstufen ») einteilen könnte: die erste Gruppe der vor-menschlichen « Ungeborenen »; die zweite der menschlichen Ungeborenen und die dritte der « Schmerzgeborenen » (*Abendland*, 2. Fassung, I. 405, 73), der Dichter. Alle Elemente aller Gruppen können unter jeweils verschiedenen Gesichtspunkten vereinigt werden, z.B. als « Sprachlose » (was gleichbedeutend sein kann mit ihrer Eigenschaft als « Ungeborene ») oder als « Opfer », unter Beibehaltung ihrer jeweils spezifischen Merkmale (passive Opfertiere bzw. aktive Selbstopfer usw.). In dieser Reihe ist Trakl das Wild, Kaspar Hauser, Hölderlin und er selbst « als gescheiterter, dem Tod verfallener Sohn [...] Hölderlins »[57].

Daß der Erlösungsgedanke in der jüngeren Traklforschung kaum Beachtung findet, hat seine Gründe wohl in der Forschungsgeschichte selbst, die diesen Aspekt meist auf seine religiöse Dimension reduziert hat[58]. Doch in der Verschränkung von « zeitgeschichtlicher Aktualisierung mit einer 'biblischen Reihe' [...] ist nichts eindeutig, nicht religiös, aber auch nicht psychoanalytisch »[59]. Ohne die

[57] Böschenstein 1978, p. 15.

[58] Ein Ansatz, der meistens Hand in Hand geht mit dem Versuch, Trakl für das Bürgerliche zu retten, für das er ja eigentlich untragbar ist. Dem Bordellbesucher und Rauschgiftsüchtigen wird mit Vorliebe seine eigene « schöne Stadt », entgegengehalten, wobei Trakls poetische Korrektur (ganz abgesehen von expliziten brieflichen Äußerungen) geflissentlich übersehen wird: « Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt, / Verfallen die schwarzen Mauern am Platz, / Ruft der tote Soldat zum Gebet » (Helian, I. 71, 43ff).

[59] Weiss 1988, p. 13; gegen die durch Lachmann repräsentierte vorwiegend religiös orientierte Traklinterpretation wendet sich in diesem Zusammenhang auch Dolei 1978, p. 113, wo es heißt, daß der Dichter « una creatura intimamente sofferente / ... / e non pacificata dalla fede religiosa » ist.





religiöse Komponente in ihrer Bedeutung einfach zu negieren, muß doch erneut und besonders im Kontext des Selbstopfers auf Trakls diesbezügliche Hölderlin-Rezeption hingewiesen werden. Eine aufschlußreiche Untersuchung zu den Hölderlin-Evokationen, einschließlich der Novalis- und Christus-Reminiszenzen bei Trakl findet sich bei Böschenstein, der — unter anderem — den Aspekt der Auferstehung im Untergang mit Bezug auf das « Abendländische Lied » (« Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden; / Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen / Und der süße Gesang der Auferstandenen. » (I. 119, 21f) notiert[60]. Daß dieser Gesang aber nicht ein Hölderlinscher ist, wird in Böschensteins Untersuchung ebenfalls deutlich, denn wo bei jenem « deutscher Gesang » folgt, folgen bei Trakl « Schweigen des Winters » (*Helian*), « dunkle Jahre (*Afra*) oder « dunkle Nacht » (*Verwandlung des Bösen*).

Sinn und Folge des Selbstopfers des Dichters ist das Fortleben seines Gesanges « im nächtlichen Haus der Schmerzen » (*An Novalis*, 2. Fassung (a). Das bedeutet aber nicht, daß nun « der Zwist menschlicher Regungen [...] in der Dimension des Untergangs » aufgehoben wäre[61], denn für alle Bewußtseinsstufen Trakls gilt « das Ineinander eines paradiesischen und eines verworfenen Bereichs »[62]. Da es bei Trakl keine Versöhnung der Gegensätze gibt[63], sind es die Schmerzen selbst, die als Nahrung für die « heiße Flamme des Geistes » (*Grodek*) fortleben. « Flamme » (und « Feuer ») sind in der gewohnten Weise Doppelchiffren des « Nährenden » und des « Verzehrenden »: « Du, ein grünes Metall und innen ein feuriges Gesicht, das hingehen will und singen vom Beinerhügel und den flammenden Sturz des Engels. » (*Verwandlung des Bösen*,

[60] Böschenstein 1978.

[61] Lüders 1961, p. 61, der auch insgesamt auf der Ebene der falsch harmonisierenden Interpretationsansätze argumentiert.

[62] Böschenstein 1964, p. 394.

[63] « Des Abends blaue Taube / Brachte nicht Versöhnung » (Das Herz, I. 154, 12f); « Versöhnung » ersetzt die gestrichene Variante « Frieden », vgl. II. 285, 13.

I. 98, 43f). Wie in Hölderlins *Dichtermut* (bzw. *Blödigkeit*) ist das Thema in Trakls Gedichten der Tod des Dichters als « Einswerdung des heldischen Dichters mit der Welt », dem « in die Mitte des Lebens versetzt [nichts bleibt] als das reglose Dasein, die völlige Passivität, die das Wesen der Mutigen ist; » [64]. Im Unterschied jedoch zu Hölderlin, dessen Dichtermut sich « aus der Verwandtschaft der Lebendigen » [65] begründet, sind es bei Trakl die Ungeborenen, also die noch nicht Lebendigen, aber zum Leben Bestimmten — denn nicht von den Toten ist in *Grodek* die Rede, sondern eben von den Ungeborenen! — denen der « Dichtermut » gilt und die die Nutznießer seines Opfers sein sollen. Die Ungeborenen Trakls sind aber die nicht zur Sprache Gekommenen (wie Kaspar Hauser), und daher vollzieht sich ihre (Wieder) Geburt in der sprachlichen Gestaltwerdung des Gedichts.

Aus dieser Perspektive ist der von Trakl poetisch beschworene Opfertod der Vorgang des Dichtens selbst, in dessen Resultat sich der Dichter als Stoff verzehrt und Gestalt annimmt, eine « schmerzgeborene » Gestalt, da die Form des Gedichts der materielle Ausdruck seiner Wahrhaftigkeit ist. Helian-Trakl ist also nicht nur Opfertier und Opferpriester, sondern auch der die « Versteinerung » aufhebende Orpheus [66], der in die Unterwelt steigt, um die Ungeborenen ins Leben zu holen: « Wo an Mauern die Schatten der Ahnen stehn, / Vordem ein einsamer Baum war, ein blaues Wild im Busch / Steigt der weiße Mensch auf goldenen Stiegen / Helian ins seufzende Dunkel hinab. » (I. 423, 55ff).

Die Zeichenhaftigkeit von Brot und Wein als Signal für Vergangenes und Kommendes bei Hölderlin verlagert sich bei Trakl auf das poetische Selbstopfer, durch das der Schmerz als Bewußtsein vom Wahrhaftigen bewahrt und der « weiche Zustand » erneuert wird.

---

[64] Benjamin GS II. 1, p. 124 bzw. 125.

[65] vgl. ebda. p. 114 und SA II (1). 62, 1: « Sind denn dir nicht verwandt alle Lebendigen? » (*Dichtermuth*).

[66] vgl. dazu Killy 1957.





## BIBLIOGRAPHIE


Hka: Georg Trakl: Dichtungen und Briefe. Salzburg 1969, 2 Bde. (= Historisch-kritische Gesamtausgabe, hrsgg. von W. Killy und H. Szklenar).

SA: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Stuttgart 1943ff (Stuttgarten Hölderlin Ausgabe, hrsgg. von F. Beissner).

Konkordanz: Heinz Wetzel: Konkordanz zu den Dichtungen Georg Trakls. Salzburg 1971 (= Trakl-Studien 7).

Anderle 1962: Martin Anderle: Das gefährdete Idyll. Hölderlin, Trakl, Celan. The German Quarterly 35 (1962), pp. 455-463.

Bachmann IV: Ingeborg Bachmann Werke (hrsgg. von C. Koschel und I. v. Weidenbaum), 4. Bd., Zürich 1978.

Benjamin GS: Walter Benjamin: Gesammelte Schriften (hrsgg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser) Bd. 2.1, Frankfurt 1977.

Böschenstein 1964: Bernhard Böschenstein: Wirkungen des französischen Symbolismus auf die deutsche Lyrik der Jahrhundertwende. Euphorion 58 (1964), pp. 375-395.

Böschenstein 1978: ders.: Hölderlin und Rimbaud. Simultane Rezeption als Quelle poetischer Innovation im Werk Trakls In: Weiss 1978, pp. 9-27.

Böschenstein 1985: ders.: Motivwanderung in Trakls Gedichten. Am Beispiel des « Wilds ». In: TK 4/4a, pp. 45-52.

Denneler 1985: Iris Denneler: Erinnerung - Ein Fragment. Zu Georg Trakls später Prosa. In: TK 4/4a, pp. 53-66.

Dolei 1978: Giuseppe Dolei: L'arte come espiazione imperfetta: saggio su Trakl. Stuttgart 1978 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 41).

Esselborn 1981: Hans Esselborn: Georg Trakl - Die Krise der Erlebenslyrik. Köln-Wien 1981 (= Kölner Germanistische Studien 15).

Goltschnigg 1974: Dietmar Goltschnigg: Büchners « Lenz », Hofmannsthals « Andreas » und Trakls « Traum und Umnachtung ». Eine literatur psychologische Wirkungsanalyse. Sprachkunst 5 (1974), pp. 231-243.

Hanisch 1986: Ernst Hanisch/Ulrike Fleischer: Im Schatten berühmter Zeiten. Salzburg in den Jahren Georg Trakls (1887-1914) Salzburg 1986 (= Trakl-Studien XIII).

Hermand 1972: Jost Hermand: Der Knabe Elis. Zum Problem der Existenzstufen bei Georg Trakl. In: ders.: Der Schein des schönen Lebens. Studien zur Jahrhundertwende. Frankfurt 1972 (= Athenäum Paperbacks Germanistik), pp. 266-278.

Heselhaus 1954: Clemens Heselhaus: Die Elis-Gedichte von Georg Trakl. DVJS 28 (1954), pp. 384-413.

Höller 1987: Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Frankfurt 1987.
Höllerer 1964: Walter Höllerer: Wie entsteht ein Gedicht. Frankfurt 1964 (edition suhrkamp 83).
Kemper 1985: Hans-Georg Kemper: Varianten als Interpretationshilfen. Zur Genese von Trakls « Melancholie ». In: TK 4/4a, pp. 31-36.
Killy 1956: Walther Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes: Göttingen 1956.
Killy 1957: ders.: Das Spiel des Orpheus. über die 1. Fassung von Georg Trakls « Passion ». Euphorion 51 (1957), pp. 422-437.
Killy 1959: ders.: Der Helian-Komplex in Trakls Nachlaß mit einem Abdruck der Texte und einigen editorischen Erwägungen. Euphorion 53 (1959), pp. 380-418.
Killy 1967: ders.: über Georg Trakl. Göttingen 1967 (= Kleine Vandenhoeck Reihe 88/89/89a).
Lüders 1961: Detlev Lüders: Abendmuse - Untergang - Anif. Drei Gedichte von Georg Trakl. Wirkendes Wort 11 (1961), pp. 89-102.
Methlagl 1981: Walter Methlagl: « Versunken in das sanfte Saitenspiel seins Wahnsinns... » Zur Rezeption Hölderlins im « Brenner » bis 1915. In: ders. et al. (Hrsg.): Untersuchungen zum « Brenner ». Festschrift für Ignaz Zangerle zum 75. Geburstag. Salzburg 1981.
Methlagl 1985: ders.: Kulturpessimismus im « Brenner » nach dem 1. Weltkrieg. In: Walter Weiss/Eduard Beutner (Hrsg.): Literatur und Sprache im Österreich der Zwischenkriegszeit. Polnisch-österreichisches Germanistensymposion 1983. Stuttgart 1985 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 163).
Metzner 1974: Ernst Erich Metzner: Die dunkle Klage des Gerechten - Poesie pure? Rationalität und Intentionalität in Georg Trakls Spätwerk, dargestellt am Beispiel « Kaspar-Hauser-Lied ». GRM N. F. 24 (1974, pp. 446-472).
Neidhardt 1957: Hans Konrad Neidhard: Georg Trakls « Helian ». Diss. Schaffhausen 1957.
Pfisterer 1983: Kathrin Pfisterer-Burger: Zeichen und Sterne. Georg Trakls Evokationen lyrischen Daseins. Salzburg 1983 (= Trakl-Studien XI).
Preisendanz 1966: Wolfgang Preisendanz: Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls. In: Wolfgang Iser (Hrsg.): Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne. München 1966, pp. 227-261.
Rölleke 1985: Heinz Rölleke: Zivilisationskritik im Werk Trakls. In: TK 4/4a, pp. 67-78.
Rogers 1981: Michael Rogers: Trakls Imagery. In: William E. Yuill /Walter Methlagl (Hrsg.): Londoner Trakl Symposion. Salzburg 1983 (= Trakl Studien X), pp. 33-41.





Rusch 1983: Gebhard Rusch/Siegfrid J. Schmidt: Das Voraussetzungssystem Georg Trakls. Braunschweig 1983 (= Konzeption Empirische Literaturwissenschaft 6).
Staiger 1961: Emil Staiger: Zu einem Gedicht Georg Trakls. Euphorion 55 (1961), pp. 279-296.
Thiele 1964: Herbert Thiele: Das Bild des Menschen in den Kaspar-Hauser-Gedichten von Paul Verlaine und Georg Trakl. Wirkendes Wort 14 (1964), pp. 351-356.
TK 4/4a: Text und Kritik: Georg Trakl. Heft 4/4a (1985).
Weiss 1978: Walter Weiss/Hans Weichselbaum (Hrsgg.): Salzburger Trakl Symposion. Salzburg 1978 (= Trakl-Studien IX).
Weiss 1985: ders.: Nikolaus Lenau und Georg Trakl. Ein Vergleich ihrer Metaphorik. Lenau-Forum 1985, pp. 81-89.
Weiss 1988: ders.: « Herbst: Schwarzes Schreiten am Waldsaum ... Böse ». Zur Metaphorik Georg Trakls. Manuskript 1988.
Wührl 1982: P. W. Wührl (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann: Der goldene Topf. Stuttgart 1982 (= Reclam Erläuterungen und Dokumente 8157).
Wolffheim 1985: Elisabeth Wolffheim: « Die Silberstimme des Totengleichen ». Das Farbwort « silbern » im lyrischen Werk Georg Trakls. In: TK 4/4a, pp. 37-44.

# IL TEATRO DELLA CRUDELTÀ E LA GERMANIA *

di
ALBERTO DESTRO
Bologna

## I

Vorrei fare, in questa sede, una sorta di esperimento, e enumerare o accostare tre realtà, tre fenomeni storici solo in parte riconducibili a costanti comuni di vita teatrale o di riflessione sul teatro, ma ciononostante forse in qualche modo tra loro accomunati. Il senso dell'esperimento consisterà proprio in questo accostamento tra realtà parzialmente diverse e nel tentativo di indicare, malgrado le parziali diversità categoriali, un elemento di continuità, su cui sarà il caso di avviare qualche riflessione. Va da sé, dopo quanto ho detto, che non farò un discorso di influssi o di derivazioni in senso stretto e rigoroso, anche se non rinnego affatto, anzi in altre sedi auspicherei, un approccio fattuale e concreto — se vogliamo: positivistico — a ordini di realtà quali quella di cui sto per parlare. Solo che il compito odierno era diverso, e pertanto diversa è la strada percorsa.

## II

Il *copyright* per il termine di 'teatro della crudeltà' spetta com'è noto al francese Antonin Artaud, che lo coniò all'inizio degli anni '30, con una valenza però del tutto particolare, di cui val la pena di ricordare qualche tratto.

---

* Relazione tenuta al Convegno Internazionale, « Le maschere della violenza nella cultura germanica », svoltosi a Forlì, 24-25 febbraio 1989.

I testi canonici per la definizione di 'teatro della crudeltà' sono i due 'manifesti', l'uno dell'ottobre 1932 e l'altro dell'inizio del 1933, nonché un breve scritto del maggio 1933, intitolato *Il teatro e la crudeltà* [1].

Come caratterizzazione generale, sarà da dire che il teatro della crudeltà mira a un coinvolgimento profondo dello spettatore, ad agire su di lui con tutti i mezzi di suggestione tecnicamente possibili. Lo spettatore deve essere aggredito con impressioni visive, acustiche, motorie, deve essere coinvolto emotivamente nell'azione teatrale, fino a rivivere tramite essa livelli di esperienza profondi che solitamente si manifestano nel sogno. Il termine di teatro della crudeltà non deve necessariamente far pensare all'impiego della violenza sanguinaria sulla scena per scuotere lo spettatore. In fondo l'impiego di questo termine risponde alla stessa logica che presiede alla concezione della realtà che esso designa. Come la crudeltà è forse necessaria nel teatro per scuotere lo spettatore moderno intorpidito da secoli di teatro psicologico e solo parlato (e perciò solo intellettuale), ma ciò che importa non è la crudeltà in sé, ma la sua funzione di efficace scuotimento dello spettatore, così nel termine di 'teatro della crudeltà' non si vuole tanto predicare la necessità della crudeltà sulla scena, ma si fa uso di una parola di sicuro effetto sul lettore del manifesto, per segnalare la necessità di scelte teatrali insolite e aggressive. Insomma il 'teatro della crudeltà' non deve necessariamente essere crudele, sanguinario. 'Crudeltà' ci avverte infatti Artaud, « deve essere intesa in senso lato e non nell'accezione fisica e rapace che abitualmente le si attribuisce. [...] Si può benissimo immaginare una crudeltà pura senza strazio carnale. Del resto, che cos'è la crudeltà in termini filosofici? Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta » [2]. La crudeltà insomma è impiego rigoroso di mezzi anche estremi per raggiungere lo scopo di un coinvolgimento emotivo massimo dello spettatore, anche se Artaud — ed è importante rilevarlo — per altro verso ritiene indispensabile, nella situazione data, una dose di crudeltà nel senso corrente: « Nella fase di degenerazione in cui ci troviamo, solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti » [3].

L'impronta della riflessione di Artaud è marcatamente irrazionalistica. Identificato il 'proprio' del teatro nella « espressione nello spazio », la sola che « permette ai mezzi magici dell'arte e della parola di agire organicamente e nella loro totalità, come rinnovati esorcismi », ne consegue uno sganciamento dal testo teatrale tradizionale, dalla parola pronunciata intellegibilmente. Il nuovo linguaggio del teatro « non può essere definito se non attraverso le sue capacità di espressione dinamica nello spazio, contrapposte alle capacità espressive della parola dialogata. Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatrice e vibratoria sulla sensibilità ». In tal modo « oltre il linguaggio acustico dei suoni, entra in gioco il linguaggio visivo degli oggetti, dei movimenti, degli atteggiamenti, dei gesti », si realizza cioè un « linguaggio nello spazio, linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopee » capace di parlare « a tutti gli organi e su tutti i piani » [4]. E ancora: « questo linguaggio oggettivo e concreto del teatro serve a captare e a imprigionare i sensi. Percorre la sensibilità. Abbandonando l'utilizzazione occidentale della parola, trasforma le singole parole in sortilegi. Alza la voce. Ne utilizza le vibrazioni e le qualità. Fa martellare violentemente i ritmi. Macera i suoni. Mira a esaltare, intorpidire, sedurre, fermare la

[1] In italiano nel volume Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia « I Cenci »*, prefazione di Jacques Derrida, nota introduttiva di Guido Neri, scelta e traduzione di Giovanni Marchi, Torino 1968, rispettivamente pp. 167-176, 193-197 e 164-166.

[2] *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 177, da una lettera a « J.P. » del 13 settembre 1932.

[3] Dal primo 'manifesto', in *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 175.

[4] *Ivi*, p. 167.

sensibilità. [...] Spezza infine la soggezione intellettuale al linguaggio, trasmettendo il senso di una nuova e più profonda intellettualità che si cela sotto i gesti e sotto i segni, innalzati a dignità di esorcismi particolari »[5]. « Poco importa » affermerà poco oltre Artaud che i piani su cui si realizza questa particolare comunicazione teatrale « siano effettivamente raggiunti dallo spirito, cioè dall'intelligenza; equivarrebbe a diminuirli, e ciò non avrebbe né interesse né significato »[6].

Tutto ciò può realizzarsi superando la tradizionale scissione dello spazio teatrale in scena e sala. È essenziale, al contrario, poter contare su uno spazio continuo, in cui lo spettatore sia direttamente inserito nell'azione, al centro di suoni, luci, movimenti, dialoghi, che lo facciano sentire tutt'uno con la rappresentazione o, con parola più amata da Artaud, con lo spettacolo.

Finora ho attinto, per questa sommaria caratterizzazione del 'teatro della crudeltà' soprattutto al primo manifesto. Il secondo riprende in parte, com'è ovvio, motivi del primo, e altri ne sviluppa coerentemente alla concezione generale. In particolare viene ripresa la definizione di 'teatro della crudeltà' con l'accezione di crudeltà non necessariamente sanguinosa, cui abbiamo già fatto cenno, e viene sviluppata la dimensione mitica o mitologica in cui il 'teatro della crudeltà' si vuole collocare. Esso dovrà in tal senso rifarsi ai miti primitivi, portatori « dei grandi problemi e delle grandi passioni essenziali che il teatro moderno ha nascosto sotto la vernice dell'uomo pseudo-civilizzato. [...] Rinunciando all'uomo psicologico, al carattere e ai sentimenti ben delineati, si rivolgerà all'uomo totale, non all'uomo sociale sottomesso alle leggi e deformato dalle religioni e dai precetti »[7].

Tutto ciò viene infine ribadito e sistematizzato nel breve scritto *Il teatro e la crudeltà*, in cui più chiaramente si mette in luce l'irrazionalità del comportamento collettivo

[5] *Ivi*, p. 168.
[6] *Ivi*, p. 169.
[7] *Ivi*, p. 193.





cui è da ricondurre anche la reazione del pubblico teatrale: « Profondamente convinto che il pubblico pensa anzitutto con i sensi, e che è assurdo, come fa il consueto teatro psicologico, rivolgersi anzitutto al suo raziocinio, il Teatro della Crudeltà vuole ricorrere allo spettacolo di massa; cercare nell'agitazione di masse numerose, ma convulse e scaraventate l'una contro l'altra, un po' di quella poesia che esiste nelle feste e nelle folle, i giorni, oggi troppo rari, in cui il popolo si riversa nelle strade »[8]. « Insomma — concluderà Artaud — da un lato la massa e l'estensione di uno spettacolo che si rivolge all'intero organismo; dall'altro una intensa mobilitazione di oggetti, di gesti e di segni, impiegati secondo un nuovo spirito. La parte secondaria assegnata all'intelletto conduce a una comprensione energica del testo; la parte attiva assegnata all'oscura emozione poetica esige segni concreti. Le parole dicono poco allo spirito; parlano invece le dimensioni e gli oggetti; parlano le nuove immagini, persino quelle fatte di parole. Ma parla anche lo spazio, tonante di immagini e rigurgitante di suoni, purché si sappia ogni tanto predisporre sufficienti estensioni di spazio cariche di silenzio e di immobilità »[9].

Ho indugiato a lungo su questi testi di Artaud, abusando forse delle citazioni, perché mi premeva dare le coordinate essenziali del suo pensiero, in forma il più possibile autentica, anche se naturalmente so bene come si potrebbero aggiungere altri tratti, che volutamente ho trascurato perché meno essenziali. A due di essi, tuttavia voglio qui far cenno brevissimamente. Si tratta della rigorosa limitazione delle considerazioni svolte da Artaud alla sfera teatrale, senza alcuna ambizione ideologica di ordine generale (Artaud non si impegna in nessuna battaglia che non sia quella per il rinnovamento del teatro), e della assoluta centralità del regista in questo tipo di teatro. Il vero autore teatrale diventa il regista e non più l'autore dei testi (e meglio sarebbe se le due figure coincidessero,

[8] *Ivi*, p. 164.
[9] *Ivi*, p. 166.

come Artaud cercò di fare scrivendo *I Cenci*). In questa sottolineatura della centralità del regista Artaud appare debitore con particolare evidenza (ma non è certo l'unico punto in cui ciò accade), del regista, scenografo e teorico teatrale inglese Edward Craig.

