ISSN 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

(*Nuova serie*)

Per ogni anno solare è prevista la pubblicazione di 3 fascicoli.

IV, 3 1994

INDICE

ARTICOLI

DISCUSSIONI

NOTE

AION

FILOLOGIA GERMANICA
STUDI NORDICI, STUDI NEDERLANDESI
STUDI TEDESCHI

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

Nuova Serie IV, 3

FILOLOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI
STUDI NEDERLANDESI

STUDI TEDESCHI

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
NAPOLI 1994

ARTICOLI

MODELLI STORICI NEL TEATRO DIDATTICO DI CHRISTIAN WEISE

di
GIOVANNA CERMELLI
L'Aquila

1.

Fra i numerosi scritti pedagogici di Christian Weise, il trattato *Politische Fragen*[1], pubblicato nel 1696, rappresenta un compendio particolarmente perspicuo del «metodo» (e quindi, indirettamente, del progetto) weisiano[2]. Destinato a coloro che in futuro saranno chiamati a ricoprire cariche pubbliche, il testo si propone di definire il rapporto fra studio teorico della storia e prassi politica nella realtà del tempo. Un assunto di particolare interesse anche dal punto di vista storico-

[1] Christian Weisens, *Politische Fragen / Das ist: Gründliche Nachricht Von der POLITICA, Welcher Gestalt Vornehme und wolgezogene Jugend hierinne Einen Grund legen / So dann aus den heutigen Republiqven gute Exempel erkennen / Endlich auch in practicablen Stats=Regeln den Anfang treffen soll / Nechst einer ausfürlichen Vorrede und einem zulänglichen Register*, Dresden 1696.

[2] Sulla «metodus weisiana» cfr. in particolare H. A. Horn, *Christian Weise als Erneuerer des deutschen Gymnasiums im Zeitalter des Barock*, Weinheim 1966 e, più di recente, G. Arnhardt, *Der Zittauer Rektor Christian Weise (1642-1708). Anmerkungen zur Bestimmung der historischen Größe des Pädagogen anläßlich seines 350. Geburtstags*, in: P. Behnke e H.-G. Roloff (cur.), *Christian Weise. Dichter - Gelehrter - Pädagoge. Beiträge zum ersten Christian-Weise-Symposium aus Anlaß des 350. Geburtstages*, Zittau 1992, Bern-Berlin - Frankfurt/M - New York - Paris - Wien 1994, pp. 173-183.

letterario, perché il modello di interazione proposto da Weise trova la sua prima verifica in quella simulazione della prassi politica che è il teatro didattico, integrazione e coronamento dell'intero processo educativo[3]. Scopo della seguente esposizione è appunto mostrare come il metodo di studio suggerito venga applicato dall'autore stesso nella composizione dei testi teatrali di argomento storico[4]. Questo parallelismo, ovviamente, non investe soltanto la strutturazione formale del testo drammatico, ma anche e soprattutto il taglio ideologico degli argomenti — in particolare di un argomento per Weise centrale: l'origine del disordine in un organismo statale moderno e la legittimità della ribellione. L'esito più rilevante del lavoro di integrazione fra teoria e prassi proposto da Weise è il dramma incentrato sulla rivolta dei pescatori napoletani, capeggiata da Masaniello. Qui infatti l'autore sembra voler proporre una sintesi nuova fra l' 'eccezionalità' (o la mostruosità) del caso singolo, che fa da presupposto all'elaborazione drammatica di un evento storico, e la prassi quotidiana che l'uomo politico ha da fronteggiare, cui la messa in scena serve da addestramento.

Nel trattato *Politische Fragen* Weise si preoccupa di spiegare, in via preliminare, le ragioni che rendono raccomandabile lo studio della storia (che viene significativamente identificato con lo studio dei principi della politica). I primi destinatari sono, come si diceva prima, i giovanetti chiamati in futuro a ricoprire cariche di governo. Eppure, aggiunge

[3] Si veda in particolare K. Zeller, *Pädagogik und Drama. Untersuchungen zur Schulkomödie Christian Weises*, Tübingen 1980.