Tanto basti su Artaud e sulla sua teorizzazione al principio degli anni '30. Passiamo al secondo punto della mia enumerazione, approdando ora in terra tedesca.

## III

Sull'espressionismo teatrale tedesco ritengo ormai si possa dare per scontata nella cultura italiana una sufficiente informazione, quanto meno di ordine generale. Né può certo essere mio compito qui darne in alcun modo una ricostruzione organica. Solo vorrei richiamarne alcuni tratti generalissimi, procedendo però unicamente per parole chiave e per richiami a pochissimi testi, che hanno lo scopo di rendere almeno minimamente concreto il mio discorso.

L'espressionismo — e il suo teatro in particolare — nasce da una reazione morale al mondo borghese dell'anteguerra, che si esprime anche e soprattutto nella rivoluzione delle forme artistiche. In particolare è del tutto netto il rifiuto del teatro tradizionale, realistico-psicologico, e la sua sostituzione con forme di spettacolo diverse, spesso non lontane o assai simili a quelle teorizzate più tardi da Artaud. Innanzi tutto si andò a uno svuotamento dei personaggi, ridotti a schemi o funzioni, spesso privi di nomi propri, spesso individuati addirittura da riferimenti numerici (Primo Uomo, Secondo Uomo ecc.). Parallelamente si procedette a una essenzializzazione della lingua, che non di rado si ridusse al grido inarticolato, al verso prelinguistico, alla ripetizione puramente fonica di suoni, talora parole e sillabe, che proprio nella ripetizione perdevano la loro rilevanza semantica e diventavano pure sonorità. Altre volte la lingua, pur conservando una residua articolazione sintattica, si riduceva a una sorta di grado zero della strutturazione grammaticale-sintattica, si componeva





di soli sostantivi, oppure di verbi non coniugati. La gestualità, vuoi estatica e lenta, vuoi esagitata e aggressiva, assumeva un ruolo grandissimo, anzi spesso il ruolo espressivo principale, unitamente al gioco delle luci, impiegate in funzione puramente espressiva e non realistica. I rapporti cromatici 'puri' senza riferimento alle qualità coloristiche degli oggetti reali, gli sbalzi tra luce accecante e buî improvvisi o viceversa, la radicale rinuncia ad ambientazioni realistiche e il ricorso a fondali o monocromatici, dinamicizzati dal gioco delle luci elettriche, o policromi in combinazioni vuoi suggestive e allusive vuoi del tutto astratte, lo scontro sulla scena di sentimenti e personaggi elementari, eterni, tipicizzati fino alla maschera e allo schema, tutto tendeva a togliere lo spettatore dalla sua posizione di degustatore di un teatro borghese intimamente svuotato, e a scuoterlo nel profondo, facendo appello alle sue facoltà percettive non razionali-logiche, ma istintuali, emozionali, di coinvolgimento anche fisico ecc. Tutto ciò era in parte autoctono, in parte derivato da impulsi che erano per così dire nell'aria (si veda il ruolo che può aver esercitato in Germania Edward Craig, il cui *The Art of the Theatre* del 1905 venne pubblicato lo stesso anno in tedesco col titolo *Die Kunst des Theaters*), in parte ancora, soprattutto in quel che riguarda la lingua, risaliva a una lezione nietzscheana di cui ancora si tende a dimenticarsi parlando di espressionismo [10]. C'è da chiedersi se Artaud (che, sia notato di passata, ben conosceva sia Craig sia Nietzsche) sarebbe giunto alle sue formulazioni se prima non ci fosse stato il gran sommovimento dell'espressionismo sulle scene della Germania.

Un buon esempio di questo tipo di teatro ci può essere offerto da un breve atto unico di Wassily Kandinsky, *Der gelbe Klang, Il suono giallo* [11], scritto tra il 1909 e

[10] Sull'influenza di Nietzsche sugli espressionisti si veda Lia Secci, *Nietzsche e l'espressionismo*, in « Il Verri », n. 10, giugno 1975, pp. 96-125.

[11] In italiano nella raccolta *Il teatro dell'Espressionismo. Atti unici e drammi brevi*, a cura di Horst Denkler e Lia Secci, Bari 1973, pp. 79-90.

il 1910 e pubblicato nel 1912, in cui parecchie delle caratteristiche appena enunciate appaiono già portate alle loro estreme conseguenze. Si tratta, come recita il sottotitolo, di una « Composizione scenica », quindi di qualcosa che anche categorialmente intende sottrarsi alle forme canoniche del teatro (ricordiamo a questo proposito la preferenza di Artaud per il termine 'spettacolo', assai più ampio di quello di dramma, commedia ecc. e comprensivo, al limite, anche del significato di circo, varietà, music-hall ecc.). L'azione nel lavoro di Kandinsky, se ancora di azione si può parlare, è assolutamente impenetrabile nel suo senso (ipotesi sono state fatte, ad esempio vi si è letta una parabola della creazione artistica, oppure un qualche processo di illuminazione religiosa, ma si tratta appunto al più di ipotesi) [12]. Il testo è costituito quasi esclusivamente da didascalie registiche e da descrizioni della musica che sottende tutta la rappresentazione, ma non come mero accompagnamento o sottolineatura ma quale parte costitutiva della messinscena, con precise rispondenze tra qualità dei suoni (si prescrivono il la e il si), intensità della luce, tonalità dei colori, sempre decisi e netti e sempre mutevoli, movimenti delle figure che agiscono in scena (ma è da ricordare che i — per così dire — personaggi principali sono cinque fantocci, cinque giganti gialli animati, uno dei quali, cresciuto a dismisura e a braccia allargate sì che « la sua figura diventa simile a una croce » [13], tiene per un attimo la scena nell'ultimo quadro, prima che si faccia improvvisamente e definitivamente buio). Tutto avviene — ma che cosa avviene? — al di fuori della comunicazione logicamente articolabile in parole, tutto è affidato alla suggestione di suoni, movimenti, colori, luci. L'appello allo spettatore non passa attraverso la mediazione dell'intelletto, ma della sensibilità. Tutto avviene come in un sogno di difficilissima e probabilmente multipla interpretazione.

Nel pezzo di Kandinsky non c'è traccia di violenza.

[12] Cfr. *ivi*, pp. 19-21.
[13] *Ivi*, p. 90.





L'effetto sullo spettatore viene raggiunto attraverso la suggestione sensibile. Allo stesso modo Artaud — come abbiamo visto — non riterrà la violenza o la crudeltà un elemento indispensabile, anche se, ove necessario (ed egli lo reputava necessario, come abbiamo visto) era pronto a farvi ricorso pur di scuotere nel profondo lo spettatore. Applicato all'espressionismo in genere, il discorso sulla crudeltà si presenta con una connotazione particolare. Non mancano infatti drammi che tematizzano addirittura la violenza o la crudeltà, e ben si capisce, se si pone mente alla natura geneticamente eversiva, di distruttiva rivolta contro il mondo dell'ordine borghese, che caratterizza questo confuso ma ricco momento della letteratura tedesca. Si pensi ad esempio a tutti i drammi rivoluzionari, in cui la violenza tra le classi sociali comporta di necessità la rappresentazione della crudeltà sulla scena, poco importa se più o meno diretta e sanguinosa. Ma mi sembra più interessante rilevare un'altra forma di rappresentazione della crudeltà, che è intrinsecamente dipendente dalle caratteristiche profonde del teatro espressionista.

Prendiamo il dramma *Erwachen*, *Risveglio*, di August Stramm [14], anch'esso uno dei pezzi da parata per qualsiasi descrizione dell'espressionismo più tipico. In realtà non si tratta di un dramma particolarmente violento. Esso si conclude addirittura positivamente, con la salvezza di quello che può essere considerato l'eroe, che trova un vero, autentico amore e una missione sociale da compiere in accordo, almeno momentaneo, con la comunità sociale. Proprio perché fondamentalmente non crudele o violento, questo breve dramma in un atto mi pare particolarmente rivelatore di una sottile, ma percettibile, presenza della crudeltà nell'espressionismo. La vicenda è presto narrata. Una coppia di amanti si trova in una miserabile camera d'albergo, quando per un incidente crolla un tratto della parete esterna. L'oste sopraggiunge e, spalleggiato

[14] Ora facilmente reperibile nell'edizione Reclam: August Stramm, *Dramen und Gedichte*, a cura di René Radrizzani, Stuttgart 1979, pp. 21-39.

dalla folla, vorrebbe farsi giustizia da sé, imputando il crollo al protagonista, ma la folla anonima è distolta dal suo proposito dallo scoppiare di un improvviso incendio che rapidamente distrugge l'intero paese. A questo punto nel protagonista viene riconosciuto l'architetto che aveva costruito il paese e che, dopo la distruzione dell'incendio, saprà riedificarlo. Gli animi della folla si placano e tutti gli sguardi si rivolgono a una stella che brilla intensa nel cielo. È chiaro che si tratta di un *plot* dalle evidenti valenze simboliche, che qui non staremo ad indagare. I protagonisti sono tutti manichini tipicizzati, identificati unicamente dal pronome personale (Lui, Lei) o dal ruolo sociale (Oste, Servo), ed è proprio questo, mi pare, il punto decisivo. Tutta la parte centrale del breve dramma, infatti, è dominata dalla tensione tra la folla minacciosa, in cui spiccano individualmente solo l'oste e il suo rozzissimo servo, e il 'Lui' protagonista, che si difende dapprima a parole e quindi con l'aiuto di una pistola. Ora la violenza insita in una contrapposizione di questo genere viene in qualche misura esaltata proprio dalla astrazione dei personaggi, che non può conoscere evoluzione psicologica. L'oste e il suo servo, vivono sulla scena in quanto esseri primitivi e statici, capaci solo di aggressività e di avidità (non a caso scompaiono dall'azione nella fase finale, quando si avvia la svolta positiva nella quale da parte della folla viene riconosciuto nello sconosciuto l'architetto). La loro violenza ne viene assolutizzata, come una caratteristica che non può conoscere sviluppi, il rapporto con loro non può essere che di minaccia. Il più forte vince, non chi ha ragione. Non sono persone, soggette al potere dell'argomentazione, sono personificazioni astratte di forze astratte. Questo particolarissimo potenziamento della violenza, che ho esemplificato sul testo di Stramm, è tipico di tutto l'espressionismo, proprio in quanto l'espressionismo ricorre spessissimo a questa riduzione dei personaggi a schemi, a funzioni sociali (o psicologiche, ideologiche ecc.), fissandoli una volta per tutte e perciò assolutizzando anche il momento della violenza. Si veda, in questa chiave, un altro testo canonico dell'Espressionismo, come *Masse*





*Mensch, Uomo massa*, di Ernst Toller [15], ove si potrà percepire la stessa inevitabilità della violenza sociale, affidata a ruoli immutabili (il banchiere, ove sia solo tale, non potrà che seguire le leggi del profitto con esclusivismo o automatismo assoluto, anche qualora esse passino per la sottoscrizione delle azioni di una fabbrica di gas asfissianti). Una evoluzione per lo stesso Toller si potrà percepirla soltanto successivamente, ad esempio in *Hopla, wir leben, Oplà, noi viviamo*, del 1927 [16], in cui egli tornerà a delineare destini individuali anziché ruoli schematici. La mia impressione è comunque che col calare della furia innovativa e sperimentativa sul piano formale, la violenza assuma anche nel tardo espressionismo un ruolo maggiore e diverso, rimanga cioè l'unico mezzo espressivo di aggressione dello spettatore, ma che si esprima — o torni ad esprimersi — maggiormente con i mezzi tradizionali della parola, e sia pure della parola gridata, deformata, smozzicata di un 'parlato' esageratamente marcato in quanto tale, che non con le innovazioni artistico-formali dei primi espressionisti. Esemplare sarà in questo senso Arnolt Bronnen, che nel dramma *Vatermord, Parricidio*, del 1920 [17] rappresenta la crisi definitiva dei rapporti tra un padre violento e autoritario e un figlio esaltato e sognatore, accumulando una intensissima tensione data proprio dalla violenza dello scontro tra padre e figlio, e aggiungendo al finale parricidio, quasi a prepararlo nella sua enorme carica di violenza, dapprima un tentativo di seduzione omosessuale messo in atto da parte di un amico del figlio e poi un incesto consumato tra il figlio e la ancor giovane madre. Questo accumulo di violenze sulla scena in chiave se così posso dire di parossistico realismo grottesco, rappresenta una scelta che colloca Bronnen ormai al limite, o forse un passo oltre il limite, dell'espressionismo.

---

[15] In italiano nell'edizione curata da Emilio Castellani, Ernst Toller, *Teatro*, Torino 1971, pp. 69-127.

[16] *Ivi*, pp. 245-339.

[17] In Arnolt Bronnen, *Stücke*, a cura di Hans Mayer, Kronberg/Ts. 1977, pp. 1-53.

## IV

La terza tappa della mia enumerazione ci porta alla Germania nazista. Conoscendo quale fu la ricezione della letteratura e particolarmente del teatro dell'espressionismo in epoca nazista [18], avrebbe poco senso interrogarsi sulla misura in cui Artaud venne o non venne accolto nella Germania delle camicie brune. L'espressionismo in effetti rappresentava pressocché l'opposto di quanto la critica *völkisch* postulava per la letteratura tedesca, ossia legame alla germanicità, rispetto dell'esistente, spirito gregario rispetto all'autorità, segnatamente del *Führer*, antisemitismo, rivalutazione di una vita rurale presunta sana e incorrotta, militarismo, nazionalismo aggressivo ed espansivo, senso di dedizione alla comunità nazional-razziale. Buona parte dei libri letterari che bruciarono sui roghi del 10 maggio 1933 erano di autori legati all'espressionismo, avvertiti come particolarmente pericolosi per il loro spirito modernistico, dissacrante e distruttivo. Non v'è dubbio che un autore impensabile senza il precedente dell'espressionismo tedesco, quale Antonin Artaud, non avrebbe incontrato maggiore favore agli occhi dei nazionalsocialisti, ammesso che essi avessero occhi per lui. Artaud, infatti, aveva per i nazisti il vizio capitale, oltre che di riassumere in sé tutte le caratteristiche dell'artista 'degenerato', anche di essere francese, di appartenere quindi a una cultura non solo straniera ma anche tale che della modernità, dell'apertura al futuro, dell'internazionalismo (almeno culturale) ecc. aveva fatto sua sostanza vitale. Nessuna sorpresa, dunque, se il 'teatro della crudeltà' di Artaud non trovò accesso alla cultura tedesca se non ben dopo la fine della seconda guerra mondiale.

Eppure — c'è un eppure: ed è il punto cui volevo

[18] Cfr. alcuni cenni molto illuminanti in Karl Otto Conrady, *Unkünst und Undeutsches, Kurze Erinnerung an völkisch-nationale Urteile über deutsche Dramatik im 20. Jahrhundert*, in *Drama und Theater im 20. Jahrhundert. Festschrift für Walter Hinck*, a cura di Hans Dietrich Irmscher e Werner Keller, Göttingen 1983, pp. 268-280.





arrivare. Leggendo o rileggendo gli scritti genialmente disordinati di Artaud non riesco infatti a liberarmi di due impressioni, che sono all'origine di questo mio intervento. La prima è quella, come dire?, di un'aria di famiglia, di un *dejà vu* che mi riporta ad analoghe teorizzazioni e, ancor più, concrete realizzazioni dell'espressionismo teatrale tedesco, a me professionalmente più prossimo dell'esperienza del francese Artaud. L'altra, che solo apparentemente può essere considerata un paradosso, come cercherò di accennare qui di seguito, è quella della parentela tra alcuni tratti essenziali del pensiero di Artaud e certa prassi propagandistica nazista. So che di primo acchito la cosa può sembrare peregrina e forse addirittura stramba, ma varrà la pena di perdere qualche minuto a rifletterci, prima di lasciarla eventualmente cadere.

Si pensi alle imponenti liturgie dei congressi del Partito Nazionalsocialista a Norimberga. Folle di gente in uno spazio circoscritto. Accorti giochi di luce, che nel momento culminante mettevano in tutto rilievo l'oratore e naturalmente soprattutto l'oratore per eccellenza, colui che aveva la prima e l'ultima parola, che incarnava la legalità stessa e rappresentava la sorgente delle leggi del Reich, Hitler. Impiego di musiche, sia di tipo ritmico-militare di immediato appello agli spettatori, sia solenne e quasi sacrale, quando si trattava di introdurre 'lui', il *Führer*. Movimenti coreografici di gruppi enormi di ginnasti. Anche l'elemento apparentemente più discordante, il ruolo assegnato alla parola nei lunghi discorsi che caratterizzavano, e anzi in cui culminavano le liturgie hitleriane, a ben vedere non era così remoto come potrebbe apparire, poiché l'uso della parola era prevalentemente evocativo e magico-suggestivo, anziché logico e discorsivo. Si procedeva per formule ribadite e martellate, per affermazioni assiomatiche, indimostrate, che traevano la propria forza soprattutto dalla incessante riproposizione (e del resto, ad esaminarla da vicino, la ideologia nazionalsocialista si riduce talmente a poco, che c'è da chiedersi, e qualcuno lo ha già fatto, se esista veramente una ideologia nazionalsocialista diversa dal culto, la ricerca e l'esercizio del

potere). E la lingua (si pensi alle numerose registrazioni disponibili di discorsi di Hitler) era tutta gridata, esaltata, segnata da marcate pause di silenzio e affermazioni imperiose a piena voce. Perfino il timbro della voce, scivolando verso il falsetto, appariva concitato e teso, trasmetteva il senso di una tensione irrefrenabile, al di là delle parole effettivamente pronunciate. Il punto cruciale, comunque, a parte le ovvie differenze imposte dalle diverse occasioni e finalità, che lega le teorizzazioni di Artaud e le pratiche della propaganda di massa del nazismo, risiede nella comune volontà di appello ai livelli prerazionali, istintuali ed emozionali dello spettatore, saltando la mediazione logico-raziocinante, l'argomentazione ragionata, l'analisi. Le manifestazioni collettive del nazismo — ecco l'accostamento forse paradossale, che mi si impone — quale una sorta di realizzazione di un 'teatro della crudeltà' di massa. Dove la crudeltà, oltre che nelle parole delle liturgie, trovò applicazione su scala industriale in altre, più materialmente concrete sedi di applicazione. Ma questo è un altro discorso, che qui non c'entra.

Mi preme accennare qui, tuttavia, che il ricorso a certe tecniche di suggestionamento del pubblico fu una scelta, una decisione dei nazisti, non ebbe nulla a che fare con pretese irradiazioni insondabili emananti da Hitler. La fascinazione irrazionale di Hitler sulle masse tedesche non fu un fenomeno inspiegabile di magnetismo personale, fu in larga parte applicazione consapevole di tecniche irrazionalistiche di organizzazione del consenso. Niente quindi misticismi alla Joachim Fest o, più recentemente e in forma più attenuata, alla Jenninger, intorno a Hitler. Piuttosto, invece, applicazione su scala infinitamente maggiore di espedienti rappresentativi cui in altro ambito lavoravano anche altri, tra cui, per quel che oggi ci riguarda, Artaud.

Naturalmente sarebbe grottesco immaginarsi i responsabili nazisti delle manifestazioni di massa quali segreti lettori e realizzatori delle teorie di Artaud. Si tratta piuttosto di due risposte parallele, ma che procedono nella medesima direzione, a un problema che è uno dei problemi





cruciali della cultura del Novecento, e cioè quello di come parlare alle masse. Artaud (limitatamente alle masse, a vero dire numericamente assai ridotte, che frequentano i teatri) e i nazionalsocialisti scelsero quella dell'appello irrazionale, con accenti mitico-sacrali. Non era naturalmente l'unica soluzione proponibile, e infatti rimanendo al campo della letteratura tedesca, sarà facile indicare almeno un altro filone di ricerca, che anch'esso nasce dall'espressionismo, ma si sviluppa poi in chiave di emancipazione intellettuale rinunciando alle suggestioni irrazionalistiche, il filone, per identificarlo con due nomi sicuramente noti, Piscator-Brecht. Il problema era vivamente sentito nella cultura tedesca (ma, non c'è bisogno di dirlo, non solo tedesca) tra le due guerre. Ricorderò solamente le ricerche sociologiche di Max Weber, ma anche, in ambito letterario, o meglio (la distinzione non è inessenziale) in ambito di ricerca svolta da letterati, gli studi di Hermann Broch e di Elias Canetti. In altre parole: il problema esisteva, era sentito, costituiva uno dei crocevia obbligati per la riflessione sulla cultura di massa del nostro secolo, e conobbe — schematizzando in maniera molto drastica — soluzioni in due direzioni, l'una irrazionalistica, che fu fatta propria anche dalle forze più reazionarie, e l'altra invece di stimolo alla riflessione e alla critica. Tra i meriti che concorrono a fare di Bertolt Brecht il massimo autore teatrale del nostro secolo sta, a parere di chi parla, anche quello di aver scelto univocamente in quegli stessi anni la strada della ragione per proporre il suo messaggio ideologico, rinunciando a strumenti di suggestione diversi, rinunciando, per parafrasare un'ultima volta Artaud, a passare attraverso la pelle per far penetrare un po' di metafisica negli spiriti.

# NOTE

# JACOB GRIMM E LA FAVOLA DEL BASILE: *LO SERPE*

di
RAFFAELLA DEL PEZZO
Napoli

A differenza di altri romantici tedeschi Jacob Grimm non mostra grande entusiasmo per l'Italia, per le sue bellezze artistiche e paesaggistiche e per la sua cultura.

In una lettera scritta nel 1826 all'amico Joseph Laßberg, nel deplorare la mancata attuazione del suo progetto di curare l'edizione dei manoscritti gotici ambrosiani, scoperti di recente a Milano, il grande linguista tedesco non esita ad adoperare l'espressione « *welsche Geizhälse* [1] riferendosi ai due studiosi italiani, il cardinale Angelo Mai e il conte Carlo Ottavio Castiglioni [2], i quali si erano opposti alla realizzazione del suo programma. Egli in realtà era convinto che i documenti gotici scoperti in Italia dovessero essere custoditi in Germania, patria spirituale della cultura gotica [3].

---

[1] Cfr. *Briefe der Brüder Grimm an Savigny*, hrsg. von Wilhelm Schoof in Verbindung mit Ingeborg Schnack, Berlin 1953, p. 335.

[2] Sui motivi e sulle conseguenze di questo contrasto che condizionò notevolmente l'atteggiamento di Grimm verso gli italiani cfr. Giorgio Cusatelli, *Die Brüder Grimm und Italien* in *Brüder Grimm Gedenken*, hrsg. von Ludwig Denecke, Bd. III, Marburg 1981, pp. 343-373 e la mia relazione *Jacob Grimm e l'Italia*, tenuta in occasione del XIV Convegno dei Filologi germanici italiani, in corso di stampa.

[3] « Diese edlen Denkmäler, soll ihr besitz nach ihrem ursprung bestimmt werden, gebührte es sich unter uns in Deutschland zu bewahren, denn unsere sprache, deren grundlage und stolz sie sind, behauptet unwidersprechlich darauf das nächste anrecht ». Cfr. Jacob Grimm, *Italienische und scandinavische Eindrücke*, in *Kleinere Schriften*, I, Berlin 1864, rist. Hildesheim 1965, p. 57.

Dalle lettere che egli scrive al fratello Wilhelm durante un suo soggiorno in Italia non traspare una grande ammirazione per le località visitate (Napoli, Roma, Firenze, Venezia), mentre non mancano le lamentele per il caldo, la polvere, le mosche e il cattivo stato delle strade [4]. Questa impressione negativa, acuita probabilmente da un precario stato di salute e dal clima torrido (Grimm soggiornò a Napoli ai primi di agosto in una angusta pensioncina al vico Speranzella nei dintorni di Toledo), appare attutita in uno scritto posteriore, ove l'esperienza italiana viene commentata in un diverso stato d'animo [5].

Sui grandi esponenti della letteratura italiana, quali Dante e Petrarca Grimm esprime un giudizio personale tutt'altro che lusinghiero [6], mentre diviene persino duro nei confronti dell'Ariosto e del Tasso [7]. In effetti egli è convinto che la letteratura e la cultura italiana, in special modo quella rinascimentale, siano state sopravvalutate per molto tempo in Germania [8]. In adesione al pensiero ro-

[4] Cfr. *Unbekannte Briefe der Brüder Grimm*, hrsg. von W. Schoof in Verbindung mit J. Göres, Bonn 1960, pp. 344-354 e precisamente le lettere dell'agosto 1843 scritte da Milano, Napoli, Roma e Venezia.

[5] Cfr. *Italienische und scandinavische Eindrücke*, cit.

[6] Cfr. la recensione di J. Grimm al volume di G. G. Gervinus, *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen*, 1835, apparsa nei « Göttingische gelehrte Anzeigen », 1835, ristampata nelle *Kleinere Schriften*, vol. V, cit., p. 179: « unterscheidet man aber zwischen dichtern, die studiert und gelesen sein wollen (Dante), so erachte ich sein im grunde einförmiges, ermüdendes werk... Hätte den Titurel Wolfram wie begonnen vollendet, das werk würde uns doch ganz anders bewegen, als irgend ein fremder dichter des mittelalters. Petrarca's reizendste sonette können sich mit unsern besten minneliedern weder in unschuld der empfindung noch des ausdrucks messen ».

[7] Cfr. la recensione di J. Grimm all'opera di B. J. Docen, *Erstes Sendschreiben über den Titurel enthaltend die Fragmente einer vor Eschenbachischen Bearbeitung des Titurel*, del 1810 apparsa nella « Leipziger Literatur-Zeitung » ed ora nelle *Kleinere Schriften*, vol. VI, pp. 116-127: « Wie übermässig sind die Italiener gepriesen worden, Ariosto namentlich, die man sogar dem göttlichen Homer entgegengestellt hat ».

[8] A questo proposito cfr. Vittorio Santoli, *Alle origini della*





mantico egli vorrebbe ridimensionare la portata di autori e movimenti culturali stranieri nell'intento di rivalutare la produzione nazionale, in special modo le opere letterarie medioevali tedesche che venivano riscoperte proprio in quegli anni [9].

Non tutti gli autori italiani, tuttavia, vengono così duramente colpiti dalla sua critica, ma solo quelli che per anni erano stati visti come modelli insuperabili di capacità artistica. Vengono invece elogiati il Boccaccio per lo spirito e l'impareggiabile prosa, lo Straparola e il Basile per le loro raccolte di fiabe, il genere preferito dei romantici [10].

Il giudizio espresso da Grimm su Giambattista Basile, tanto più lusinghiero se comparato a quello pronunciato in precedenza sui grandi autori italiani del Trecento e del Rinascimento, ha contribuito alla riscoperta e alla rivalutazione dell'opera principale dello scrittore napoletano: *Il Pentamerone*, ovvero *Lo cunto de li cunti*. Grimm infatti lo cita molto spesso nelle *Anmerkungen* alla raccolta dei *Kinder- und Hausmärchen*, allorché indica per ogni fiaba

*storia letteraria nazionale (A proposito di G. G. Gervinus e J. Grimm)*, in « Rivista di letteratura moderna e comparata », 18 (1965), p. 18.

[9] Su questo argomento cfr. le giuste ed oculate osservazioni di G. Cusatelli, *op. cit.*, pp. 350-51, il quale sottolinea come non ci sia motivo di gridare allo scandalo nel considerare questa posizione del Grimm. Nel discorso tenuto all'Accademia delle Scienze di Berlino egli non fa altro che continuare nel suo programma di riavvicinare i tedeschi alla loro letteratura, liberandoli da preconcette subordinazioni alle letterature straniere. Il tentativo di limitare l'egemonia di Dante e Petrarca in ambito medievale ha lo scopo di valorizzare la poesia di Walter von der Vogelweide e di Wolfram von Eschenbach, mentre la svalutazione delle opere dell'Ariosto e del Tasso comporta anche quella del Wieland e del Gressner. « In der Tat die Kristallisation, der die alten italienischen Autoren im Laufe der Zeit unterlagen (und deren Werke als Vorbilder in ganz Europa gegolten hatten), erläuterte vor Grimms Augen durch Beispiele... das Schicksal jeder Literatur, die sich weit von der Matrize des Volksgeistes entfernt hat ».

[10] Molto acuta anche in questo caso l'osservazione di G. Cusatelli, *op. cit.*, p. 353, il quale mette in rilievo come i fratelli Grimm abbiano rivoluzionato la visione della letteratura italiana, deviando l'interesse dalla 'toscanità', a nord con Straparola, a sud con Basile.

la fonte o la corrispondenza con altre raccolte straniere.

Nel terzo volume di quest'opera, dopo aver descritto brevemente la vita e gli scritti di Giambattista Basile, Grimm mette in evidenza l'originalità e il valore artistico de *Lo cunto de li cunti*, a suo avviso, la raccolta di fiabe più ricca, tale da costituire la base di tutte le altre [11]. Queste considerazioni vengono ribadite e approfondite nella prefazione alla prima traduzione tedesca del *Pentamerone* compiuta nel 1846 da Felix Liebrecht [12]. Quivi, dopo un confronto col Boccaccio, ritenuto superiore per le capacità stilistiche ed espressive, Grimm mette in rilievo le caratteristiche della prosa del Basile: « Die rede fließt über von gleichnissen, wortspielen, sprüchen, reimen, denen unsere sprache meistentheils sich nicht gewachsen fühlt, und auch hier kehren da ... einfache aber unnachahmliche reime wieder ».

Pare quasi incredibile sentire il grande linguista tedesco, convinto assertore della superiorità del proprio idioma su tutti gli altri, affermare che spesso la sua lingua non è in grado di rendere le espressioni idiomatiche del Basile. È evidente che egli intende dire che alcuni giochi di parole sono intraducibili, tuttavia per l'enfasi con cui è espressa, questa frase può essere annoverata tra i migliori tributi resi alla struttura lessicale e sintattica del dialetto napoletano. L'ultima affermazione: « einfache aber unnachahmliche reime » appare eccessiva, specie se posta a confronto col giudizio espresso sulla poetica di Dante e Petrarca. Le 'rime' menzionate nella prefazione alla traduzione del Liebrecht:

*Peruonto* : damme passe e ffico
se vuoje che te lo ddico;

[11] Cfr. *Kinder- und Hausmärchen*, Göttingen 1856, pp. 291-294: « ... allein diese Märchensammlung war lange Zeit unter allen, die bei irgend einem Volk veranstaltet wurden, die beste und die reichhaltigste. ... Man kann demnach diese Sammlung von 50 Märchen bei ihrem reichen Inhalt als eine Grundlage betrachten ».

[12] *Der Pentamerone oder das Märchen aller Märchen von Giambattista Basile — aus dem neapolitanischen übertragen, Nebst einer Vorrede von J. Grimm*, Breslau 1846.





*Schiavotella* : chiave 'ncinto
e mmartino dinto;
*Cennerentola*: spoglia a te
e bieste a me

non sono inserite come tali nel testo basiliano, eccezion fatta per la filastrocca che appare in *Cennerentola* [13], e costituiscono in realtà dei brevi segmenti sintattici con cadenza rimata, mutuati spesso (ad esempio « chiave 'ncinto e mmartino dinto ») dalla tradizione popolare [14]. È evidente il ruolo che in questo giudizio gioca l'influenza della concezione romantica, che fa capo ad Hamann [15], secondo la quale la lingua genuina e spontanea del popolo è vera poesia.

Sin dal 1816 Grimm aveva pubblicato nel « Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst » la traduzione della favola n. 15 del Basile: *Lo Serpe* [16]. In realtà il termine « Übersetzung », adoperato in nota al titolo deve essere inteso in senso lato, poiché la favola, si presenta notevolmente rimaneggiata.

Innanzitutto il testo risulta molto abbreviato rispetto alla fonte: vengono ridotti nella parte finale i brani in discorso diretto pronunciati dal re, dal principe e dalla protagonista Grannonia.

Vengono anche eliminate o soppresse quelle espressioni idiomatiche che non si prestano ad essere rese in tedesco [17].

Lo re, che canoscette a lo naso ch'era no vozzacchione, per levaresillo da cuollo disse [18].

[13] Cfr. Giambattista Basile, *Lo Cunto de li cunti*, a c. di M. Petrini, Laterza, Bari 1976 e id. a c. di Michele Rak, Milano 1986.

[14] G. Basile, *La schiavottella*, a c. di M. Rak, cit., p. 402.

[15] J. G. Hamann, *Kreuzzüge des Philologen* in J. G. H., *Sämtliche Werke*, historisch-krit. Ausgabe, hrsg. v. J. Nadler, vol. II, Wien 1950, pp. 113-246.

[16] Ora ristampata nelle *Kleinere Schriften*, VI, cit., pp. 226-232.

[17] Per le citazioni del testo napoletano cfr. M. Rak, cit., per la traduzione tedesca J. Grimm, *Lo serpe*, cit..

[18] Considerate le difficoltà che persino i napoletani incontrano nell'interpretare la lingua del Basile, ritengo utile fornire la traduzione dei brani citati. « Il re che si accorse d'istinto che si trattava di un babbeo, per toglierselo dai piedi, disse ».

Da sah der könig wohl, dass er unvernünftig redete; meinte sich aber den bauer bald vom halse zu schaffen...

Quanto s'è fatto è zubba si non me fa deventare sto palazzo tutto d'oro [19].
So weit sind wir noch nicht, will er die tochter haben, muss er zuvor mein ganzes schloss in pures gold verwandeln.

Per l'avvicendarsi del giorno e della notte il Basile adopera lunghe e pittoresche similitudini di gusto barocco che Grimm, benché abbia dichiarato di apprezzarne la freschezza e l'immediatezza d'immagine, non traduce, forse perché poco significative ai fini della narrazione e poco consone allo stile dell'epoca.

Comme lo Sole co le ienestre d'oro scopaie le monnezze de l'ombre da li campe adacquate da l'Arba... [20]
Kaum warf die sonne den ersten strahl.

Comme la Notte ped avere fatto spalla a li mariuole have l'ausilio e va raccoglienno le sarcinole de li crepuscole da lo cielo... [21]
Früh morgens also, wie der tag aufgieng.

In un solo caso anche nel testo tedesco viene adoperata una similitudine ma si tratta di un'immagine diversa, più semplice, priva di quegli orpelli che caratterizzano la lingua del Basile.

La Terra spase no gran cartone nigro pe raccogliere la cera da le 'ntorcie de la Notte [22].
Die nacht deckte ihren mantel auf die erde aus.

I numerosi proverbi o modi di dire tanto frequenti in Basile vengono resi con il corrispettivo tedesco oppure eliminati:

che 'n ditto 'n fatto... [23]
wie man die hand umdreht.

---

[19] « Quanto è stato fatto non vale un fico secco, se non mi fa diventare questo palazzo tutto d'oro ».

[20] « Appena il sole con le ginestre d'oro spazzò via le immondizie dai campi innaffiati dall'alba... ».

[21] « Appena la notte, per aver fatto da palo ai ladri ne riceve l'aiuto e va raccogliendo i bagagli dei crepuscoli del cielo... ».

[22] « La terra distese un gran cartone nero per raccogliere la cera delle torce della notte ».

[23] « che detto fatto... ».





perché lo tentare non noce... [24]
hilfts nicht, so schadets nichts...

'Masciatore non porta pena, si no mazze quanto la rena [25].
des boten schuld ist nicht, was er für botschaft trägt...

... erano fatte tutt'uno co le vipere e li scorzune? Ben se pare ca sì n'Antuono e fai d'ogne erva fascio [26].
schlangen- und drachenverwandtschaft mag ich nicht, die kriecht zwischen dorn und sträuchern herum...

... chillo marditto serpe ne l'averrà scesa comme a veluocciolo d'uovo [27].
jetzt hat der verfluchte drache... sie zermalmen, wie man ein ei mit der hand zerdrückt.

... perché le femmene hanno cossì pe natura la curiositate comme le chiacchiare... [28]
die jungfrau war neugierig, wie die frauen sind.

... te puoie assecurare de la fede mia e non fare comme la vacca co dare de pede a la tina mo che l'haie chiena de latte [29].

Quest'ultima frase nella versione tedesca non appare affatto.

In qualche caso si verifica l'inverso e cioè è inserita nel testo tedesco una massima non presente nell'originale.

... de manera ch'era desperato da miedece [30].
... daß alle ärtze für sein leben nicht ein blatt geben.

Me ne fai piacere, commare mia, ca nun so' troppo pratteca de lo paese [31].

---

[24] « perché il tentar non nuoce... ».

[25] « Ambasciatore non porta pena, altrimenti saranno botte quanto i granelli di sabbia ».

[26] « ... siamo forse tutt'uno con le vipere e le bische? Si vede che sei un Antuono [uno stupido] e fai d'ogni erba un fascio ».

[27] « ... quel maledetto serpente se la sarà inghiottita come un tuorlo d'uovo ».

[28] « ... perché le donne hanno per natura la curiosità, come le chiacchiere... ».

[29] « ... ti puoi rassicurare sulla mia buona fede e non fare come la mucca che dà calci alla tinozza quando è già piena di latte ».

[30] « ... in maniera che i medici non avevano più speranza di salvarlo ».

[31] « Mi fa piacere, comare mia, perché non son molto pratica del paese ».

O, ja, warum nicht, kenn so weg und steg gar schlecht.

... co penziero de cercare tanto ficché trovasse lo bene che aveva perduto [32].
... fest entschlossen, nicht eher zu ruhen noch zu rasten, bis sie ihren theueren gemahl wieder aufgefunden.

In conformità con l'atteggiamento pudico del Grimm e probabilmente anche in previsione di un pubblico di lettori non adulti vengono evitate o attutite le espressioni troppo sboccate o triviali.

... ma pe quanto lo marito zappava a iornata, mai arrevava a vedere la ferteletate che desederava [33].
... und es verstrich weder tag noch nacht, dasz sie sich nicht darnach gesehnt hätte.

Ecco ca pe fì a li serpe fanno li serpunchiole e io nasciette sbentorata a sto munno co no guallaruso de marito, che, con tutto che sia ortolano, non è da tanto de fare no 'nsierto [34].
Schlangen bekommen ihre schlänglein, ich arme frau sitze allein in der weiten welt, kinderlos als ein verwünschter baum, der keine früchte bringt.

Le fiabe del Basile contengono lunghe, barocche elencazioni di oggetti che ricordano le filastrocche delle narrazioni orali, ma non aggiungono niente al tessuto narrativo. Di fronte a queste enumerazioni l'atteggiamento del Grimm varia caso per caso.

I nomi delle pietre preziose che, grazie all'intervento magico del serpente, ricoprono improvvisamente il palazzo reale, sono tradotte fedelmente, sia pure con una diversa successione:

... se vedde lo parco mautonato de smeraude e caucedonie 'ntonacato de robine e carvunchie... [35]

---

[32] « ... con il proposito di cercare tanto, finché non avesse trovato il bene che aveva perduto ».

[33] « ... ma, benché il marito zappasse ogni giorno, non gli riusciva di vedere la fertilità che desiderava ».

[34] « Ecco che persino i serpenti fanno i serpentelli ed io sono nata sventurata in questo mondo con un marito affetto da ernia, il quale, benché sia ortolano, non è capace di fare un innesto ».

[35] « ... vide il parco pavimentato di smeraldi e calcedoni, intonacato di rubini e diamanti... ».





... glimmerte und flimmerte boden und mauer von den hellsten diamanten, rubinen, jaspisen und schmaragden.

Molto ridotta invece è la lunga serie di cocci che Cola Matteo deve raccogliere perché il serpente possa trasformarli in gioielli.

... commenzaie a ire adunanno graste d'arciuolo, piezze de tieste e de coperchiole, funne di pignate e de tiane, urle de scafareie, maneche de lancelle, larve de cantaro, arresediannone quante locernelle rotte, graste spezzate, fesine sesete e quante frantumme de roagne trovaie pe la via [36].
... und las darein, was er von zerbrochenen töpfen, schüsseln, häfen, scherben henkeln und öhren fand...

Allorché nella fiaba napoletana vengono enumerate varie specie di uccelli Grimm non li traduce col corrispettivo tedesco, bensì con termini designanti specie diverse ma più note e familiari nel mondo tedesco.

La vorpe, comme vedde appapagnate l'aucielle 'ncoppa a li ramme, se ne sagliette guatto, guatto e ad uno ad uno ne piuziaie quante golane, cardille, reille, froncille, galline arcere, coccovaie, paposce, marvizze, lecore, cestarelle e pappamosche [37].
Da kam meister fuchs geschlichen leise leising, sachte sachting und kletterte den baum hinan, griff die kleinen vöglein... zeiserlein, meiserlein, ... grasmücken und distelfinken, sperlinge und hänferlinge, goldammern und nachtigallen, lerchen und schwälblein, zaunkönige und fliegenschnepper.

In ambedue i testi i nomi sono talvolta accostati per formare delle coppie rimate (nap. froncille/reille/cardille - ted. vöglein/zeiserlein; sperlinge/händerlinge). Mentre nel brano del Basile sono incluse undici specie di uccelli in

---

[36] « ... cominciò ad andare radunando cocci di boccale, pezzi di coperchi e di coperchietti, fondi di pentola e tegami, orli di catini, manichi di brocca, orli di vasi da notte, ammucchiando quante lucernelle rotte, cocci spezzati, vasetti incrinati e quanti frammenti di stoviglie trovò per la strada ».

[37] « La volpe, non appena vide gli uccelli appisolati sui rami, se ne salì quatta quatta e ad uno ad uno pizzicò tutti i rigoli, i cardellini, reattini, fringuelli, beccacce, civette, upupe, tordi, lucherini, strigi e mangiamosche ».

quello grimmiano ne compaiono dodici, forse perché il traduttore ha voluto descrivere simmetricamente sei coppie di uccelli, con nomi talvolta collegati dalla rima, su sei rami.

Anche le varie specie di erbe che Cola Matteo raccoglie per ungere le mura del castello, in modo che queste si trasformino in oro, subiscono la stessa trasformazione:

Cola Matteo a lo stisso punto se fece na grossa mappata de foglia molle, de rapestelle d'altille, de porchiacche, d'arucole e de cerefuoglio [38].
Da gieng mein bauer, holte rauten, kerbel, fenchel, geier und nessel.

Anche in questo caso il rapporto è di sei a cinque, tuttavia ciò che più conta è che le varietà erbivore menzionate non coincidono perché rispondono a due diverse realtà ambientali.

La lingua del *Pentamerone*, specie in ambito lessicale, presenta notevoli difficoltà ed è quindi sorprendente l'agilità con cui il Grimm si muove e la capacità interpretativa che rivela nell'approccio al testo che egli ha sicuramente tradotto dall'originale [39]. In un caso però sorge il dubbio che egli sia incorso in un errore di interpretazione. Il contadino Cola Matteo riceve dal serpente l'incarico di trovare quanti più noccioli di frutta gli sia possibile.

... iette adonanno tutte l'ossa che trovaie, de perzeca, de gresommola, d'alberge, de visciole e de quante arille e 'nevinole trovaie pe le strate [40].
... und las alle steine von pfirschen, zwetschen, kirschen pfaumen, apricosen und mirabellen auf...

[38] « Cola Matteo su due piedi raccolse un gran fascio di bietole, di ramolacci, di aglietti, di erba procellana, di ruchetta e di cerfoglio ».

[39] Non c'è dubbio che Grimm conoscesse il napoletano e avesse letto l'opera del Basile nell'originale (cfr. G. Cusatelli, *op. cit.*, p. 354).

[40] « ... andò raccogliendo tutti gli ossi che trovava di pesca, di albicocca, di alberge, di ciliege e quanti noccioli e ossi di frutta vedeva per la strada ».





Mentre nel brano napoletano sono menzionate quattro specie di frutta, seguite da due termini per 'nocciolo', in quello tedesco appaiono sei specie di frutta. Difficile a questo punto stabilire se Grimm abbia voluto aggiungere altri due nomi di frutta per allungare la filastrocca, oppure abbia scambiato termini poco noti, quali 'arille' e 'nevinole' per i nomi di due specie di frutta.

I nomi dei luoghi citati in *Lo Serpe* (Starzalonga, Vallonegruosso), composti immaginari e roboanti tipici del Basile, vengono quasi sempre omessi nella traduzione tedesca. La stessa sorte tocca ai nomi propri. Cola Matteo e sua moglie Sapatella vengono indicati sempre come *der bauer* e *die frau*. La protagonista invece, chiamata Grannonia, una forma assimilata di Grandonna, forse in relazione alla sua astuzia, diviene in tedesco *Grauhild*. È evidente che una resa di *Grannonia* con *Grossfrau* sarebbe apparsa come un calco meccanico e inadeguato, tenuto conto anche del diverso valore semantico assunto da *gross-* nei composti. Grimm, piuttosto che attenersi al significato del nome ne riproduce, almeno per quanto riguarda la prima parte, l'aspetto fonetico (*grann-/grau-*) aggiungendovi poi il formante antroponimico *hild* tanto germanico e quindi tanto in voga in epoca romantica. La stessa tecnica è rilevabile nella tedeschizzazione del nome della protagonista di un'altra favola del Basile: *Petrusinella*, che nei *Kinder- und Hausmärchen* viene chiamata *Rapunzel*, mentre nella traduzione del Liebrecht viene preferito *Petersilien*. Il nome, utilizzato anche per il titolo del racconto, scaturisce dall'intreccio stesso della favola. La mamma della fanciulla infatti durante la gestazione, essendole venuta voglia di prezzemolo, ne ruba nell'orto di una strega, sua vicina di casa. Scoperta, dovrà promettere di consegnare la nascitura alla strega che la chiamerà Petrusinella, cioè Prezzemolina.

Grimm ha preferito evitare il nome *Petersilien*, evocante una pianta aromatica domestica di origine meridionale ed ha scelto *Rapunzel* che designa la valerianella, una pianta erbacea commestibile che cresce spontaneamente sulle colline della Germania. Anche se il tessuto narrativo

risulterà leggermente modificato (la valerianella non cresce nell'orto di casa), anche se il nome Rapunzel, di genere maschile è meno indicato per una fanciulla, la favola risulterà meglio ambientata nel mondo tedesco. La forma *Rapunzel* è stata scelta probabilmente anche per motivi fonetici, in quanto è quasi l'anagramma di *Petrusinella*. Anche questa volta, come nel caso di Grauhild, si è preferito conservare il più possibile l'aspetto fonetico del nome, a discapito della valenza semantica. La parola *Rapunzel* quindi deve la sua scelta ad un duplice motivo: sostituire con una specie indigena una pianta di origine straniera qual'è il prezzemolo, riecheggiare in tedesco il più possibile non la struttura semantica della parola, ma la conformazione fonetica.

La fiaba *Rapunzel* non ha come fonte diretta il racconto del Basile, tuttavia dal confronto tra il testo napoletano e quello tedesco emergono le stesse divergenze rilevate nel caso della traduzione di *Lo Serpe*. Oltre alla eliminazione di espressioni idiomatiche troppo vivaci o sboccate, risultano smussati i tratti connotativi del mondo meridionale: l'incontro tra il principe e la fanciulla avviene in un'atmosfera molto più idillica e romantica, benché avrà come conseguenza la nascita di due gemelli; mentre nella favola del Basile è la donna, la consueta Mutter Courage napoletana, che si espone all'ira della strega per amore del nascituro, nel testo tedesco è il marito che galantemente sfida il pericolo per esaudire il desiderio della moglie. Nella versione tedesca, infine, non viene fatto cenno alla voglia di prezzemolo visibile sul corpo della bambina che pure è un elemento di spicco nel racconto [41].

[41] La superstizione popolare, in base alla quale le « voglie », e cioè il desiderio di un determinato cibo avvertito durante la gestazione possono avere ripercussioni e riaffiorare sul corpo del nascituro con una manifestazione cutanea che richiami l'aspetto del cibo desiderato, è ampiamente diffusa ed è nota anche in Germania (cfr. H. Bächtold-Stäubli - E. Hoffmann-Krayer, *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, Berlin-New York 1987, pp. 703-705), tuttavia essa è stata ed è tutt'ora più radicata nell'Italia meridionale.





In conclusione la 'traduzione' di *Lo Serpe* è in realtà una tedeschizzazione della favola del Basile: assieme alle sovrastrutture barocche, non congeniali al gusto ed allo stile del Grimm, vengono eliminate o ingentilite le situazioni scabrose e le frasi triviali. Le espressioni idiomatiche vengono abolite quando non è possibile renderle con la corrispettiva formula tedesca. I nomi propri vengono germanizzati in una resa che privilegia il più possibile la conformazione fonetica della parola a discapito della valenza semantica. I nomi di piante e di animali, tipici dell'ambiente meridionale, non vengono espressi col termine tedesco corrispondente ma con nomi designanti specie più familiari al lettore tedesco. Questa tecnica, che tende alla trasposizione e all'ambientazione del testo nel mondo e nella mentalità tedesca, anticipa in qualche modo quello che sarà il metodo di ricezione che i fratelli Grimm adotteranno per la rielaborazione di altre favole accolte nei *Kinder- und Hausmärchen*.

# FRIEDRICH HEBBEL. TRAUMI DA INSUBORDINAZIONE

di
VANDA PERRETTA
Roma

L'opera di Hebbel, come del resto quella di molti altri, appare, a chi voglia avvicinarsi a lei, accerchiata da una fittissima selva critica[1]. Aprirsi un varco nell'intrico dei rami e tra le ragnatele di questa boscaglia è cosa ardua. Ogni millimetro di quella zona franca che intercorre di solito tra testo e lettore è stata ricoperta da una vegetazione invasiva che si è aggrappata ad ogni singolo elemento del poderoso edificio teatrale hebbeliano; tutto è stato indagato: destino, storia, individuo, società, carattere, mito, sogno, senso del divino, concetto di colpa, etica, estetica, paradosso, ironia e, per finire, l'onnicomprensivo pantragismo. E tutto riposa all'ombra della critica.

Riportare allo stato originario anche solo una parte di tutto il complesso dei testi è oggi pressoché impossibile, anche perché, l'autore stesso ha iniziato l'opera di mimetizzazione del suo lavoro con una serie di reiterati interventi di supporto teorico, i quali hanno finito per tracciare una specie di percorso obbligato, dalle stazioni sempre uguali.

E pensare che il *corpus* dei drammi di Hebbel possiede una dimensione di obiettiva maestosità che sembrerebbe rendere superflui puntelli e sostegni. Invece la pervicacia con la quale l'autore ha sempre rintuzzato le polemiche sorte intorno ai suoi lavori dimostra come, malgrado la

[1] Basta pensare solo alla serie di scritti per il centenario della morte nel 1963 o alle due grandi bibliografie, quella a cura di H. Wütschke del 1910 e quella pregevolissima del 1973 a cura di U. Henry Gerlach.

solennità del tono e la loro quasi generale atemporalità, essi fossero comunque pericolosamente eversivi. Ciò giustifica l'ansia di Hebbel nel volerli omogeneizzare al mondo circostante a forza di teorizzazioni o perlomeno, nel volerne rendere i contenuti reali meno visibili all'osservazione nemica. Mimetizzandoli con la teoria.

Rileggere oggi questi drammi presuppone quindi la rimozione di un ammasso di detriti alluvionali — alcuni anche di grande interesse — e implica complicate acrobazie per evitare che la memoria del già detto o letto metta in opera i suoi meccanismi evocativi, intralciando o appesantendo la formazione di un giudizio attuale.

Attuale perché proprio la violenza di alcune situazioni drammatiche, inaccettabile per la censura e per i lettori contemporanei, appare molto più vicina al lettore odierno. Una di queste situazioni tragiche è quella che Karl Kraus [2] colloca anche al centro dell'opera di Strindberg.

Commemorandone brevemente la scomparsa, Kraus isola nel complesso della produzione strindberghiana il motivo del conflitto uomo/donna. L'operazione in sé non può certo dirsi originale; suggestivo è invece il modo con cui si compie e il risultato cui approda. Secondo Kraus alla radice di questo conflitto si colloca la primigenia angoscia dell'Adamo biblico, il quale si vede assegnata come compagna una creatura che, nascendo, lo ha amputato di qualcosa — la costola fatale — e lo ha legato a sé con un espediente tanto divino quanto subdolo.

Storia questa molto diversa da quella dell'androgino della mitologia greca, tanto perfetto da fare invidia agli dei. L'Adamo della Bibbia era solo al centro del creato, la divinità non lo separa da nulla, gli strappa soltanto un brandello di corpo, privo di connotazioni particolari perlomeno fino al momento in cui non viene trasformato in un altro corpo, in persona, in essere umano/donna. A partire da questa metamorfosi, la conflittualità maschio/femmina si

[2] La commemorazione fu pubblicata sulla « Fackel » il 21/6/1912 e raccolta poi nel volume *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, pubblicato nel 1922.





solidifica intorno al mai risolto problema di un presunto diritto di proprietà rivendicato dall'uomo sulla donna. Impastata con la stessa carne di Adamo, a Eva è stata data un'anima autonoma, sua. Dopo la felicità della breve stagione edenica e dopo lo sgomento per la cacciata dal luogo di ogni bene, l'uomo non può che dare inizio a una lunga azione di risarcimento del danno subìto per l'uso improprio di un suo bene. La parte di sé che gli è stata strappata non potrà mai più appartenergli perché inglobata in un essere che alberga un'anima sulla quale egli non avrà mai nessun potere. E quindi Dio resterà sempre debitore all'uomo dell'anima di Eva, mentre l'uomo continuerà a rivendicare il suo credito, a pretendere un qualche indennizzo, come ad esempio eventuali diritti da esercitare sulla sua metà perduta. Tutto l'equivoco, tutta l'ambiguità dei rapporti uomo/donna hanno per Kraus quest'unica causa: la riscossione del grande credito: l'anima femminile. Ecco perché l'uomo non potrà mai né fare né concludere i suoi conti con la donna, ecco perché la sentirà come pericolosa per l'ordine del mondo. È lo stesso Kraus, sempre a proposito di Strindberg, a citare il nome di Hebbel [3].

Anche Hebbel guarda alla donna come ad un ordigno misterioso suscettibile di esplodere e mai a comando, e proprio per questo la predilige come eroina. Ne utilizza i sofisticati congegni come strumenti per la verifica di una improbabile conciliazione tra cielo e terra; la vede come minaccia latente al tanto esaltato ordine del mondo, una sfida perenne all'assunzione della idea come norma e sostegno della impalcatura esistenziale, dell'equilibrio tra essere e divenire, tra libertà e necessità, tra individuo e genere. La contempla gorgonizzato dalle sue potenzialità tragiche, la mette in scena con una serie di operazioni a metà tra la speranza inconfessabile che proprio dalle qualità tragiche della donna eroina nasca l'ordine di un

[3] « Hebbels bürgerlichste Bürgschaft: darüber kommt kein Mann weg, verwandelt sich in Strindberg zum Erdbeben: über das Weib selbst kommt kein Mann weg ». Karl Kraus, *Untergang der Welt durch schwarze Magie*, Berlin 1977, p. 441.

mondo migliore, più alto, e il brivido di possederne l'anima, costringendola a piegarsi alla norma etica esistente, alla regola, all'idea di una cosa. E avendola creata incapace di piegarsi, la spezza, l'annienta. La vuole eroica messaggera di coraggio, testimonianza a futura memoria di prototipi di vita esemplare, la descrive grandissima, sempre bella, tutta fisica, al contrario di quasi tutte le altre incorporee apparizioni femminili della letteratura tedesca e tuttavia la condanna alla rovina.

*Zauberlehrling* del tragico, Hebbel non cessa di inoculare alle donne della sua scena germi letali, per i quali, una volta diffusi, l'antidoto è sconosciuto. Sono i germi della renitenza all'ordine, della indomabile difesa della sacralità della persona. Le donne dovrebbero diffondere — e sulla scena lo fanno anche — il morbo infido della rivolta contro una necessità gabellata per tale da disumani principi; esse rispecchiano la lunga riflessione di Hebbel sull'essenza della persona oltre che dell'individuo e si battono, come sue vicarie e agenti, perché la dignità del singolo sia realmente inviolabile. La loro globale sconfitta è certo legata alla impraticabilità di un programma, ma è anche la riprova del fatto che il loro *pater tragicus*, dando loro un'anima tanto complessa, creando, inventando quest'anima femminile, non riesce ancora ad appagare l'illusione e il sogno di possederla. La scelta di conferire alle donne ruoli di primo piano — evidente già nella titolatura dei drammi — e di relegare gli uomini — i più assoluti tiranni, come i più rassegnati borghesi — a comparse variamente roboanti ma sempre solo funzionali, significa voler tentare con la materia tragica anche un altro esperimento: quello della continua dislocazione del limite e del possibile. Il moto perpetuo, l'infinito applicato al tragico, oltre la cesura della morte o della perdizione del singolo. Intendendo con *perpetuum mobile* la previsione di una inarrestabile attività di pensiero sul tragico in sé. Attività non arginabile, per quanto colossali siano o fossero le dighe innalzate dall'istinto di sopravvivenza dell'uomo razionale, organizzate in contratti più o meno civili. Il che vuol dire anche individuare il soggetto pensante del tragico, colui





il quale possiede l'energia per metterne in modo il processo, cioè quella figura-donna cui Hebbel conferisce tanta anima. Ancora una volta la finzione scenica compensa e sublima carenze e privazioni del reale. Volàno dell'energia tragica presente nella donna è il rapporto ordine-persona, legge-individuo. Su questo nodo Hebbel si sofferma parlando del *Prinz von Homburg*[4]. Siamo nel 1850 e l'ordine è stato ristabilito in Europa; con il suo omaggio a Kleist, Hebbel intende spingere il Burgtheater a rimetterne in scena l'opera dopo decenni di silenzio. E l'argomento che sceglie, per sostenere la sua causa, è, guarda caso, quella della subordinazione. Homburg, compresso tra *Übermut* e *Kleinmut*, troppo e troppo poco coraggio, è solo una « indisciplinata cometa esposta al pericolo dell'autodistruzione »[5]. Diventa stella fissa, cioè vero uomo e vero eroe, solo quando accetterà di vedere se stesso come « anello forte nella catena dell'ordine del mondo »[6] e quando riconoscerà proprio il principio di subordinazione come unico baluardo contro « l'idra dell'anarchia »[7]: in guerra e in pace, nel microcosmo militare come in quello civile.

Hebbel presenta dunque l'idea di subordinazione come uno dei possibili dispositivi catartici del tragico. Essa induce una catarsi da umiltà, da obbedienza; non importa se ciò avviene soffocando il sé, arrendendosi all'imperativo di una legge comune, quello che conta è la purificazione: l'ascesa al cielo degli eroi, le stelle fisse, contrapposte alle volubili comete.

Questa stessa idea Hebbel l'aveva però abbondante-

---

[4] F. Hebbel, *Der Prinz von Homburg, oder die Schlacht bei Fehrbellin*, in: *Werke*, vol. III, *Gedichte, Erzählungen, Theoretische Schriften*, Berlin 1965, p. 623. Lo scritto riprende il saggio *Über Theodor Körner und Heinrich von Kleist*, e fu pubblicato probabilmente nel 1850 sulla « Österreichische Reichszeitung » allo scopo di segnalare l'opera di Kleist all'attenzione del Burgtheater. In effetti il *Prinz von Homburg* fu messo in scena il 5 ottobre 1860, quasi 40 anni dopo la prima rappresentazione del 1821.

[5] *Ivi*, p. 631.

[6] *Ivi*, p. 630.

[7] *Ivi*, p. 630.

mente contraddetta nei fatti, cioè nei testi, e continuerà a farlo. Si potrebbe quindi leggere l'enunciazione del postulato della subordinazione come un'altra opera di mimetizzazione. L'ordine regna in Europa, accettarlo è un imperativo se non categorico certo molto realistico, simulare il contrario, fingere la rivolta, immaginare la possibilità che la *Hybris*, sconvolgendo l'equilibrio artificioso imposto dalla forza, rimetta in moto l'energia individuale e mantenga in vita il principio della speranza, è un imperativo drammatico. E tutte le eroine di Hebbel: Agnes, Klara o Genoveva, Judith, Mariamne, Rhodope e le due regine barbare, obbediscono solo a questo ultimo imperativo: attirare magneticamente il tragico.

Più che di contraddizione o di paradosso interno all'opera di Hebbel questa discrasia tra teoria (postulare la subordinazione) e prassi (mettere in scena ancora e solo insubordinazione) può essere vista come il trionfo dell'idea incarnata in particolari e accidenti, a spese dell'idea come pura rappresentazione mentale. La rappresentazione mentale di un principio in realtà non basta alle protagoniste di Hebbel, come forse non basta allo stesso Hebbel; è solo uno schermo protettivo affinché sulla scena possano vivere altre ipotesi, altri modi dell'essere umano. Certo il regresso e l'arresto, se così si può dire, rispetto al concetto di tragico in Kleist o in Büchner, è palese, ma il '48, e soprattutto il dopo '48, devono essere state epoche di grande fatica del vivere. Divisi tra la violenza del desiderio (la speranza) e la brutalità della negazione del desiderio (la repressione), gli intellettuali sembrano avere avuto una sola possibilità di salvezza: l'esilio. Esilio reale o metaforico. Parigi o il mito, la saga, la leggenda, la microdimensione del quotidiano: tutti mondi popolati di morti viventi.

L'esilio di Hebbel è del secondo tipo e questo spiega quell'alito di *morgue germanique*[8] che sale dalle sue opere, per usare una espressione dei fratelli Goncourt.

Primo fra tutti gli eroi di questa grande *morgue* è ov-

[8] Edmond e Jules Goncourt, *Journal 1864-1878*, Parigi 1956, p. 423.





viamente una donna, la splendente Giuditta, transfuga come Mariamne dalle regioni dell'esilio biblico. A loro si affiancano la paziente martire santa, Genoveva, Klara, dimessa e sconfitta, Agnes, vittima eccellente della ragione dinastica, Rhodope, implacabile custode della privatezza personale e per finire Brunilde e Crimilde, persone barbare, malamente cristianizzate, sanguinosamente offese dalla volgarità dei loro rispettivi signori. Tutte queste sorelle in Hebbel rappresentano, senza eccezione, frammenti del discorso sulle relazioni uomo-donna, sulla subordinazione, sulla dignità del sé, sulla dinamica del tragico. Quando Brunilde constata[9] di essere stata « insultata, barattata, venduta », e questo, cronologicamente, alla fine dell'itinerario drammatico di Hebbel, altro non esprime che l'impossibilità di ricomporre armonicamente una vertenza antica quanto la vita umana sulla terra. Non riuscendo nell'impresa di recupero del suo credito, Adamo ha sottoposto Eva a ingiurie continue, risarcimenti crudeli, espropri e sopraffazioni. Hebbel è tra i pochi disposti a concedere la parola anche alla parte lesa: le sue donne hanno questo diritto. E sette grandi drammi non sono sufficienti a conciliare le parti, a fare giustizia; essi sono sette grandi processi all'ordine del mondo, sette complicate arringhe, con centinaia di prove e controprove in un dibattimento serrato per una sentenza non pronunciata.

Qualche esempio:

Giuditta, tramandata a noi da uno scritto non canonico, esce anche dal canone del tirannicidio con un atto di proterva assunzione di colpa. Non è infatti tanto l'improbabile futuro figlio a renderla più tragica della creatura biblica, come Hebbel stesso afferma; quello che la rende eccezionale è invece il suo rifiuto del canone.

[9] F. Hebbel, *Die Nibelungen*. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen, Zweite Abteilung, *Siegfrieds Tod*, atto III, scena 11: « Brunhild: Ich war nicht bloß verschmäht, / Ich ward verschenkt, ich ward wohl gar verhandelt!

Frigga: Verhandelt, Kind!

Brunhild: Ihm selbst zum Weib zu schlecht, war ich der Pfennig, der ihm eins verschaffte! ».

Giuditta non intende essere onorata per aver salvato il suo popolo, non vuole « ringraziare Dio e festeggiare la vittoria »[10], secondo la lettera del suo apocrifo vangelo. Rifiuta ogni monumentalità e rimette in circolo la violenza[11]: il suo atto è stato comunque colpa, il suo destino è la morte. Che il popolo osannante non creda di potersi liberare del cadavere di Oloferne, esorcizzando la ferocia del suo assassinio. Una donna, sembra dire Hebbel, non può farsi portatrice di morte. Se costretta a farlo dalla viltà degli uomini[12], le sue reazioni scateneranno altro dramma perché la gloria per una azione nefanda è lesiva della dignità dell'essere umano, per quante norme possano legittimarla.

Lo stesso concetto di distanza dalla violenza è presente nella vicenda di Genoveva, paladina di una cultura in cui gli uomini dovrebbero sentire il dovere di essere non-uomini (cioè donne?), nei confronti di ogni forma di sopraffazione morale e non[13]. Donna sola in un mondo maschile, Genoveva paga la sua coerenza con una segregazione di ben sette anni. Dopo le intemperanze di Giuditta questo è un compromesso ottimistico: la resistenza passiva alla coercizione esterna, se solo si sa attendere, può condurre alla vittoria del bene.

La storia di Mariamne, immediatamente posteriore, dimostra quanto illusorio e fragile sia stato questo com-

---

[10] *Judith*, 10, 24: « Und das Volk war fröhlich zu Jerusalem bei dem Heiligentum mit der Judith, drei Monate lang, und feierten den Sieg ».

[11] F. Hebbel, *Judith*, atto V.

« Judith: Ihr seid mir Dank schuldig, Dank, den ihr mir nicht durch die Erstlinge eurer Herden und eurer Gärten abtragen könnt! Mich trieb's, die Tat zu tun, an euch ist's, sie zu rechtfertigen! »

[12] *Ivi*, II atto: « Judith: Und ist deine Feigheit die deines ganzen Geschlechts, sehen alle Männer in der Gefahr nichts, als die Warnung, sie zu vermeiden, — dann hat ein Weib das Recht erlangt auf eine große Tat... ».

[13] F. Hebbel, *Genoveva*, atto I, scena seconda, Golo (a Siegfried) « ... *kein* Mann zu sein, das ist jetzt deine Pflicht, / nun sie gewagt hat, ganz ein Weib zu sein! ».





promesso. Le tessere del mosaico pazientemente ravvicinate nell'*opus metaphysicum* medievale si separano; l'individuo ritorna in conflitto con il mondo. È possibile che in *Erode e Marianna* Hebbel, entrato in quello che definisce il suo « secondo periodo creativo » voglia cimentarsi con un'opera di conciliazione tra diverse fasi storiche. È indubbio che Artaserse rappresenti la fase antichissima, il fariseo Sameas quella antica e Mariamne quella precristiana annunciata dai Re Magi. Certo i profeti che popolano il mondo di Giuditta sono scomparsi, il titanismo di Oloferne e di Erode non si scontra più con una logica argomentativa in anticipo sui tempi come quella di Giuditta, perché Mariamne rappresenta l'epoca nuova in cui anche Erode vive, ma lo scenario non è meno cupo. Intrigo, doppiezza, ambiguità, sono lo sfondo di ogni evento. Questa storia provvidenzialmente lontana nel tempo e nello spazio, segue quella di Klara-Maddalena radicata tutta nell'oggi. L'esito però è lo stesso. La Klara borghese muore umilmente d'amore come la più regale Mariamne. Mariamne dovrebbe infatti rappresentare l'aspetto più nuovo della nostra era cristiana: l'amore, e verificare se sia possibile una cultura del sentimento amoroso. Il fallimento è colossale: nulla è più conciliabile. Il mondo resiste a tutto, anche all'eccesso di amore. E Mariamne trasferisce le offese subite come donna a tutto il genere umano: « in me tu hai insultato l'umanità, tutti coloro che sentono di essere umani, simili a me, debbono soffrirne, non importa che mi siano parenti, non importa che siano donne »[14].

L'insulto a una donna è l'insulto all'immagine stessa di Dio. L'insubordinazione di Mariamne è un atto di rivolta anti-blasfemo. La persona è sacra, ogni offesa può essere lavata solo col sangue o col proprio sacrificio.

L'esempio Bernauer non prevede più sacrifici così

---

[14] F. Hebbel, *Herodes und Mariamne*, atto III, scena terza: « Mariamne: — Du sprichst umsonst! Du hast in mir die Menschheit / Geschändet, meinen Schmerz muß jeder teilen, / Der Mensch ist / Wie ich selbst, er braucht mir nicht / Verwandt er braucht nicht Weib zu sein, wie ich ».

cruenti, ma una più attuale ipotesi cristiana di sacrificio, anche se il premio per chi non intende tradire se stesso, è ancora una volta la morte. Agnes avrà diritto ad essere legittimata solo post-mortem; la sua colpa è quella di aver « turbato l'ordine del mondo, di aver separato un figlio dal padre, un principe dal suo popolo, di aver creato una situazione in cui i confini tra colpa e innocenza si sono confusi, e si può solo parlare di causa ed effetto »[15], quindi soccomberà « vittima purissima », per non aver ceduto di un passo alle regole di un gioco altrui. Anche le peripezie di Rhodope, secondo Erodoto complice di Gige, secondo Platone solo sedotta dall'intraprendente pastore, hanno lo stesso andamento. Due epoche a confronto: il passato mitico di una discendenza eraclia e un futuro meno bisognoso di segni e insegne divine; al centro un re, Candaule, indeciso tra vecchio e nuovo. Al suo fianco una donna appartenente alla cultura del riserbo, del dominio sulla propria immagine, e di una fermezza adamantina nel sostenere il diritto al rispetto dei suoi valori. Hebbel descrive la metamorfosi di un essere da cosa (*Ding*) a *Weib* (donna) a *Mensch* (essere umano) sotto la spinta di comportamenti maschili perfettamente ortodossi cioè omogenei al mondo e disomogenei all'umanità. Ancora una volta l'insubordinazione è tanto drammatica da volgere in cristallina vendetta uno scherzo sia pure triviale come quello di Candaule.

La vendetta perseguita come ultimo bene, ultima catarsi possibile è anche la cifra dell'ultimo dramma. Non importa che Hebbel abbia ripreso un motivo vecchissimo ed obbligato, né importa il parziale risultato dell'impresa, quello che conta è che il cerchio si salda perfettamente. Le due principesse nibelungiche pretendono dai loro uomini che si comportino da eroi e vorrebbero, come la Giuditta degli inizi, poter dire: « ogni donna ha il diritto di chiedere

[15] F. Hebbel, *Agnes Bernauer*, atto V, scena seconda: « Preising: — Die Ordnung der Welt gestört, Vater und Sohn entzweit, dem Volk seinen Fürsten entfremdet, einen Zustand herbeigeführt, in dem nicht mehr nach Schuld und Unschuld, nur noch nach Ursach' und Wirkung gefragt werden kann! ».





a un uomo di essere un eroe »[16]. Brunilde, una volta scoperto di essere stata venduta con un ignobile patto tra nobilissimi cavalieri, associa la rivale Brunilde in una rappresaglia generale.

Nel cielo delle opere hebbeliane non esistono stelle fisse, ma solo veloci comete. Tutte queste meteore misteriose lasciano nella loro scia il rimpianto di progetti incompiuti. Il loro presagio è ancora in codice, o meglio è attutito da opere di insonorizzazione dettate da una malinconica autocensura e che si organizzano in apparati teorico-esplicativi tali da deviare ogni riferimento alla attualità o al vero tema di tanto teatro tedesco: come vivere in un paese in cui la scena è l'unico luogo per simulare la pienezza della vita. Hebbel ha forse affidato alle sue comete la missione — certo non ufficiale — di segnare il tracciato di un modo di vita diverso, quello della tanto misconosciuta e allora ancora quasi mai studiata cultura femminile. Mi piacerebbe molto, malgrado l'insuccesso della missione, se questo potesse essere il senso ultimo di questo gran *theatrum cometicum*.

[16] *Judith*, atto III: « Jedes Weib hat ein Recht, von jedem Mann zu verlangen, daß er ein Held ist ».

# FRAGMENT UND ANTIZIPATION: PETER ALTENBERGS PROSAGEDICHTE

## (AUS ANLAß DER NEUEN AUSGABE SEINER WERKE)

von
STEFAN NIENHAUS
Neapel

Alfred Polgar, der seinen Lehrmeister Altenberg an Bissigkeit stets zu übertreffen suchte, beschreibt im *Altenberg-Buch* die « Wirkung der Persönlichkeit »:

> Im karierten Anzug mit zu kurzen Hosen, den Ledergürtel sportlich umgeschnallt, ohne Hut, sandalenklappernd, die Zwickerschnur breit wie ein Meßband, den keulenförmigen knolligen Stecken unterm Arm, stocherte er, schäumend im Selbstgespräch, über den Graben. « Sie machen zu viel Aufsehen! » sagte der Wachmann. « Zu wenig! » schrie der arme Peter, « zu wenig! » [1].

Der Bohemien Altenberg erregte bei seinen Auftritten — sei es beim lauten Predigen in seinem eigentlichen Wohnzimmer: der Kaffeehausstube, sei es die Arme auf und ab schlagend und so seine « Flugversuche » machend auf Graben und Kohlmarkt in der Wiener Innenstadt — immer großes Aufsehen. Für die örtlichen Kaffeehaus-Intellektuellen zumindest war er sein Leben lang eine Institution:

> Über ihn hinweg kam keiner. Es galt, ihn zu lieben oder zu meucheln. Ganz Vorsichtige taten Beides [2].

Zu den Letzteren gehörte auch Egon Friedell (als Wiener Universalgenie Schauspieler, Kabarettist und seriöser Kulturhistoriker in einer Person), der sich in seinen Altenberg-

---

[1] Das Altenberg-Buch, hrsg. v. Egon Friedell, Leipzig 1921, S. 272.
[2] Das Altenberg-Buch, *a.a.O.* (s. Anm. 1), S. 273.

Anekdoten über den « seligen Hofnarren » (Adorno) [3] lächerlich machte, dem Dichter jedoch gleichwohl mit seinem immer noch lesenswerten Buch *Ecce poeta* [4] ein frühes Denkmal setzte. Es war für lange Zeit das Schicksal des Schriftstellers Altenberg neben der schillernden Figur des Boheme-Intellektuellen gleichen Namens übersehen zu werden, bzw. schnell wieder in Vergessenheit zu geraten. Für Jahrzehnte ist der genau das Besondere dieser Dichtungen erfassenden Rezension Hugo von Hofmannsthals zum 1896 erschienenen Erstlingswerk *Wie ich es sehe* keine Untersuchung gefolgt, welche die dort angedeuteten Überlegungen zu Altenberg weitergeführt hätte:

> Eine dreifältige Macht scheint diesen Dichter erzogen zu haben. Eine künstlerische Kultur: Menschen, die ihre Beziehungen so wie Landschaften genießen und ihre Vergangenheiten wie Gärten und ihre Geschichte wie Schauspiele. Eine heitere Kultur: Menschen, deren Anstand ihnen gebietet, der Schwere der Welt entgegenzulächeln. Eine literarische Kultur: Menschen, die es lieben, zu reden, Menschen, Künstler, denen das Schauspiel viel bedeutet. [5]

Wenn man davon absieht, daß Hofmannsthal hier Altenberg ohne Zweifel zu stark als Ästheten eigener Prägung beschreibt, so bleibt doch festzuhalten, daß sein Aufsatz den Dichter zu deuten bestrebt ist und die ihm alltägliche menschliche Erscheinung des unruhigen Kaffeehausnachbarn beiseite läßt. Dies war und ist leider die große Ausnahme: Schon Karl Kraus stellte die Person seines Freundes über dessen — gleichwohl von ihm geschätztes — Werk:

> P. A. Wer lebte unter diesem Pseudonyme?
> Ein Mensch, den ich vor einem Dichter rühme.

[3] Theodor W. Adorno, *Physiologische Romantik*, in: *Ders., Noten zur Literatur*, Frankfurt a.M. 1981, S. 636 (Hier handelt es sich um Adornos Rezension der 1932 erschienenen Altenberg-Auswahl von Kraus; s. Anm. 6).

[4] Egon Friedell, *Ecce Poeta*, Berlin 1912.

[5] Hugo von Hofmannsthal, *Ges. Werke in zehn Einzelbdn.*, hrsg. v. Bernd Schöller zusam. mit Rudolf Hirsch: Reden und Aufsätze I: 1892-1913, Frankfurt a.M. 1979, S. 227.





> [. . . . . .]
> Ein größrer Mann stand hinter großem Werk [6].

Was bei den Zeitgenossen leicht verständlich ist — Altenberg ließ wenig Neutralität zu: Freundschaft oder Feindschaft waren die wohl einzige Wahl in der Begegnung mit ihm — kennzeichnet auch die erste Phase der Altenberg-Renaissance, die im Rahmen der Wiederentdeckung der Literatur der Jahrhundertwende insgesamt auch ihn nicht aussparte [7]. Hier findet man das gleiche Bild des Menschen Altenberg als skurriler Figur, ein Original als « Genie ohne Fähigkeiten » [8], dem man einen « biographischen Essay » [9] widmet und das man sogar im Fernsehspiel als « Der Narr von Wien » [10] auftreten läßt.

Dabei hatte sich doch schon Karl Kraus im Nachruf von 1919 fest vorgenommen:

> nun muß es aller Welt, so laut, daß es auch die umgebende hört, gesagt werden: Daß Du, Peter Altenberg, einer der größten Dichter warst, die ihrer Zeit nur geliehen sind, doch vorbehalten zu besserem Gebrauche [11].

Ein 'besserer Gebrauch' hätte sich auf die dichterische

[6] Peter Altenberg, *Auswahl aus seinen Büchern von Karl Kraus*, Zürich 1963 (Repr. der Ausg. Wien 1932), S. 7. Die Texte, die von Kraus in diese Auswahl aufgenommen wurden, zeigen deutlich, daß ihn dabei nur in zweiter Linie deren Qualität interessierte, es ihm vielmehr um den Beweis einer schriftstellerischen Kontinuität im Leben des Freundes ging (leider wurde dadurch gerade die Kraus'sche Ausgabe zu einem Beleg für den qualitativen Verfall der Produktionen Altenbergs).

[7] Einzig erwähnenswerte Ausnahme ist die noch vor der « Jahrhundertwende-Mode » erschienene Münsteraner Dissertation Peter Wagners (Peter Altenbergs Prosadichtung. Diss. Münster 1965), die eine genaue Stilanalyse des Frühwerks liefert.

[8] Ernst Randak, *Peter Altenberg oder das Genie ohne Fähigkeiten*, Graz, Wien 1961.

[9] Camillo Schäfer, *Peter Altenberg. Ein biographischer Essay*, 2. Aufl., Wien 1980.

[10] Felix Mitterer, *Der Narr von Wien. Aus dem Leben des Dichters Altenberg*, Wien 1982 (Fernsehspiel-Bibliothek).

[11] Karl Kraus, in: *Die Fackel*, Nr. 508-513 (1919), S. 9f.

Leistung zu konzentrieren, denn mit seinen Skizzen-Anthologien hat Altenberg für die deutsche Literatur eine Prosagattung wiederentdeckt [12], für die er die Vorbilder in der französischen Literatur bei Baudelaire und Mallarmé gefunden hatte: das Prosagedicht, eine Form kurzer Prosa als offenes Kunstwerk mit dichter Strukturierung bei gleichzeitiger äußerster Knappheit erzählender Beschreibung.

Liegt seine Bedeutung aber nur im Bereich artistischer Stilistik, und mag es vielleicht wahr sein, « daß Altenberg eigentlich nicht viel zu sagen hatte, aber dieses wenige auf bemerkenswerte Weise sagte », das Verfahren seiner Skizzen also « interessanter als ihr Inhalt » [13] ist? Oder hat Th. W. Adorno recht, der ihm « exakte Antizipationen gesellschaftlicher Forderungen aus der Sicht des Individuums » [14] attestiert?

Sozialhistorisches Faktenmaterial hat bei Altenberg in noch geringerem Umfang als bei den meisten anderen Autoren des « Jungen Wien » Eingang ins literarische Werk gefunden. Wenig ist darin zu verspüren von der hektischen Entwicklung der Gründerjahre, den ethnischen Kämpfen im Vielvölker-K. u. K.-Reich oder gar vom nationalistischen Militarismus des sich vorbereitenden Ersten Weltkriegs. Wenn sich Altenberg einmal direkt zu zeitpolitischen Problemen äußert, sind seine Texte meist von einer recht peinlichen Naivität, die — wie z.B. in dem Dialog *Das Volk fühlt nicht immer sozialdemokratisch* — wenig Verständnis für die Bedürfnisse und den politischen Kampf der Arbeiterklasse verrät:

"Sie, Fiaker, wissen Sie kein Tschecherl (kleines Café), das noch geöffnet wäre?!"
"I wisset schon eins, gnä' Herr, aber da sind halt zu mindere Leut drin."

[12] Frühe deutschsprachige Prosagedichte sind z.B. schon im Werk Jean Pauls zu finden als unter dem Namen « Polymeter » in den Roman integrierte lyrische Prosatextstücke.

[13] Marianne Kesting, *Peter Altenberg redivivus*, in: *Dies.*, *Auf der Suche nach der Realität*, München 1972, S. 86.

[14] Th. W. Adorno, *a.a.O.* (s. Anm. 3), S. 636.





"Sie, mein Lieber, bei mir gibt es keine minderen Leute und besseren Leute, verstehen Sie mich?! Alle sind gleich!"
"Ah, gleich wären's schon, aber die Ausdünstung is anders!" [15]

Unlesbar werden die Texte Altenbergs, wenn er sich darin als unmittelbar wirkender lebenshelfender Ratgeber zu betätigen sucht. Die schärfste Kritik an einer derartigen Veräußerlichung seines Künstleramtes hat Thomas Mann formuliert:

Altenbergs neuer Adel, sein Instinkt für verfeinerte und entwickelte Menschlichkeit, sein humanes Führertum äußerte sich didaktisch in einer Gesundheitslehre und Diäthetik, zu der er den Mut aus gewissen Seiten des *Ecce homo* schöpfte und die, verständigen wir uns, ein fürchterlicher Unsinn war [16].

Altenbergs Verkündigungen seiner Privat-Diäthetik arten oft in offene Werbesprüche aus:

Pasta Suin de Boutemard. Ideales Zahnputzmittel. In Wien bei Twerdy, Apotheke Kohlmarkt [17].

Und kurioser Weise schickt Altenberg diesen « Ratschlägen » selbst die Frage voraus: « Was bezahlt Grillon für die Reklame?!? » [18] Es steht tatsächlich zu befürchten, daß ihm noch nicht einmal etwas für derartige Schleichwerbung bezahlt wurde, denn der Grund dafür lag in dem von seiner verfahrenen Lebensideologie vertretenen Grundsatz:

*Ästhetik* ist *Diäthetik*! Schön ist, was *gesund* ist [19].

Der künstlerische Rang Altenbergs ist sicherlich nicht im Bereich direkter historischer Zeugenschaft zu finden, seine literarische Größe liegt dagegen in der Darstellung alltäglicher Augenblicke, kurzer Szenen, die das private Momenterlebnis in die bedeutende Form des Prosagedichts verdichten.

[15] Vgl. Peter Altenberg, *Ges. Werke* (s. Anm. 30), Bd. 2, S. 31.

[16] Thomas Mann, in: *Das Altenberg-Buch* (s. Anm. 1), S. 73.

[17] P. Altenberg, *Prodromos*, 3. Aufl., Berlin 1912, S. 82.

[18] P. Altenberg, *Prodromos*, *a.a.O.* (s. Anm. 17), S. 16.

[19] P. Altenberg, *Prodromos*, *a.a.O.* (s. Anm. 17), S. 128.

In der Schilderung flüchtiger Ereignisse und durch die Unabgeschlossenheit der Fragmentform gelingen Altenberg Bilder, die das noch nicht Normierte und das Besondere im immer mehr sich Gleichenden emphatisch bezeichnen. Hier liegt auch die strukturelle Begründung für die große Zahl von Kinderfiguren als Protagonisten dieser Skizzen und für die Verteidigung der naiven Freiheit des Infantilen gegen eine nichts verstehende (eben weil gar so verständige) Welt der Erwachsenen, sowie für des Dichters Rolle als letzter « Frauenlob », der in den utopischen Wunschträumen der in ihren Stuben eingekerkerten Mädchen und in den melancholischen Sehnsüchten der nicht ernstgenommenen Ehefrauen ein von der eindimensionalen Rationalität der Verwertungsgesellschaft noch unkontrolliertes Gebiet des Reichtums an Gefühlen entdeckte und zu preisen suchte.

In Altenbergs kurzen Prosatexten wird nur bruchstückhaft erzählt, mit einer scheinbar gekünstelten Manier häufiger Wiederholungen, die sich dem genauen Leser bald als notwendige und ständig ihre Bedeutung verändernde zeigen [20]. In den wenigen Zeilen des wohl bekanntesten Prosagedichts Altenbergs *Im Volksgarten* wird z.B. ein unbedeutendes Ding wie ein blauer Ballon im Bild des Kindes, das ihn in den Himmel losfliegen läßt, zu einem Symbol eines noch möglichen Erlebnisses von Freiheit, ohne die Exklusivität einer solchen Erfahrung zu verschweigen, die eben nur derjenige macht, der aufs Besitzobjekt leichten Herzens zu verzichten vermag, da er es sich immer wieder wird leisten können (in solchen Details zeugen Altenbergs Texte von einer überraschenden Bewußtheit ökonomisch-sozialer Restriktionen ihrer Zeit) [21]. Das wiederholende Insistieren auf einzelne Wörter oder Wortgruppen, dieser Stil leitmotivischer Rekurrenz hat eine notwendige kohärenzstiftende Funktion, ohne welche diese sprunghaften Texte oft nur schwer verständlich wären. Die Prosagedichte

[20] Zum Folgenden vgl.: Stefan Nienhaus, *Das Prosagedicht im Wien der Jahrhundertwende*, Berlin, New York 1986, S. 31-139.

[21] Vgl. P. Altenberg, *Ges. Werke* (s. Anm. 30), Bd. 1, S. 217f.





sind gleichsam « kondensierte Romane » (Huysmans), deren Lücken und Leerstellen der Leser in einer von ihm geforderten aktiven Rezeption auszufüllen hat. Die dichte Strukturierung des Prosagedichts betont dabei den Zusammenhang weit auseinanderliegender und im Leseakt zu verknüpfender Elemente.

Das, was Thomas Mann als « infantile Interpunktion » [22] abgetan hat, wird oft zu einer wichtigen Lektürehilfe: Der häufig verwendete Gedankenstrich etwa ist bei Altenberg kein « Strich durch den Gedanken » [23], sondern ein genau eingesetztes Merkzeichen für den Leser (zumindest ist er dies noch in den frühen Werken), den vom Text nur kurz ausgezogenen Faden weiterzuspinnen. Lautmalende Textabschnitte (wie in *Der Trommler Berlin*) [24] als Konsequenz naturalistischer Realitätssuggestion finden sich dagegen recht selten. Wo sie erscheinen, sind sie Teilstück einer zwischen Realitätszitat und dessen Brechung im Figurenbewußtsein schwebenden Darstellung, die das scheinbar Unmittelbare gerade als durchs Subjekt Vermitteltes bezeichnet und somit auch hier die notwendige Verknüpfung dieses Wechselspiels dem Leser zur Aufgabe macht. Bei Altenbergs Prosagedichten findet sich also eine intendierte Form offener Struktur, zu dieser tritt jedoch auch das im Scheitern der Intention begründete Fragment. Den meisten Texten fehlt ein sinnrundender Abschluß, die Konstruktionsanleitung für den Leser bleibt am Ende der Geschichte unabgeschlossen, wird « in der Schwebe » [25] gehalten. Oft sind es dann nur noch angedeutete Gesten, die für eine versprochene Hoffnung auf Veränderung, auf Linderung des Leidens einstehen sollen. Insgesamt hat die Beschreibung der Geste im Werk Altenbergs eine überaus wichtige Funktion: Der Handlungsarmut der Prosagedichte entspricht ein behaupteter Reichtum der Gefühle, und

[22] Thomas Mann, in: *Das Altenberg-Buch* (s. Anm. 1), S. 73.

[23] Karl Kraus, in: *Die Fackel*, Nr. 277-278 (1909), S. 59.

[24] P. Altenberg, *Ges. Werke* (s. Anm. 30), Bd. 1, S. 63-65.

[25] Hans Dieter Schäfer, *Peter Altenberg und die Wiener « Belle Epoque »*, in *Literatur und Kritik* 26-27, S. 385.

Gesten vor allem deuten auf diese verborgene « Seelenwelt » hin [26]. Die meisten der frühen Texte enden in stark resignativ verzichtend eingefärbten Bildern, denen nichts von den später so schrillen Aufrufen zur Veränderung eignet. Hier ist noch nichts von einer « Lehre » zu spüren, wo sie vereinzelt — wie in der Skizzenreihe *Revolutionär* aus *Wie ich es sehe* — ausgemacht werden könnte, entpuppt sie sich bei genauerem Lesen gerade als eine große Leerstelle des Werkes, ein durchs Pathos (die emphatische Anrufung leerer Formeln wie der von der « Bewegung » z.B.) nur notdürftig verdecktes Vakuum. Gültig ist dagegen für alle frühen Prosagedichte Altenbergs, daß in ihnen weder die resignative noch die hoffnungsvolle Geste am Schluß der Texte deren Abgeschlossenheit realisiert.

Hierin liegt somit der wahre soziale Gehalt dieser Texte: daß sie als Fragmente auf das von ihrer Intention Verfehlte hinweisen, im bloß Angedeuteten ein nicht positiv beschreibbares « anderes Leben » antizipieren. Schon Altenberg selbst mußte sich in diesem Zusammenhang gegen ein subjektivistisches Mißverständnis zur Wehr setzen:

> Denn insofern eine Individualität nach irgend einer Richtung hin eine Berechtigung, ja auch nur den Schein einer Berechtigung hat, darf sie nichts anderes sein als ein Erster, ein Vorläufer in irgend einer organischen Entwicklung des Menschlichen überhaupt, die aber auf dem natur gemäßen Wege der möglichen Entwicklung für alle Menschen liegt! [27]

Lange Zeit war es für das breite Lesepublikum schwer, die Gültigkeit des sich in diesen Sätzen ausdrückenden hohen Selbstbewußtseins des Autors Altenberg an dessen Texten selbst zu überprüfen: Die einzelnen Werke wurden nach dem Zweiten Weltkrieg überhaupt nicht mehr aufgelegt, und die vorhandenen Auswahlausgaben boten die

[26] Vgl. Gert Mattenklott, *« Kleine Ansiedlungen ». Peter Altenbergs Texte der fünf Orchesterlieder Alban Bergs, op. 4*, in: *Hofmannsthal-Blätter* 27 (1983), S. 74-91.

[27] P. Altenberg, *Prodromos, a.a.O.* (s. Anm. 17), S. 155.





Texte nur in verstümmelter Form [28], bzw. in einer ihrem Kunstcharakter widersprechenden Folge als « Quasi-Autobiographie » [29]. Jetzt hat sich Altenbergs altes Verlagshaus, der S. Fischer-Verlag, endlich entschieden, einer neuen Werkausgabe zuzustimmen, bei der es sich zwar wiederum nur um eine Auswahl handelt, die jedoch als « *Gesammelte Werke* » immerhin die frühen Prosagedichte unverändert und in ihrer ursprünglichen Anordnung bietet [30]. Durch die Entscheidung des Herausgebers Werner J. Schweiger, die Prosagedichte aus *Wie ich es sehe* und *Ashantee* vollständig in den ersten Band zu übernehmen, ist es jetzt wieder möglich, die besten Texte Altenbergs unverfälscht zu rezipieren. Erst bei den späteren Werken ist ausgewählt worden, dort wird ein Auswählen dann auch höchst sinnvoll, ja aufgrund der qualitativen Inhomogenität dieser Arbeiten geradezu notwendig. Zudem war der Herausgeber zu einer Art « verspätetem Lektorat » gezwungen, da als Folge der mangelhaften Betreuung des Altenbergschen Werkes durch seinen Verlag in den Originalausgaben einige Skizzen mehrfach abgedruckt wurden, manchmal sogar « in ein und demselben Band » [31].

Wird nun Peter Altenberg endlich über den engeren Kreis der Literaturexperten und seiner Anhänger hinaus auch beim breiteren Publikum als der große Autor der kleinen Prosaform, als der Meister des Prosagedichts in deutscher Sprache anerkannt werden, wie er es eigentlich

[28] P. Altenberg, *Der Sonnenuntergang im Prater*, hrsg. v. Hans Dieter Schäfer, Stuttgart (= Reclams Universal - Bibl. 8560);
P. Altenberg, *Ausgewählte Werke in zwei Bdn*, hrsg. v. Dietrich Simon, München 1979.

[29] *Das große Peter Altenberg-Buch*, hrsg. v. Werner J. Schweiger, Wien, Hamburg 1977, S. 420. — In Italien gibt es dagegen schon seit einigen Jahren eine sorgfältig edierte, mit einer hervorragenden Einleitung und ergänzenden Aufsätzen versehene (u.a. die Rezension Hofmannsthals enthaltend) Auswahlausgabe: P. Altenberg, *Favole della vita. Una scelta dagli scritti.* Ed. a cura di Giuseppe Farese, Milano 1981.

[30] Altenberg, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. v. Werner J. Schweiger, Frankfurt, Wien 1987ff.

[31] P. Altenberg, *Ges. Werke, a.a.O.* (s. Anm. 30), Bd. 1, S. 369.

verdient hätte? — Vielleicht erfüllt sich in unserem Jahrzehnt die Prophezeiung, die Felix Salten vor nun schon über einem halben Jahrhundert aussprach:

Eines Tages wird man Altenberg-Erinnerungen schreiben und Altenberg-Biographien. Die dann diese Bücher lesen, werden glauben, ganz Wien habe dieses Original verstanden, verehrt und gefeiert, und sie werden sagen: Schade, daß wir ihn nicht gekannt haben, wir hätten ihn ebenso gefeiert und verehrt. Eines Tages wird jemand beweisen, daß draußen, an den Rändern des Alltags, durch das Wirken Altenbergs die Seele des Menschen an Terrain gewonnen habe. Dieser Beweis wird gelingen, weil es einfach wahr ist. Nur heute würde das niemand glauben wollen.[32]

[32] Felix Salten, in: *Altenberg-Buch, a.a.O.* (s. Anm. 1), S. 218.





# LA PROSPETTIVA DEL RATTO. SUL ROMANZO '*DIE RÄTTIN*' DI GÜNTER GRASS

di
MARIA PIA SAVARINO
Catania

Nel romanzo *Die Rättin* Günter Grass mette la sua squisita modernità al servizio di una versione personale e inconsueta del « Day After ». Vittime della loro stupidità distruttiva un giorno gli uomini non esisteranno più sul pianeta terra, dove spetterà ai topi il compito di ripopolare le lande desertiche, devastate dalle tempeste radioattive. « Attraverso un processo dialettico in tre fasi, e che corrisponde alla successione: uomo antico — distruzione nucleare — nascita dell'uomo ratto »[1], essi hanno dimostrato a differenza dell'uomo, capacità di adattamento, spirito di sacrificio, intelligenza, buon senso e fantasia creatrice. Indistruttibili, i ratti sono perfino sopravvissuti al diluvio universale, per quanto Noè, obbedendo al digusto connaturato nell'uomo nei confronti della loro specie, ne avesse impedito l'accesso all'Arca.

Una ratta è stata ora regalata all'autore come strenna natalizia, ed è a lui, unico sopravvissuto all'esplosione nucleare e condannato a vagare nello spazio, che l'animale racconta come è avvenuto il « Grande Boato ». In questa cornice epica Grass inserisce una serie di storie parallele, come la ricomparsa del tamburino Oskar Matzerath, oggi sessantenne uomo d'affari, proprietario di villa e Mercedes con *chauffeur*; mentre egli ritorna in Casciubia per festeggiare il compleanno della mitica nonna Anna Koliajczek

[1] P.K. Kurz, *Streitbare Apokalyptik im mythisierenden Ton*, in « Orientierung. Katholische Blätter. » (Zürich) del 28.2.1986 (Traduzione nostra).

dalle quattro gonne, una piccola nave merci chiamata « Nuova Ilsebill » veleggia sul Mar Baltico, dove cinque donne hanno il compito di misurare la densità delle meduse e lo sviluppo delle alghe, le une e le altre ecologicamente pericolose.

Al crepuscolo le donne abbandonano la ricerca scientifica e si danno a lavorare la maglia. Il loro sferruzzare alacre, costante e protettivo, contrapposto all'irresponsabilità e all'infantilismo distruttivo dell'uomo, vorrebbe suggerire il senso della continuità, dell'operosità e in definitiva la speranza in un protrarsi dell'esistenza umana. Esse possiedono, in opposizione all'uomo, una grande forza positiva:

> Jetzt, Rättin, seitdem sich in Wäldern und Flüßen, auf flachem, im bergigen Land, in Manifesten und Gebeten, auf Transparenten und im Kleingedruckten sogar, in unseren leerspekulierten Köpfen abzeichnet, daß uns der Faden ausgehen könnte, jetzt seitdem das Ende von Tag zu Tag nur vertagt wird, sind Frauen strickend die letzte Gegenkraft, während die Männer nur alles zerreden und nichts fertigbringen, das den frierenden Menschen wärmen könnte — und seien es Pulswärmer nur [2].

Ritorna quindi nella *Ratta* il motivo del femminismo già presente nel *Butt* [3]: « Nel romanzo *Il Rombo* l'uomo racconta le storie di cucina della gravida moglie Ilsebill. Come delle nuove Ilsebill ricompaiono adesso le femministe, che attirano il narratore con il loro eterno femminino » [4].

Tuttavia nel *Rombo* Grass appare un femminista *sui generis*: lo dimostra la sua opera di divinizzazione non della donna della civiltà storica, bensì di quella della preistoria, quando, grazie al possesso di tre seni, le donne mantenevano i maschi pacifici e soddisfatti dalla nascita fino alla vecchiaia. Ma quando insieme con il terzo seno le donne perderanno anche il loro potere, allora si entrerà

[2] G. Grass, *Die Rättin*, Neuwied und Darmstadt 1986, p. 41.

[3] G. Grass, *Der Butt*, Neuwied und Darmstadt 1977 (Traduzione italiana di Bruna Bianchi, *Il Rombo*. Einaudi, Torino 1979).

[4] P. K. Kurz, *art. cit.* (Traduzione nostra della nota n. 6 dello stesso articolo).





nella storia, che Grass riconosce fatta solo dagli uomini.

Lo scrittore però non lamenta affatto la scarsa partecipazione femminile alla storia, bensì rimpiange il ruolo, tradizionale e limitativo, della donna quale rifugio per l'uomo, fonte di sicurezza e punto di riferimento per le sue avventure. In definitiva si tratta del vagheggiamento di un ruolo (la vita della donna in funzione del nutrimento dell'uomo) che tuttora esiste e che si vorrebbe invece abolire.

Dell'uomo non vi è comunque traccia nel romanzo *Die Rättin*: egli vive soltanto come una reminiscenza poco piacevole nei ricordi che le donne scambiano fra di loro, tra un sondaggio subacqueo e l'altro. L'uomo è un'appendice inutile nel futuro di queste cinque donne alla ricerca di « Vineta », un'Atlantide al femminile, sommersa dalle acque. Esse l'hanno fatta finita con gli uomini che non rendono più niente e sono dei falliti, buoni solo a seminare pattume. Ora i conti tornano: se prima gli uomini si erano assunti l'edificante compito di creare la civiltà, adesso a loro spetta il biasimo di avervi irresponsabilmente posto fine. E alle donne resta il merito di rappresentare l'ultima utopia ancora possibile.

Pur attraverso lo stravolgimento delle convenzioni del romanzo tradizionale, ancora una volta Grass assegna a questo genere letterario il compito di diventare il diretto correlato della realtà: nella sua caotica effettualità esso assurge a specchio concavo delle assurdità dell'esistenza umana. E mentre il vecchio romanzo borghese veniva costruito in funzione di un eroe-uomo, Grass delega invece ad eroi-animali il proprio mandato narrativo.

Pertanto la narrazione oscilla tra il piano della storia umana e la prospettiva del topo, suo giudice e profeta della distruzione futura. Ritorna il binomio uomo-animale, irresponsabilità e saggezza, tanto più pregnante in quanto nell'opera i topi vengono ad accrescere la loro indipendenza e importanza in maniera direttamente proporzionale alla scomparsa dell'uomo.

Presente e passato del ratto si intersecano al presente e al passato dell'uomo. Unico elemento di distinzione:

la dimensione del futuro, negata all'uomo, diventa appannaggio esclusivo del ratto:

Schluß! sagt sie. Euch gab es mal. Gewesen seid ihr, erinnert als Wahn. Nie wieder werdet ihr Daten setzen. Alle Perspektiven gelöscht. Ausgeschissen habt ihr. Und zwar restlos. Wurde auch Zeit! In Zukunft nur Ratten noch. Anfangs wenige, weil ja fast alles Leben ein Ende fand, doch schon vermehrt sich die Rättin erzählend, indem sie von unserem Ausgang berichtet. Man fistelt sie bedauernd, als wolle sie jüngste Würfe lehren, uns nachzutrauern, mal höhnt ihr Rattenwelsch, als wirke Haß auf unsereins nach: Weg seid ihr, weg! [5]

La narrazione assume sovente il tono di una sfida; il linguaggio della ratta è lapidario, sibilante, definitivo. Essa si insinua nei sogni dell'io narrante, ne devia i pensieri e lo defrauda della sua funzione, cioè la parola: lo spirito della narrazione, a suo tempo incarnato da un nano (*Die Blechtrommel*) e successivamente da un pesce (*Der Butt*), adesso assume le fattezze di un topo, che riesce più ragionevole, più avveduto, più fantasioso dell'uomo, il quale non sa andare al di là di una sterile autodifesa. Lo straniamento della narrazione è ottenuto ancora una volta con una buona dose di audacia stilistica: « Grass rischia anche nel repertorio stilistico. Egli utilizza una lingua libera e nello stesso tempo legata, monologhi e dialoghi, discorsi retorici di ampio respiro ed obiezioni e repliche energiche. Egli scrive in gergo furbesco e rattesco, manipola e gioca in maniera faceta con motti e mescola verdetti extradry, egli varia — e all'occasione anche maltratta — la sintassi del Duden [...] » [6].

In una sorta di *pointillisme* narrativo il racconto si trasferisce repentinamente dalla gabbia dell'animale alla barca delle cinque donne, dalla Mercedes di Oskar a Cappuccetto Rosso, a Hänsel e Gretel, alla Bella Addormentata e a tutti gli altri personaggi da favola che lottano per il bosco che muore. È un accatastamento, uno spingere

[5] G. Grass, *Die Rättin*, cit., p. 10.

[6] G. Schloz, *Die Ratten sind uns über*, in « Bücherpick », (Urtenen) Nr. 1/1986 (Traduzione nostra).





continuo che va in una sola tragica direzione: lo scoppio della bomba nucleare, la fine dell'uomo e di ogni sua sovrastruttura idealistica.

È interessante notare come l'io-narrante sia presente in tutte le situazioni e non già come io-onnisciente, ma direttamente come persona fisica: è lui che parla con la ratta, è lui che incontra Oskar al quale propone di girare un film ed è lui, inoltre, emotivamente vicino anche alle donne dell'Ilsebill, anzi lo sentiamo come il sesto membro dell'equipaggio. È come se il suo spirito veleggiasse con loro e volesse carpirne, con le parole e i gesti, anche l'anima:

Unter Deck einzig ich. Ich schnüffle in ihren restlichen Sieben Sachen, die unter den Matten oder im Bugschrank in Seesäcken und Koffern offen liegen. Alles schamlos befingern [7].

Il romanzo presenta quindi una struttura multipla comprensiva di almeno tre filoni narrativi fondamentali: l'irruenta disputa con il ratto, il cui resoconto storico conferisce al romanzo un notevole respiro epico e si presenta come un dialogo nel quale ognuno cerca di convincere l'altro della propria esistenza; la ricomparsa di Oskar, « unser Herr Matzerath » (p. 28), che ormai è un uomo arrivato; e il viaggio della nuova Ilsebill che non ci risparmia l'incontro con un altro vecchio personaggio, il famoso pesce parlante.

Ma a questa spina dorsale dobbiamo aggiungere delle azioni collaterali che ben si inseriscono nell'economia del racconto e la cui presenza raramente risulta artificiosa, presentandosi come il frutto di una fantastica spontaneità interiore. Si veda la satira del depauperamento ambientale, affidata al personaggio Oskar quale produttore del film sulla rovina del bosco; la storia del Pifferaio Magico e quella dell'artista e falsario Malskat: « Storie su storie che vengono smontate, rinnegate e poi nuovamente ricostruite fino all'ultimo respiro [...]. Un fantastico gioco fagocitante di trovate e combinazioni, che insiste sulla

[7] G. Grass, *Die Rättin*, cit., p. 97.

finzione ma nello stesso tempo è pregno di uno spaventoso e opprimente realismo »[8].

Il racconto procede in avanti (nella direttrice del presente e del futuro) e indietro (nella direzione del passato), elimina quindi le distinzioni di tempo e di distanza facendosi scherno delle unità aristoteliche. È una tecnica già utilizzata da Grass con successo nel suo primo romanzo *Die Blechtrommel*, dove essa si arricchisce di una prosa fatta di associazioni verbali, cambiamenti di prospettiva, simultaneità di avvenimenti pubblici e privati, tutti ingredienti appresi alla scuola del maestro Alfred Döblin. Nel suo scritto *Über meinen Lehrer Döblin*[9] Grass cita e fa propria una formula contenuta nel saggio di Döblin *Bemerkungen zum Roman*: « Semplificare, plasmare e ridurre ad azione non è cosa dell'epico. Nel romanzo bisogna accatastare, ammucchiare, appianare, spingere; invece nel dramma, quello di oggi, quello concentrato sull'azione, la parola d'ordine è: Avanti! »[10].

Tuttavia nella *Ratta* gli spostamenti di prospettiva rimangono sempre definiti nell'ambito di sicuri confini; vi sono risparmiati gli eccessi a cui si abbandonano i fautori dello « stream of unconsciouness novel », tant'è che i personaggi del topo e del narratore si esprimono ancora secondo una visione ordinatrice, che vede gli episodi staccarsi e ricongiungersi, riallontanarsi e poi sfociare definitivamente in un unico finale collettivo. È evidente come lo scrittore voglia utilizzare la tecnica dei vasi collettori: ciascuna fonte, ciascun filone sembra scorrere per conto proprio, a volte sembra allontanarsi e non avere più a che fare con il canale principale, salvo a defluire con una svolta improvvisa nell'unico grande tema, la fine del genere umano profetata dalla ratta. Ci troviamo quindi in presenza

[8] R. Kost, *Ein zorniger Mann an der Schwelle zum Alter*, in « Esslinger Zeitung » del 26.2.1986 (Traduzione nostra).

[9] G. Grass, *Über meinen Lehrer Döblin*, in « Akzente », XIV, 4.1967, pp. 290-309, qui p. 294.

[10] A. Döblin, *Bemerkungen zum Roman*, in A.D., *Aufsätze zur Literatur*, Olten 1963, p. 20 (Traduzione nostra).





di un'arte che riflette l'essenza stessa dei moderni stilemi narrativi e ciò malgrado l'avversione naturale dello scrittore nei confronti di ogni teorizzazione letteraria, espressa a suo tempo da un ironico Oskar Matzerath:

> Man kann eine Geschichte in der Mitte beginnen und vorwärts wie rückwärts kühn ausschreitend Verwirrung anstiften. Man kann sich modern geben, alle Zeiten, Entfernungen wegstreichen und hinterher verkünden oder verkünden lassen, man habe endlich in letzter Stunde das Raum-Zeitproblem gelöst. [...][11].

Lo stesso vale per il ruolo dell'io narrante, polemicamente riaffermato contro le tendenze della moda letteraria ad annullarla in omaggio alla scomparsa dell'individuo nella società moderna:

> Auch habe ich mir sagen lassen, daß es sich gut und bescheiden ausnimmt, wenn man anfangs beteuert: Es gibt keine Romanhelden mehr, weil es keine Individualisten mehr gibt, weil die Individualität verloren gegangen, weil der Mensch einsam [...] ist und eine namen- und heldenlose einsame Masse bildet. [...] Für mich Oskar, und meinen Pfleger Bruno möchte ich jedoch feststellen: Wir beide sind Helden, [...] und wenn er die Tür aufmacht, sind wir beide, [...] noch immer keine namen- und heldenlose Masse[12].

L'atteggiamento critico e riflessivo nei confronti della società, la satira pungente di Oskar è ciò che ritroviamo anche nella *Ratta*, si potrebbe anzi proporre una certa similitudine tra le avventure picaresche di Oskar e le vicende del topo, che si assume qui l'importante funzione di fare da riflettore degli accadimenti storici: Oskar torna indietro nella memoria dal bianco letto di un ospedale per malattie mentali, la ratta dalla sua piccola gabbia con le sbarre anch'esse laccate di bianco; ma con la differenza fondamentale che Oskar, dopo la distruzione provocata dalla seconda guerra mondiale, diventa attore della ricostruzione e partecipa al boom economico degli Anni Sessanta, mentre la ratta, nella descrizione delle nostre

[11] G. Grass, *Die Blechtrommel*, Neuwied am Rhein und Berlin-West 1959, p. 11.

[12] *Ibidem*.

responsabilità mancate, afferma invece l'inutilità di ogni speranza nel futuro umano.

La ratta, strano dono natalizio, ispira in sogno il narratore:

Neuerdings träumt sie mir: [...] Meine Tagträume, meine Nachtträume sind ihr abgestecktes Revier. Keine Wirrnis, der sie nicht nacktschwänzig Gestalt gäbe. Überall hat sie Duftmarken gesetzt: Was ich vorschiebe — schranktiefe Lügen und Doppelböden — sie frißt sich durch. Ihr Nagen ohne Unterlaß, ihr Besserwissen. Nicht mehr ich rede, sie spricht auf mich ein [13].

Nell'ambito di una realtà fittizia (poiché è solo sognando che l'autore vede la ratta parlare) essa gli fornisce fatti che si lasciano penetrare dando origine a metamorfosi a volte serie, a volte blasfeme, poiché la storia dell'umanità viene raccontata dalla prospettiva del ratto: tipico è l'episodio dell'Arca di Noè che segna per i ratti, come per gli uomini, l'inizio della storia e dove ancora una volta Grass ricrea quel luogo in cui grottesco, blasfemia e dissacrazione si intrecciano alla dimensione epica:

So viel weiß meine Rättin. Sie ruft, daß es hallt: Am Anfang war das Verbot! Denn als der Menschen Gott polterte: Ich will eine Sintflut mit Wasser lassen auf Erden, zu verderben alles Fleisch, darin ein lebendiger Odem ist, durften wir ausdrücklich nicht an Bord. [...] Dem Menschen eingeborener Ekel vor unserer Art hinderte Noah, nach seines strengen Gottes Wort zu handeln. [...] Worauf er Regen machte, der vierzig Tage und Nächte fiel, bis alles mit Wasser bedeckt war, das einzig die Arche und deren Inhalt trug. Als aber die Wasser fielen und erste Bergspitzen aus der Flut tauchten, kam nach dem Raben, der ausgesetzt wurde, die Taube zurück, von der es hieß: Sie kam zu ihm um die Vesperzeit und sihe, ein Ölblatt hatte sie abgebrochen und trugs in ihrem Munde. Doch nicht nur mit Grünzeug, mit verblüffender Botschaft auch flog die Taube Noah zu: Sie habe, wo sonst nichts mehr kreuche und fleuche, Rattenköttel, frische Rattenköttel gesehen.
Da lachte der seiner Stümperei überdrüssige Gott, weil Noahs Ungehorsam an unsrer Zählebigkeit zunichte geworden war. Er sagte wie immer von oben herab: Fortan sollen Ratz und Rättlin auff Erden des Menschen gesell und zuträger aller verheißenen Plage seyn [14].

[13] G. Grass, *Die Rättin*, cit., p. 10.
[14] G. Grass, *ivi*, pp. 11-12.





Il ratto, nel quale l'uomo proietta il suo innato disgusto e che resiste persino al diluvio universale, lo ritroviamo al seguito delle orde barbariche, all'epoca della trasmigrazione dei popoli; in Germania, durante le guerre di religione e così avanti, fino al grande epilogo dell'umanità:

Unsere Zeitgenossen sind sie! nicht wegzudenken ist die Ratte aus der wechselvollen Geschichte des Menschengeschlechts. Und nun, endlich, spät; doch hoffentlich nicht zu spät, wird ihr Ehre Zuteil. Humaner Dank spricht sich aus. Ja, wir haben von ihr gelernt [15].

Così continua un processo di faunizzazione tipico nell'opera grassiana. Il romanzo storico è infatti per lo scrittore danzichese la narrazione delle vicende degli animali sullo sfondo delle vicende dei paesi e dei popoli; la « grande » e la « piccola storia » vengono vissute e stravolte dall'angolo visuale dei ratti, i quali la sottomettono alla loro ragione, ne ordinano la prospettiva con una saggezza che li affratella ai loro progenitori di esopiana memoria. E alla tipologia animale, da sempre strumento esemplificativo del pensiero umano, Grass affida il compito di comunicarci il segreto della sua tecnica narrativa che consiste nel portare alla ribalta del romanzo eventi sconosciuti e nascosti, nel chiacchierare in margine alla grande storia.

Ma il vero storico, come materia necessaria all'ispirazione di un'arte concreta, così come ci hanno insegnato i grandi realisti dell'Ottocento o le descrizioni precise e dettagliate dei neorealisti, per Grass non è più valido; anzi se di dettaglio si deve parlare, esso consiste nel particolare immaginifico della realtà, quello che fa della storia una favola, la grande favola grassiana, intessuta di affreschi grotteschi e surreali; ed essa è sempre giudizio, critica, satira di un'epoca storica che obbliga, in questo mondo refrattario alle leggi etiche, a far di morale all'uomo.

La lettura del romanzo *Die Rättin* suscita nell'affezionato lettore dell'opera grassiana una reazione di natura per così dire schizofrenica. Da una parte non si sfugge all'impressione di un'opera alquanto prolissa, se non noiosa.

[15] G. Grass, *ivi*, p. 193.

La presenza di innumerevoli personaggi, quasi sempre indipendenti l'uno dall'altro, fa sì che tra di loro non si stabilisca nessuna tensione drammatica. Essi scorrono in rapida corsa come fredde figurine da carosello.

Grass ancora una volta utilizza tutti gli ingredienti della sua officina letteraria: linguaggio ardito, respiro epico, intrecci pluridimensionali; ma la ricetta, diluita nel corso di cinquecento pagine, risulta poco coinvolgente. Si potrebbero quasi estendere al romanzo *Die Rättin* le stesse accuse di banalità mosse da Marianne Kesting, nel suo *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, alle ambizioni teatrali di Grass che risalgono ormai ai lontani anni Sessanta [16].

Anche alcune trovate, come la festa del compleanno di nonna Koliajczek o la protesta ecologica sotto forma di video sul bosco che muore, risultano appiattite e fatte rapidamente sparire insieme con i vari nuclei narrativi, onde la critica fortemente limitativa mossa al romanzo da Martin Lüdke in una trasmissione della radio di Berlino (Sender Freies Berlin): « Il romanzo di Günter Grass è nel complesso fallito. Ma è fallito, perché egli voleva l'impossibile, quello di mirare al tutto. Grass non solo ha tentato qui di fare una summa della sua opera. Egli ha mirato alla totalità, senza riuscirci. La ratta, questo topo nel reticolato, davanti al quale sogna l'io narrante, è proprio un'immagine ridicola riguardo agli accadimenti che Grass voleva descrivere. Le reali minacce al nostro mondo sono

[16] M. Kesting, *Panorama des zeitgenössischen Theaters*, München 1962, p. 254: « Non diversamente da Ionesco, a Grass importa in tutte le sue commedie di rendere l'insolito che si annida nelle immagini consuete. Nel meccanismo dell'accadimento scenico, che all'inizio defluisce senza attrito, viene inserito lo shock, il consueto viene reso inconsueto e quindi riconoscibile come tale. Però le visioni, che le commedie di Grass sortiscono, sono di qualità abbastanza diversa [...]. Ionesco analizzava con precisione quali abissi si aprono dietro quali luoghi comuni, contribuendo così allo studio sociologico del mondo contemporaneo. Grass invece non vede abissi dietro ai luoghi comuni. Dietro lo spreco della sua assurda scenografia si apposta insidiosa: la banalità. » (Traduzione nostra).





dal punto di vista narrativo a mala pena riassumibili. Grass ha voluto l'impossibile. E naturalmente non lo ha raggiunto ».

Ma nonostante questi difetti una lettura più attenta del romanzo ci obbliga, d'altronde, all'ammirazione per la scelta di un tema così difficile da rendere in termini poetici e ammonitori nello stesso tempo. Se Grass non c'è riuscito appieno, non per questo possiamo considerare come fallito il suo tentativo di divertire l'uomo anche quando lo pone di fronte alle sue massime responsabilità. A ben guardare le invenzioni grassiane (il topo, il ritorno di Oskar) appaiono non prive di interesse e perfino di genialità; alcune di esse possiedono un'indubbia comicità come, per esempio, la rielaborazione della favola della Bella Addormentata nel bosco con il principe che deve continuamente baciare la principessa per mantenerla sveglia e non perdersi il giro turistico della capitale.

Sul conto profitti vanno infine segnalati quei piccoli capolavori di bellezza che sono le poesie inserite nel romanzo: « Esse sono addìi vissuti ancor prima della fine, sono quindi addìi e dichiarazioni d'amore nello stesso tempo: alla giovinezza, alla lingua, al tavolo e al letto, al correre del tempo » [17].

[17] B. Häussermann, *Ein haariger Fall*, in « Hannoversche Allgemeine » del 28.2.1986 (Traduzione nostra).

# RECENSIONI

*Friedrich von Spee. Dichter, Theologe, und Bekämpfer der Hexenprozesse*, herausgegeben von Italo Michele Battafarano, Gardolo di Trento, Reverdito, 1988, 410 S. (= Apollo. Studi e testi di germanistica e di comparatistica 1.).

Il presente volume, curato da Italo Michele Battafarano per i tipi dell'editore tridentino Reverdito, inaugura una nuova collana di studi che a giudicare da questa prima pubblicazione e dal programma delle prossime (sono in lista titoli riguardanti temi quali il viaggio in Italia, la caccia alle streghe in Germania e la ricezione europea del picaro spagnolo) si annuncia di sicuro interesse sia per la germanistica che per la comparatistica.

Pubblicato in una nitida veste grafica, dotato di un misurato corredo iconografico e di un'accurata appendice di indici, il volume raccoglie gli atti del simposio su FRIEDRICH VON SPEE (1591-1635) tenutosi presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento dal 10 al 12 Dicembre 1985. Il 350° anniversario della morte del gesuita renano ha fornito a studiosi di varia matrice metodologica l'occasione di esplorarne la complessa e poliedrica personalità, imponendo all'attenzione di un pubblico più ampio la rilevanza del ruolo giocato da essa non solo nel campo della letteratura barocca quanto anche in quello filosofico e, in generale, nella cultura europea dei secoli successivi.

L'immagine tradizionalmente accreditata che vuole in Spee una personalità contraddittoria, espressa per un verso dal lirico del «*Jesusminne*» e di converso dall'«aggressivo oppositore della caccia alle streghe» (pref. p. 7) ha costituito il tema di fondo del simposio, imprimendo ad esso unità nello sforzo comune di verifica e *reductio ad unum* di tale contraddizione. In tale chiave si legge il *Rahmenreferat* di TH. G. M. VAN OORSCHOT, cui si deve l'edizione critica delle opere di Spee, che ne interpreta e illustra la complessa biografia spirituale attraverso la cifra di una piena integrazione cristiana di qualità virili (coraggio, decisione, fermezza) con qualità muliebri (tenerezza, sensibilità, intuito); l'integrazione cioè, dell'*Animus* con l'*Anima*, per usare termini junghiani (p. 10).

Per mezzo di tale cifra diventano comprensibili e si dissolvono quelle contraddizioni che vedevano Spee come il lucido e deciso oppositore della folle caccia alle streghe ancorché gesuita e *Beichtvater* di molte sfortunate mandate al rogo, o come il pio e tenero cantore della *Trutz-Nachtigall* opposto all'amorevole eppur

severo precettista del *Güldenes Tugend-Buch*. Il ritratto che viene offerto in conclusione presenta un uomo cui è riuscito di integrare in « questo mondo » la propria *Anima* in grado tale da suscitare fama di santità presso alcuni suoi contemporanei.

Di tale aspetto, e in direzione convergente, si occupano criticamente i saggi di D. BREUER e W. G. MARIGOLD; l'uno esaminando la venerazione di Spee da parte del suo editore coloniense FRIESSEM e l'altro smentendo un presunto 'santo' incontro tra il gesuita renano e PHILIPP VON SCHÖNBORN. Quanto, d'altro canto, sia stato profondo l'impegno religioso di Spee anche in campo strettamente letterario è messo in luce dai contributi di J. U. FECHNER, J. J. BERNS e B. KYTZLER. Sia Fechner che Kytzler, l'uno analizzando la *Trutz-Nachtigall* e l'altro la struttura retorica della *Cautio Criminalis*, offrono prove incontrovertibili della piena padronanza della cultura classica posseduta da Spee. Per Fechner egli è un poeta tanto erudito (p. 73) da tentare di scendere in concorrenza con la cultura classica sul piano della bravura: la *Trutz-Nachtigall* è intenzionalmente una « anti-Philomela » (p. 80). Scopo di tale concorrenza è quello di sintetizzare, integrare e rendere fungibile per la cultura cristiana il patrimonio dei classici. Un'operazione riuscita, a giudizio di Fechner, sì che alfine il suo autore può essere fregiato oltre che dell'epiteto di *poeta doctus* anche di quello di *poeta sacer*.

Risultati non dissimili si attestano nel lungo saggio di J. J. Berns. Sulla base dei capitoli 19-24 della III parte del *Güldenes Tugend-Buch*, i cosiddetti *'Uhren-Kapitel'*, egli indaga attraverso la ricorrente metafora dell'orologio il rapporto tra mistica e meccanica nel religioso Spee pervenendo alla constatazione che l'uso di tale metafora è propulsore di riflessioni poetologiche oltre che strumento di argomentazioni teologiche. In conclusione è possibile dedurre per mezzo di essa una sorta di poetologia elementare verificabile sia nelle opere letterarie che negli scritti eterogenei (p. 102).

Se i succitati contributi attestano la consistenza poetica e letteraria di Spee aprendo nuove prospettive di ricerca, di non minore rilievo e interesse scientifico sono i risultati ottenuti sul versante della ricezione delle sue opere. La *Cautio Criminalis*, contrassegno di questa figura della Controriforma tedesca per tutta la prima metà del '700, è oggetto di disamina da parte di I. M. BATTAFARANO che ne ricostruisce l'influsso esercitato sull'Illuminismo italiano per la tematica concernente l'abolizione della tortura. Con ampia facoltà di prova Battafarano dimostra come lo scritto di Spee abbia costituito un cardine essenziale del *Trattato sui delitti e le pene* di CESARE BECCARIA. Una ricezione questa che ci si sarebbe atteso dall'area culturale germanica, ma che invece approda ad essa (a K. F. HOMMEL) solo attraverso una linea di trasmissione tortuosa e a volte oscura i cui capisaldi sono costituiti da nomi quali: C. THOMASIUS, G. TARTAROTTI, P. FRISI, A. e P. VERRI, C. BECCARIA.



Pur non rinvenendo tracce dirette della « Cautio » nel trattato di Beccaria, Battafarano ricava la prova di tale influsso avvalendosi di reperti filologici riscontrati in uno scritto polemico dei fratelli Verri in difesa dell'opera del Beccaria (p. 259). Si apre in tal modo una ulteriore possibilità di comprensione e approfondimento del *Trattato sui delitti e le pene* che lascia trasparire ed esaltare il ruolo giocato dalla *Cautio Criminalis* nel contesto della civiltà europea moderna.

Che l'apporto di Spee allo sviluppo in senso moderno della cultura europea non si limiti alla sola opera di accusa nei confronti della barbarie inquisitoria, ma si allarghi anche alle opere poetiche è il compito prescelto da H. JAUMANN e R. FABER. JAUMANN illustra quanto della dottrina teologica dell'amore espressa dal *Güldenes Tugend-Buch* conti in campo filosofico fornendo a LEIBNIZ un sicuro sostegno nella cosiddetta *'Querelle du pur amour'* nei confronti di FÉNELON e del Quietismo, costituendo in definitiva parte integrante del suo moderno concetto di soggetto (p. 331 e sg.).

In maniera altrettanto articolata Faber pone la ricezione della *Trutz-Nachtigall* come fulcro di due diversi esiti del Romanticismo cattolico tedesco. Spee rappresenta l'ineludibile punto di riferimento per l'approdo poetico e religioso sia di EICHENDORFF che di NOVALIS.

Nell'uno però, favorisce l'affermarsi di una fede nella creazione e nell'ordine divino sotto forma di una legge morale 'naturale'; mentre nell'altro, definito non senza qualche esagerazione di tipo manualistico « weltlicher Jesuit » o « weltlicher Spee » (p. 365), costituisce il modello da superare mediante l'imitazione per affermare la laicizzazione del concetto d'amore.

Al riscontro finale la disamina dell'opera e della personalità di F. von Spee operata dai vari contributi risulta convincente in ogni sua parte rendendo ragione all'intenzione iniziale di fornire, per quanto possibile, una sintesi unitaria. I risultati esposti confermano, anche per i meno esperti, l'impressione che nel caso di Spee ci si trovi dinnanzi ad uno degli scrittori più importanti della cultura tedesca e, si avrebbe voglia di aggiungere, della cultura europea moderna. Certo, quanto riportato dai vari studiosi non suggella definitivamente il giudizio su questa figura del Barocco, ma sgombrando il campo da mitizzazioni, approfondendo l'analisi testuale, ricostruendo relazioni e tradizioni, esso precisa in maniera determinante l'ambito entro cui dovrà proseguire d'ora in poi la ricerca su F. von Spee.

PASQUALE GALLO

*Lettura del Simplicissimus di Grimmelshausen come Enciclopedia Popolare*, a cura di: Linda Biancotti, Federica Rossi, Tiziana Valle, introduzione di E. De Angelis, « Jacques e i suoi quaderni », 9*, Pisa 1987.

Il presente numero di « Jacques e i suoi quaderni » si occupa per la seconda volta di un autore barocco dopo il volume dedicato ad Andreas Gryphius (A. Gryphius, *Poesie* con testo a fronte, trad. di L. Mancini, Pisa 1985). Questa volta l'attenzione è rivolta a Grimmelshausen ed al *Simplicissimus* ma, almeno nelle intenzioni, non per pubblicare nuovi risultati sul versante della ricerca, quanto più i frutti di una verifica metodologica.

La *Lettura del Simplicissimus* — è presentata, infatti, come un « resoconto didattico » (Intr. p. 5) scaturito da un seminario tenuto sotto la direzione del Prof. Enrico De Angelis nell'A.A. 1984/85 presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Pisa. Fulcro di questa riuscita esperienza, parte nel campo della ricerca metodologica e parte in quello della didattica, è un assunto che riconosce l'assonanza e la contiguità letteraria tra il *Gargantua e Pantagruel* di F. Rabelais e il *Simplicissimus* di H.J.C. von Grimmelshausen. Non estranea alla ricerca simpliciana, questa ipotesi necessitava però di una verifica pratica.

A tale compito si sono dedicati gli studenti del seminario pisano, apprendendo i metodi messi a punto da M. Bachtin per la sua analisi del testo di Rabelais (M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1979) per poi applicarli all'opera di Grimmelshausen. Un compito svolto con puntiglio e precisione, che ha visto l'opera dell'autore tedesco smembrata minuziosamente per analizzarne due cardini strutturali: la cifra della *'verkehrte Welt'* e il concetto di *'Bildungsroman'*.

I risultati confermano l'ipotesi iniziale che nel caso del *Simplicissimus* si è in presenza di una enciclopedia sì popolare, ma con una spiccata connotazione morale, come si può dedurre dall'immagine del frontespizio che svolge la funzione di *summa iconica* (Intr. pp. 9-10). Il fine ultimo dell'enciclopedia 'simpliciana' è, a differenza del testo francese, non il sapere ottenuto tramite il rovesciamento del 'mondo' bensì il doppio rovesciamento, dunque la ricusazione come *vanitas* dell'esperienza mondana.

Strettamente intrecciato ad esso è il concetto di 'evoluzione del protagonista' che si sviluppa in maniera differente da quella linearità esaltata, secondo Bachtin, in Rabelais. Simplicio compie un viaggio terreno seguendo un percorso « a spirale » (Intr. p. 13) che vede un incremento delle acquisizioni morali man mano che dal vertice il suo livello sociale si abbassa, per culminare con il totale pessimismo mondano e l'ascesi individuale del sesto libro.

Nonostante il frequente riscontro di analogie stilistiche e tematiche, emerge, alla verifica conclusiva, una differenza sostanziale tra le due opere costituita dalla prospettiva epica assunta dagli autori. Se in Rabelais il Carnevale è la dimensione totalizzante della narrazione, dichiarando apertamente l'assolutezza della sua natura popolare, in Grimmelshausen esso è solo uno dei tanti mondi esperiti e poi rifiutati dal protagonista in funzione dell'ultima, unica, dimensione praticabile: quella escatologica (p. 355). Di tali affermazioni danno puntualmente conto i dieci partecipanti al seminario (i cui contributi sono riconoscibili grazie ad un articolato sistema di sigle) fornendo implicitamente prova di come, in condizioni favorevoli, la didattica della letteratura possa coniugarsi in maniera fruttuosa con aspetti della ricerca letteraria più propria.

Pasquale Gallo



*Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin*, herausgegeben von Barbara Hahn und Ursula Isselstein, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1987, 207 S.

« Je pleurs chaque nuit — diceva nel 1970 Eugène Susini, il noto studioso di Franz von Baader — sur la perte du Fonds Varnhagen ». Durante la seconda guerra mondiale questo importante archivio, (una cospicua raccolta di manoscritti di intellettuali, artisti e uomini politici del periodo romantico, tra cui le carte e i carteggi di Rahel Levin Varnhagen) era stato trasferito dalla Preußische Staatsbibliothek di Berlino in una imprecisata località d'« oltre Elba ». Da allora non se n'era saputo più nulla e fino agli inizi degli anni settanta, a disposizione degli studiosi, restavano soltanto le pagine del catalogo di Ludwig Stern, quasi a sottolineare malinconicamente, con la loro ricchezza di indicazioni e di riferimenti, la gravità della perdita. Il ritrovamento di questo deposito e la sua localizzazione presso la Bibliotheka Jagiellonska di Cracovia sono storia di questo ultimo decennio; e il presente volume, che raccoglie gli atti di un convegno tenuto a Torino dal 17 al 19 aprile 1986, è per molti aspetti una conseguenza di questo ritrovamento: al tempo stesso un tentativo di bilancio del ricchissimo materiale, e quindi delle possibili iniziative editoriali, e una riflessione sulle tendenze attuali della ricerca su e intorno a Rahel.

Bisogna subito dire che questa pubblicazione, pur nella varietà dei contributi e nella pluralità delle voci interpretative, conserva una ben precisa unità di concezione e di sviluppi interni. Per la qualità dei risultati essa segna indubbiamente un momento importante nello sivluppo della *Rahel-Forschung* e si pone accanto ad altre, non meno significative, pubblicazioni che recentemente hanno dato ad essa un impulso decisivo: penso in particolare agli studi di Konrad Feilchenfeldt e all'edizione da lui curata,

insieme a Uwe Schweilkert e a Rahel E. Steiner, dei *Gesammelte Werke* (München, Matthes & Seitz, 1983), il cui decimo ed ultimo volume è tuttora uno strumento prezioso di orientamento nel complesso universo letterario, concettuale e editoriale dei coniugi Varnhagen.

L'edizione del Feilchenfeldt come anche quella di poco precedente del *Briefwechsel* a cura di Friedhelm Kemp (alludo alla seconda ampliata edizione del 1979 presso l'editore Winkler di Monaco) sono indubbiamente il risultato di una convergenza di interessi, e di condizioni di ricerca, per molti versi singolare; e non è certo un caso — né tantomeno un caso legato ad una singola, per quanto fortunata, scoperta — che il rinnovato interesse per la personalità, anche letteraria, di Rahel cada in una congiuntura tutto sommato favorevole allo studio e alla valorizzazione della componente femminile nell'ambito della cultura della *Goethezeit*: si pensi, per fare solo qualche esempio, alle varie biografie (alcune assai recenti) di Caroline Michaelis, alla *Bettina Brentano* di Gisela Dischner, al denso profilo della Günderrode di Christa Wolf, ai lavori di Lotte Köhler e di Clara Malraux e al recentissimo lancio italiano, con un'informata e appassionata introduzione di Lea Ritter Santini, della celebre biografia di Hannah Arendt. È dell'anno scorso (1987) la pubblicazione, finalmente in edizione commentata, delle *Denkwürdigkeiten* varnhageniane: una proposta che non mancherà certo di contribuire alla ricostruzione di quello sfondo storico e sociale che è indispensabile per comprendere il mondo di Rahel. Lo stesso Feilchenfeldt, autore del commento, ha già ampiamente contribuito in questo senso ed anche proprio in uno stimolante contributo del presente volume, *Die Berliner Salons der Romantik* (pp. 152-63).

Parlare della « riscoperta di una scrittrice », come fanno nel sottotitolo le curatrici di questo volume, è probabilmente corretto, purché si tenga presente che in realtà, pur con tutti i suoi alti e bassi, l'interesse per Rahel non è mai mancato. Certo, non un interesse accademico, come invece è stato il caso della Brentano, ma pur sempre il senso di una presenza importante, appena velato talvolta dalle ondate di oblio che spesso hanno investito anche altri autori non meno importanti. L'interesse non è certo mancato nel periodo della sua vita, quando era animatrice di uno dei principali salotti della Berlino fine secolo nella famosa mansarda della *Jägerstrasse* e quando, come moglie di un diplomatico di successo, tentò il proprio rilancio culturale e mondano. E soprattutto non è venuto meno dopo la sua morte, a cominciare dalla pubblicazione del *Buch des Andenkens* fino a tutta la prima metà del Novecento. Per rendersi conto di ciò basterebbe ripercorrere le undici dense pagine della bibliografia che Feilchenfeldt ha curato per la già ricordata edizione. Quello che è mancato è stato invece la per-



cezione dell'importanza e dell'incidenza reale di Rahel, di quanto insomma la sua presenza, pur con tutte le sue ambiguità e le sue reticenze, potesse contare non solo nella letteratura, ma anche nella storia sociale e soprattutto in quella dimensione di *Geselligkeit*, la cui dialettica aveva già attirato l'attenzione del giovane Schleiermacher.

A questa lacuna si è cercato di rimediare con questo convegno e con una serie di progetti editoriali che ci auguriamo possano presto realizzarsi.

Non è qui possibile render conto, anche solo per sommi capi, del ricco materiale di testi e di interpretazioni che questo convegno torinese ha proposto. Ogni intervento esigerebbe un'attenta analisi ed è perciò necessario limitarsi all'indicazione di alcuni punti chiave. Molti contributi si riferiscono agli inediti e sono comunque collegati ad una futura edizione del materiale rinvenuto nella biblioteca di Cracovia. L'articolo di Ursula Isselstein, *Rahels Schriften I* (pp. 16-36), analizzando i criteri di conservazione storiografica di Karl August Varnhagen e illustrando le linee della sua strategia editoriale, corregge alcune delle interpretazioni più correnti, anche nella letteratura critica più avveduta, che facevano di lui un più o meno consapevole falsificatore dell'eredità spirituale della moglie. In realtà, come dimostra l'autrice anche sulla base della documentazione inedita, il curatore del *Buch des Andenkens* aveva indubbiamente una sua ben precisa concezione della storia (e quindi dei necessari filtri selettivi della memoria storica), ma ben lungi dal volere falsificare il messaggio di Rahel, ne è stato per lo più un onesto e intelligente garante, con criteri di conservazione e di divulgazione che non di rado rimandano alla volontà della stessa Rahel. Quest'analisi dell'attività editoriale di Varnhagen getta di conseguenza anche una luce significativa sul problema di Rahel scrittrice e sui suoi complessi rapporti con la dimensione pubblica, in particolare su quel fragile confine tra *Öffentlichkeit* e *Anonymat* che delimita forse il tratto più paradossale, ma anche più suggestivo dell'autorità letteraria della Varnhagen. Emerge cioè quella tensione in cui il momento letterario scivola inavvertitamente nella realtà della vita e che rivela bene tutto il disagio esistenziale di Rahel: donna con un preciso ruolo sociale ed ebrea emarginata, spirito combattuto tra la volontà di agire e il bisogno di nascondimento. Giustamente Isselstein nota che « il progetto vitale di Rahel è di una radicalità estrema », ma con questo mette anche in evidenza il limite della sua attività letteraria. In questo modo diventa difficile stabilire in che misura il *Buch-Rahel*, così come è stato pubblicato nelle prime due edizioni e progettato nella terza, sia veramente opera di Rahel e non piuttosto una costruzione culturale di Karl August. Tanto più importante risulta perciò, in questo momento, il problema della ricostruzione della vera per-

sonalità di Rahel e quindi di particolare interesse sono le « Überlegungen » con le quali Barbara Hahn (*Rahels Schriften II*, pp. 37-46) riassume i risultati della discussione svoltasi a Torino sui criteri da adottare, e sulle inevitabili scelte da fare, in vista di un'edizione delle opere che si liberi completamente dal modello varnhageniano e diventi la base per la ricostruzione di un intero mondo culturale: non già soltanto alcune personalità, per quanto significative, ma un pezzo vero e proprio di storia sociale e soprattutto uno spaccato significativo della *conditio judaica*. « Una futura edizione — afferma non senza una punta di provocazione la Hahn — potrebbe forse gettare una nuova luce su un'epoca che credevamo di conoscere ».

Buona parte del volume è centrato sul problema dell'utilizzazione critica del Fondo Varnhagen di Cracovia. Agli inediti, o almeno ad una rilettura dei carteggi raheliani sulla base degli inediti, si rifanno altri contributi significativi che costituiscono una sorta di modello programmatico per un lavoro che può risultare estremamente fruttuoso. Consolina Vigliero (pp. 47-55) si confronta con il delicato rapporto di Rahel con il fratello Ludwig: uno spaccato di vita familiare e letteraria descritto con molta finezza; Barbara Hahn (pp. 56-66) affronta il carteggio con Pauline Wiesel; Ursula Isselstein il diario; e Renata Buzzo Màrgari (pp. 104-27) indaga sugli appunti e le osservazioni di Rahel (ed altri) alle lezioni berlinesi di August Wilhelm Schlegel del 1802.

Il volume non si ferma tuttavia al problema, pur decisivo in questo momento, degli inediti. Gli interventi di Klaus Haase (« *Laß dies mein Epitaph sein* ». *Zur Selbstdarstellung in Rahels Briefen*, pp. 67-75) e soprattutto quello di Liliane Weissberg (*Selbstbeschreibung als pädagogischer Diskurs: Rahel Varnhagens Briefe*, pp. 76-85) dimostrano all'evidenza quanto ancora resti da fare per una corretta valutazione anche dei testi già pubblicati. Nella dialettica pedagogica individuata dalla Weissberg (un caso di famiglia che diventa il modello di un'analisi dell'*auctoritas* socio-culturale) si può individuare una struttura dialogico-letteraria che, mentre fa risaltare alcuni degli atteggiamenti di Rahel nei confronti della famiglia e della società culturale con cui viene in contatto, coglie anche alcuni aspetti reconditi della sua personalità: la sua presenza inquietante, la sua funzione anti-pedagogica ed anche addirittura, talora, anti-culturale. Nulla dimostra questo fatto meglio della lettera a Fouqué del 31 dicembre 1811: « So bene ch'io Le scrivo cose degne di essere lette; ma confronti soltanto le mie parole con le Sue! Tutto da Lei se ne sta lì ritto come soldati addestrati in belle uniformi; le mie parole non sono che ribelli raccoltisi con i loro randelli ».

Alcuni dei contributi più significativi sono dedicati alla ricostruzione dei contesti socio-culturali entro cui si è sviluppata



la singolare esperienza letteraria di Rahel. Ernst-Peter Wieckenberg, curatore di una nuova edizione dell'*Anton Reiser* di Karl Philipp Moritz, si sofferma con competenza sul rapporto tra ebraismo e illuminismo nella letteratura filosofica della Berlino fine Settecento e dimostra quanto possa essere istruttivo da questo punto di vista un esame attento della rivista psicologica di Moritz, il *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*. Konrad Feilchenfeldt e Peter Seibert propongono, con diverse tecniche critiche, un'analisi della *Salonkultur* nell'ambito del romanticismo tedesco. Marianne Schuller si impegna in una tesa e avvincente ricostruzione del processo costitutivo del linguaggio letterario e della sua struttura dialettico-dialogica. I confronti con la filosofia contemporanea (soprattutto l'ermeneutica schleiermacheriana) servono a creare uno sfondo concettuale particolarmente suggestivo.

A completamento di questo ampio ventaglio di prospettive e di metodologie critiche, il volume offre infine due contributi che riguardano la *Rezeptionsgeschichte* dell'opera di Rahel. Il primo, a cura dello stesso Feilchenfeldt che aveva già pubblicato nel 1983 un denso saggio su *Rahel Varnhagens Ruhm und Nachruhm* (nel vol. X della *Rahel-Bibliothek*, pp. 128-78), esamina tre forme di « lettura ideologica » dell'opera di Rahel, e cioè quelle di Margarete Susman, di Hannah Arendt e di Käte Hamburger: tre scrittrici ebree che si sono incontrate, e talora scontrate, con la personalità e l'opera di Rahel prima e dopo l'avvento del nazismo. Sulla celebre interpretazione della Arendt e sulla sua scontrosa genialità critica si diffonde con finezza Ingeborg Nordmann in « *Fremdsein ist gut* ». *Hannah Arendt über Rahel Varnhagen* (pp. 196-207). Conclusione più opportuna per un volume come questo sarebbe difficile immaginare, tanto più che, bisogna riconoscerlo, tanta parte della letteratura critica più recente sembra essere ancora oggi impegnata in una sorta di *Auseinandersetzung* con la Arendt, in un atteggiamento che oscilla paradossalmente, come nota la Nordmann, tra *Faszination* e *Ablehnung*. Sembra giusto concludere con questo significativo giudizio: « L'unilateralità della sua esposizione non contiene alcun tratto di dogmatismo e di fanatismo. Con la sua biografia di Rahel, Arendt inaugura una concezione del pensiero per il quale giustizia e libertà sono più importanti della verità e tutto ciò senza cadere nell'inesorabilità di un'etica normativa. Chi segua le linee del suo pensiero trova tracce di un pluralismo che non può più essere risolto in una unità » (p. 196).

Dunque, unilateralità, forse, ma non dogmatismo: l'unilateralità di una forte tensione morale che risentiva dell'eccezionalità tragica del momento in cui quella biografia (« Lebensgeschichte einer deutschen Judin ») fu meditata e scritta. Oggi i tempi sono mutati e c'è forse spazio e disponibilità storiografica per una ricostruzione dell'opera della Varnhagen che non si limiti, per così dire, alla

sua *Intellektualität* letteraria o alla sua dolente e contraddittoria ebraicità, ma scavi nel profondo di un'epoca della quale sembra sempre che tutto sia stato detto e che tutto debba ancora essere detto. Ci deve essere spazio per un lavoro « meno programmatico » e « più storico » (le espressioni sono di Feilchenfeldt), per una più distaccata valutazione critica che non si sottragga tuttavia, in una sorta di assurdo calvinismo storiografico, al fascino discreto dei programmi meno scontati. Il convegno di Torino è stato certamente un passo in questo senso.

LUIGI MARINO

Giovanni Scimonello, *Per Canetti*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1987, pp. 105, L. 13.000.

Il libro di Giovanni Scimonello è un utile sussidio orientativo per l'accesso all'opera di Elias Canetti.

Dopo alcuni cenni biografici l'autore descrive le singole opere tracciando una linea interpretativa imperniata sostanzialmente sull'interesse di Canetti per la psicologia della massa e sul suo ostinato impegno rivolto allo smascheramento del potere in tutte le sue manifestazioni.

Così i personaggi dell'unico romanzo dello scrittore, ossessionati tutti da un mito privato, inscenano, ciascuno con la propria 'maschera acustica', la volontà di potenza e di sopraffazione, la follia che scaturisce dalla mistificazione ideologica del reale, e Peter Kien, in particolare, l'impotenza dell'intellettuale nei confronti di tale mistificazione e la sua totale alienazione dalla massa. Il suo suicidio sarebbe, pertanto, un coerente atto di riconoscimento di tale impotenza, tutt'altro che una follia improvvisa.

L'analisi delle commedie tende ad evidenziare il nesso fra la struttura dei drammi, costruiti su un *Grundeinfall* — per esempio la casa, in *Hochzeit*, quale simbolo del mondo in crisi, o lo specchio, in *Komödie der Eitelkeit*, cifra di un ineluttabile narcisismo — la concezione del personaggio drammatico, privo di sviluppo psicologico, 'strumento musicale' con un suo preciso timbro stabilito rigorosamente una volta per tutte, e la visione canettiana della massa, che in *Hochzeit*, ad esempio, è una massa di festa agitata dai più bassi istinti di possesso, o in *Komödie der Eitelkeit* è una massa negativa, aggregata cioè forzatamente da un insensato divieto.

Di *Masse und Macht*, culmine della riflessione antropologica canettiana, Giovanni Scimonello sottolinea la forte autonomia metodologica rispetto ai modelli culturali prevalenti fino agli anni '60 — la psicoanalisi, il marxismo, lo strutturalismo — e collega ad essa ed alla concretezza del punto di partenza dello studio — la constatazione, cioè, che la paura di essere toccati scompare nella massa — la lucidità dell'osservazione e della interpretazione del reale specifica di questa ricerca.



Riduttiva, invece, viene giudicata la lettura di *Masse und Macht* quale « abbozzo di filosofia della religione », proposta da H. Heinz Holz, in quanto essa assolutizzerebbe un momento, certamente importante, dell'analisi — e cioè la riflessione sulla morte — offuscandone, però, il fondamentale laicismo, secondo cui la funzione della religione rimane quella dell'addomesticamento e della manipolazione della massa. La modernità dell'opera è da rintracciare, secondo l'autore di *Per Canetti*, nell'analisi del modo di porre, oggi, il problema della sopravvivenza, contenuta nell'epilogo: essa indicherebbe la direzione del pensiero canettiano « verso una umanità senza più guerre, che vive in accordo con la natura e che porta un grande rispetto per gli animali; verso una società in cui il potere non si costruisca sulla morte o sull'isolamento dell'altro ma sul consenso e sulla partecipazione ». In questa prospettiva, il ruolo dello scrittore è quello di « custode della metamorfosi », intesa come la capacità di infrangere la rete di divieti e di manipolazioni che soffoca ogni impulso creativo nella rigidità e nell'immobilismo del potere e quindi anche di inventare nuove forme di convivenza democratica.

Alla concezione canettiana della funzione dello scrittore nella nostra epoca Giovanni Scimonello dedica particolare attenzione, non solo soffermandosi sui saggi che ad essa direttamente si riferiscono, come, ad esempio, il discorso tenuto a Monaco di Baviera nel 1976 e quello del 1936 tenuto in occasione del 50° compleanno di Hermann Broch, ma anche estraendo, nella trattazione delle altre opere, la tematica del rapporto fra letteratura e società e letteratura e antropologia. Egli affronta, inoltre, concretamente i contenuti e le tematiche dei saggi più importanti offrendo una fisionomia precisa di Canetti saggista.

Il profilo dello scrittore disegnato nel volumetto *Per Canetti* esalta la sua profonda consapevolezza storica ed il suo senso di responsabilità morale nei confronti del destino dell'umanità; probabilmente proprio l'intento di sviluppare la problematica del rapporto di Canetti con il suo tempo giustifica la mancanza, nell'economia del testo monografico, del confronto con la sua imponente autobiografia.

PAOLA GAMBAROTA

# RIASSUNTI

PASQUALE GALLO, *Un « Tanzbär » barocco: Paul Fleming*, 'Grabschrifft eines jungen Bären'

Il motivo dell'orso danzante ha avuto, almeno sino alla metà del secolo scorso una discreta fortuna nella storia della letteratura tedesca. Pur se non copiosa, la produzione epica incentrata sulla trama dell'orso danzante che fugge dalla cattività per far ritorno al natio ricovero selvaggio, è stata di qualità: basti citare i componimenti omonimi di Gellert, Lessing, Pfeffel nonché l'*Atta Troll* di Heine.

Sinora mancava però un anello di congiunzione che saldasse questa tradizione alla prima apparizione letteraria di tale motivo: un emblema di Jakob â Bruck (1615). L'epitaffio giocoso di Paul Fleming, *Grabschrifft eines jungen Bären, der gehetzet worden war.*, attesta gli inizi e la continuità tematica di questa immagine proponendosi come battistrada nel fruire delle potenzialità metaforiche offerte dal motivo e codificate dall'emblema.

Questo divertente componimento barocco nasconde una penetrante satira nei confronti del cosiddetto « poetastro », evidenziando l'umiliante condizione individuale, sociale e artistica in cui versa allorché decide di « mettere a servizio » la propria arte.

La rilevanza letteraria dell'epitaffio di Fleming, al di là dell'abile gioco retorico, emerge ancor di più in base a due ulteriori considerazioni. Accoppiando ironicamente per la prima volta l'immagine dell'orso danzante con quella del modesto facitore di versi, preannuncia l'elemento cardine dell'epos heiniano; così come la posizione da cui muove la critica all'umiliante servitù dell'orso presenta interessanti analogie con la posizione espressa da Lessing nella fiaba dal tema omonimo.

PASQUALE GALLO, *Ein barocker « Tanzbär »: Paul Fleming*, 'Grabschrifft eines jungen Bären'

Das Motiv des Tanzbären hat in der deutschen Literatur, jedenfalls bis zum vorigen Jahrhundert, relativ viel Glück gehabt. Die epische Produktion, die sich mit der Fabel des aus den Ketten entrissenen und zum wilden Nest heimkehrenden Tanzbären befasst hat, ist nicht groß doch qualitativ hochwertig. Man braucht nur auf die gleichnamigen Dichtungen Gellerts, Lessings, Pfeffels, und

auf den *Atta Troll* von Heine hinzuweisen, um dessen gewahr zu werden.

In der Traditionslinie dieses Motivs merkt man eine Lücke, die der Barockzeit, die die Kontinuität der Motivgeschichte unterbricht und die obengenannten Dichtungen des 18. und 19. Jahrhunderts an seine erste literarische Erscheinung, ein Emblem von Jakob â Bruck (1615), nicht direkt anbinden lässt. Das komische Gedicht von Paul Fleming, *Grabschrifft eines jungen Bären, der gehetzet worden war*, beweist diese Kontinuität und setzt sich als Bahnbrecher in der Ausnutzung der im Emblem enthaltenen metaphorischen Möglichkeiten durch.

Die komische Grabschrift Flemings ist eine scharfe Satire gegen den sogenannten « Vielschreiber » oder « Tintenvergiesser ». Sie entschleiert in persönlicher, gesellschaftlicher und künstlerischer Hinsicht den demütigenden Zusammenhang jenes Dichters, der seine Kunst « in Dienst » treten lässt.

Die literaturgeschichtliche Relevanz dieses Gedichts wächst, wenn man zwei weitere Überlegungen in Betracht zieht. Zum ersten Mal bei Fleming stellt man die Zusammenfügung des Tanzbärenbildes mit dem des bescheidenen Kunsthandwerkers fest, die grundlegend für Heines « Tendenzbären » sein wird. Nicht minder beachtenswert resultiert daraus am Ende die Analogie zwischen der bürgerlich stolzen Kritk Flemings an seinen Tanzhelden und der Lessings an seinen Bären.

BARBARA DI NOI, *Simbolo e allegoria nell'*'Andreas Hartknopf' *di K. Ph. Moritz.*

Intento del presente studio è individuare a grandi linee la struttura narrativa del romanzo massonico *Andreas Hartknopf* (1785-1790), circoscrivendone nel contempo alcuni dei nuclei tematici fondamentali. L'opera, a lungo trascurata dalla critica, merita senz'altro di esser presa in considerazione, al di là del suo intrinseco valore poetico, in primo luogo per l'inedito tentativo di elaborare un linguaggio simbolico-evocativo. In essa Moritz si dimostra una volta di più, prima ancora che autentico poeta, sismografo sensibilissimo delle correnti spirituali della propria epoca.

BARBARA DI NOI, *Symbol und Allegorie im* 'Andreas Hartknopf' *von K. Ph. Moritz.*

Die vorliegende Studie beabsichtigt die erzählerische Struktur des Freimaurerromans *Andreas Hartknopf* (1785/1790 erschienen) festzustellen und gleichzeitig einige der wichtigsten thematischen Kerne hervorzuheben. Das Werk, das lange von der Kritik vernachlässigt wurde, verdient ohne weiteres, abgesehen von seinem inneren literarischen Wert, eine sorgfältige Betrachtung, vor allem



wegen seines innovierenden Strebens nach einem symbolischen und evozierenden Stil. In diesem Roman wird die seismographische Empfindlichkeit für die Geistesströmungen seiner Zeit mehr betont als die dichterische Begabung von Moritz.

ENRICO DE ANGELIS, *L'amore romantico* - Sommario.

L'immagine amorosa - L'oggetto amato - Eticità e caos - Amore infinito - Amore e morte - La felicità - La fusione. Notte e formule - I contrari - Il sesso e i sessi - Utile - Matrimonio e figli - Amicizia - Produzione e ripetizione - Postumi.

ENRICO DE ANGELIS, *Die romantische Liebe.*

Das Liebesbild - Das geliebte Objekt - Ethik und Chaos - Unendliche Liebe - Liebe und Tod - Glücklichsein - Die Verschmelzung. Nacht und Formeln - Die Gegenteile - Das Geschlecht und die Geschlechter. Das Nützliche - Ehe und Nachkommen - Freundschaft - Produktion und Wiederholung - Nachwelt.

ANITA PIEMONTI, *Il manto e la spada. Osservazioni sulla struttura drammatica del* 'Bruderzwist' *di Grillparzer.*

In una delle scene centrali di *Ein Bruderzwist in Habsburg* di Franz Grillparzer l'imperatore Rudolf II si accinge a ricevere i rappresentanti degli stati boemi. Per prepararsi all'incontro, egli veste il manto (« *Die Welt verlangt den Schein* » III, 1504) e rifiuta la spada, che pure è stato lui a chiedere (« *Den Degen legt nur hin!* » III, 1506); la spada resta però in scena. Il duplice gesto è interpretato come indizio del tradimento dei propri principi da parte del protagonista. Questo procedimento drammatico viene messo in collegamento con la poetica tragica di Grillparzer e analizzato in rapporto con altri: la coppia oppositiva coprire/scoprire (a cui vengono ricondotti i discorsi enigmatici di Rudolf), i « segni di fascinazione », il sistema dei luoghi scenici. Al manto e alla spada viene attribuita una funzione costitutiva nella struttura semantica del testo.

ANITA PIEMONTI, *Der Mantel und das Schwert. Einige Betrachtungen zur dramatischen Struktur von Grillparzers* 'Bruderzwist'.

In einer Kernszene von Franz Grillparzers *Ein Bruderzwist in Habsburg* bereitet sich der Kaiser Rudolf II darauf vor, die böhmischen Stände zu empfangen. Dazu zieht er den Mantel an (« Die Welt verlangt den Schein » III, 1504), lehnt aber das Schwert ab, das er eben bestellt hat (« Den Degen legt nur hin! » III, 1506); das Schwert bleibt jedoch auf der Bühne. Die doppelte Geste wird

als Indiz des Verrats der Hauptfigur des Dramas ihren Grundsätzen gegenüber gedeutet. Das dramatische Verfahren wird mit Grillparzers Konzept des Tragischen verknüpft und in Beziehung zu weiteren eben solchen Verfahren von ihm erörtert: das Gegensatzpaar einhüllen/enthüllen (auf das einige enigmatische Stellen in Rudolfs « Prunkreden » zurückgeführt werden), die « Zeichen der Verlockung », das Schauplätzesystem. Dem Mantel und dem Schwert, die nicht nur in der obenangeführten Szene erscheinen und deren Bedeutung sich weit über diejenige als Bühnenrequisiten hinaus entfaltet, wird eine grundlegende Funktion in der semantischen Struktur des Trauerspiels zugeschrieben.

GUSTAV-ADOLF POGATSCHNIGG, *La sofferenza salvata. Sull'immagine del poeta in Georg Trankl.*

Questo studio prende le mosse da un'analisi del campo semantico della parola « Frieden » nell'opera di Georg Trakl. A partire da questa analisi si dischiudono interessanti prospettive in merito a figure già studiate della poesia trakliana — ad es. « Brot und Wein » —, e a temi sinora meno conosciuti, ad es. quello della « Versteinerung », cifra dell'impossibilità di comunicare. La sofferenza infine, intesa come categoria di una poetica della percezione, ci rivela un poeta « custode della sofferenza », e l'utopia di pace di Trakl risulta essere la condizione della « sofferenza salvata » attraverso e nella poesia.

GUSTAV-ADOLF POGATSCHNIGG, *Der gerettete Schmerz. Zum Bild des Dichters bei Georg Trakl.*

Ausgangspunkt dieser Arbeit ist eine semantische Analyse des Wortfelds « Frieden » im Textcorpus der poetischen Werke Georg Trakls. Von hier aus läßt sich einerseits ein interessanter Zugang zu schon bekannten Bedeutungsbereichen wie « Brot und Wein » eröffnen, es erschließen sich aber auch bisher nur wenig untersuchte Bedeutungskomplexe wie jener der « Versteinerung » als Chiffre für die Unmöglichkeit von Kommunikation. Der Schmerz als Kategorie einer Wahrnehmungspoetik zeigt den Dichter als « Schmerzbewahrer », Trakls Friedensutopie erweist sich als Zustand des für die Menschen durch und in die Poesie « geretteten Schmerzes ».

ALBERTO DESTRO, *Il teatro della crudeltà e la Germania.*

Una sintetica presentazione del 'teatro della crudeltà' di Antonin Artaud viene rapportata ad esperienze paragonabili compiute dal teatro espressionista tedesco da un lato e, per l'altro lato, alle tecniche di suggestione irrazionalistica impiegate dal nazismo nella sua propaganda di massa. Questo, naturalmente, non nel senso



di una occulta realizzazione da parte dei nazisti delle teorizzazioni di Artaud, ma dello sbocco parallelo di tipo irrazionalistico di un problema, quello del linguaggio con cui parlare alle masse, che è cruciale per la cultura del '900.

ALBERTO DESTRO, *Deutschland und das Theater der Grausamkeit.*

Das 'Theater der Grausamkeit' von Antonin Artaud wird kurz umrissen, um es dann auf der einen Seite mit vergleichbaren Erfahrungen des deutschen Expressionismus und auf der anderen Seite mit den irrationalistischen Steuerungstechniken zu konfrontieren, die der Nationalsozialismus in seiner Massenpropaganda verwendete. Dies selbstverständlich nicht etwa im Sinne einer uneingestandenen Realisierung, durch die Nationalsozialisten von Artauds Theorisierungen, sondern der parallel angestrebten Lösung irrationalistischer Natur zum Problem der Sprache, in der die Massen angesprochen werden können, was für die Kultur des 20. Jahrhunderts entscheidend ist.

RAFFAELLA DEL PEZZO, *Jacob Grimm e la favola del Basile:* 'Lo serpe'.

Jacob Grimm non nutrì una grande simpatia per la cultura e la letteratura italiana: in particolare era convinto che i grandi poeti italiani quale Dante, Petrarca e soprattutto Ariosto e Tasso fossero stati sopravvalutati all'estero, specie in Germania. Uno degli scrittori che incontrò invece il suo favore fu il napoletano Giambattista Basile alla cui riscoperta Grimm ha notevolmente contribuito.

Nella traduzione della favola *Lo serpe* egli anticipa quelli che saranno i criteri adottati nella rielaborazione delle favole accolte nei *Kinder- und Hausmärchen*: trasposizione e ambientazione del testo nel mondo e nella mentalità tedesca dell'epoca. Egli infatti abolisce le sovrastrutture barocche e le locuzioni troppo sboccate o triviali, rende le espressioni idiomatiche napoletane con formule diverse attinte dai modi di dire tedeschi. I nomi di animali e di piante vengono resi non col lemma tedesco corrispondente ma con termini indicanti specie diverse, più ambientate nel mondo germanico.

RAFFAELLA DEL PEZZO, *Jacob Grimm und Basiles Märchen* 'Lo serpe'.

Jacob Grimm schätzte die italienische Kultur und Literatur nicht sehr; so war er der Meinung, daß die größten italienischen Dichter, wie Dante und Boccaccio und besonders Ariosto und Tasso, im Ausland, vor allem in Deutschland, überbewertet würden. Einer der Schriftsteller jedoch, die seinen Beifall fanden, war

der Neapolitaner Giambattista Basile, zu dessen Wiederentdeckung Grimm nicht unwesentlich beigetragen hat.

In der Übersetzung von Basiles Märchen « Lo serpe » nimmt Grimm die Grundsätze vorweg, die er bei der Umarbeitung der Märchen für die Sammlung der « Kinder- und Hausmärchen » anwandte: Lokalisierung des Textes im deutschen Milieu und Übertragung desselben in die Vorstellungs- und Gedankenwelt der eigenen Zeit.

Er läßt die barockisierenden Verzierungen und die anstößigen Ausdrucksweisen Basiles weg und gibt die neapolitanischen Redensarten mit genuin deutschen Redensarten wieder. Tier- und Pflanzennamen werden nicht mit dem entsprechenden deutschen Namen, sondern mit der Bezeichnung anderer Tiere und Pflanzen wiedergegeben, die im deutschen Raum bekannter sind.

STEFAN NIENHAUS, *Frammento e anticipazione: le poesie in prosa di Peter Altenberg* (in occasione della nuova edizione delle sue opere).

Il valore letterario dell'opera di Peter Altenberg va ricercato nella riscoperta della poesia in prosa in lingua tedesca; i suoi testi, di sole poche pagine, narrano stralci di vita quotidiana e, intenzionalmente aperti in forma di frammento, condensano anticipazioni di una « vita diversa ». Dopo alcuni tentativi malriusciti, una nuova edizione restituisce finalmente in forma attendibile anche al grande pubblico questi testi.

STEFAN NIENHAUS, *Fragment und Antizipation: Peter Altenbergs Prosagedichte* (aus Anlaß der neuen Ausgabe seiner Werke).

Der literarische Rang des Werkes Peter Altenbergs liegt in der Wiederentdeckung des Prosagedichts für die deutsche Sprache; nur wenige Seiten lang sind seine Texte und erzählen von ganz alltäglichen Dingen, welche bei intendierter Offenheit in der Form des Fragments zu andeutenden Antizipationen eines « anderen Lebens » verdichtet werden. Eine neue Ausgabe gibt diese Werke — nach vielen mißglückten Vorläufern — endlich auch dem breiten Lesepublikum in unverfälschter Form.

MARIA PIA SAVARINO, *Lo prospettiva del ratto. Sul romanzo* 'Die Rättin' *di Günter Grass.*

Con il presente saggio si vuole analizzare uno dei più recenti romanzi di Günter Grass, *Die Rättin.* Dopo una breve riflessione sul ruolo svolto dalle donne nel romanzo, viene trattato il tema del binómio uomo-animale, caratteristico dell'opera grassiana.

Particolare attenzione è anche rivolta alla peculiare tecnica



narrativa ad intersezioni di cui l'autore si avvale nei suoi lavori fin dal suo primo successo *Die Blechtrommel,* i cui stilemi si son voluti ricordare in paragone a *Die Rättin.*

MARIA PIA SAVARINO, *Die Rattenperspektive. Über den Roman* 'Die Rättin' *von Günter Grass.*

Der Artikel setzt sich zum Ziel, den Roman *Die Rättin* von Günter Grass zu analysieren; besonders wird dabei die Frauenrolle und als zentrales Thema den Binom Tier-Mensch hervorgehoben, in einer Reihe von Intersektionen verschiedener Handlungsstränge, die in der Endphase gebündelt, zu einem tragischen Schluß führen; dies in einer Erzähltechnik, die bereits früher und vor allem in der *Blechtrommel* auftaucht, zu der Parallelen gezogen werden.

## COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

ENRICO DE ANGELIS, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lingue e Lett. Straniere, Università di Pisa
RAFFAELLA DEL PEZZO, Filologia Germanica, Istituto Universitario Orientale, Napoli
ALBERTO DESTRO, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Università di Bologna
BARBARA DI NOI, Via del Ferrone 46, 50023 Impruneta (Firenze)
PASQUALE GALLO, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lingue e Lett. Straniere, Università di Bari
PAOLA GAMBAROTA, Via Posillipo 276/3, 80123 Napoli
LUIGI MARINO, Fac. di Lettere e Filosofia, Università di Torino
STEFAN NIENHAUS, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Università di Napoli
VANDA PERRETTA, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Villa Mirafiori, Università di Roma
ANITA PIEMONTI, Via V. Veneto 24, 56127 Pisa
GUSTAV ADOLF POGATSCHNIGG, Lingua e Letteratura Tedesca, Università di Bergamo
MARIA PIA SAVARINO, Via Restivo 23, Caltanissetta

# CAMBI

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
HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
HEIDELBERGER FORSCHUNGEN - Heidelberg
HEINE - Jahrbuch - Düsseldorf
HEINRICH-MANN-Jahrbuch - Marbach
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
SICOLORUM 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/Band Godesberg
PHILOSOPHICAL Literary Society - Leeds
HERDER-Institut - Leipzig
NEW YORK Public Library - New York

UNIVERSITÀ BASEL
» Belfast
» Bern
» Bonn
» Frankfurt a.M.
» Hamburg
» Halle
» Helsinki
» Innsbruck
» Kiel
» Mainz
» München
» Ohio
» Stanford
» Tübingen
» Utrecht
» Wien


Rag. Francesco Gallo
Via Mezzocannone, 39 - NAPOLI

Tip. Laurenziana - Napoli - luglio 1990