[4] I testi presi in considerazione in questo lavoro sono: *Der gestürtzte Marggraff von Ancre* (1679); *Der Fall des Frantzösischen Marschalls von Biron* (1687); *Ein ernsthafftes Schauspiel von dem Falle des spanischen Favoriten Des Grafen von Olivarez* (con l'interludio *Ein lächerliches Schau Spiel vom Großmüthigen und wunderthätigen Alfanzo*) (1685) e *Trauerspiel von dem neapolitanischen Hauptrebellen Masaniello* (1683). I testi, ad eccezione di *Olivarez* e di *Alfanzo*, sono contenuti in: C. Weise, *Sämtliche Werke*, voll. I e III, a cura di J. D. Lindberg, Berlin - New York 1971. *Olivarez* e *Alfanzo* sono stati pubblicati in: C. Weise, *Sämtliche Werke. Aufgrund der Vorarbeiten von J. D. Lindberg*, a cura di H.-G. Roloff, vol. II, Berlin - New York 1991. In questo lavoro i passi tratti da Masaniello sono citati dalla seguente edizione: C. Weise, *Masaniello*, a cura di F. Martini, Stuttgart 1972.

Weise, tale studio può costituire un utile passatempo per tutti, esattamente come l'apprendimento di una lingua morta o come il collezionismo. A differenza di questi ultimi, però, esso consente un'immediata applicazione nella prassi quotidiana[5]. Sembra quindi di capire che il pedagogo non voglia rivolgersi soltanto ai potenziali uomini politici della generazione a venire, ma anche a potenziali osservatori 'passivi', chiamati a orientare e cementare una dimensione che, in termini moderni, definiremmo il consenso.

Che cosa poi sia la storia viene detto da Weise solo indirettamente. Significativa a questo proposito è l'enunciazione del primo scopo — per tutti, soggetti attivi e passivi — dello studio storico: apprendere la distinzione fra «status possibilis» e «status idealis»[6]. Conformemente alla propria impostazione empirica, il pedagogo non si preoccupa di tracciare i lineamenti dello «status idealis», limitandosi a elencare i nomi dei principali autori di progetti utopici, da Platone a Campanella[7]. Più interessante (e più problematico) è il rapporto di tensione che in certe condizioni storiche viene a instaurarsi tra quell'astrazione che è lo «status idealis» e quel conglomerato difettoso che è lo «status possibilis». Di norma il rapporto sussistente fra i due concetti dovrebbe essere analogo, sostiene Weise, a quello fra musica scritta e musica eseguita[8]. Lo «status possibilis», dunque, dovrebbe essere la piena realizzazione, nel tempo storico, di un ideale universale di stato. Ma più avanti, nelle pagine dedicate alla descrizione dei fenomeni di degenerazione delle forme statali storiche, l'idea di «status possibilis» riemerge minacciosamente come antitesi all'esistente, incarnandosi nei progetti di razionalizzazione che fanno da supporto teorico ai tentativi di ribellione[9].

[5] C. Weise, *Politische Fragen*, cit., p. 5.

[6] *Ivi*.

[7] *Ivi*, p. 533s.

[8] *Ivi*.

[9] Cfr. M. Kaiser, *Mitternacht - Zeidler - Weise. Das protestantische Schultheater nach 1648 im Kampf gegen höfische Kultur und absolutistisches Regiment*, Göttingen 1972. Secondo la studiosa l'alternativa tra «status possibilis» e «status idealis» rispecchia l'atteggiamento pessimistico di Weise rispetto alla possibilità di armonizzare progetto di buon governo e prassi politica. Si esamineranno in seguito le implicazioni di questa posizione nell'analisi di *Masaniello*. Cfr. anche K. Zeller, *op. cit.*, p. 132.

Inscritta fra due poli per loro natura eterogenei, che trovano legittimazione in se stessi (nella perfezione razionale del progetto, in un caso, e nell'adattamento alle istanze empiriche dell'ora, nell'altro caso) e non nel rispecchiamento dialettico dell'uno nell'altro, la storia appare come un percorso sostanzialmente ripetitivo, costellato di incidenti. Lo stato di 'eccezione', cioè (e lo vedremo ancora esaminando il teatro didattico), finisce con il coincidere con la norma, nel mondo antico come in quello moderno. In questa normalità del disordine il futuro uomo politico deve imparare a muoversi. Ma in quale direzione? E per restaurare quale ordine? Sono questi, sostanzialmente, i problemi che nel trattato come nel teatro restano — volutamente — aperti. Anche perché sembra di capire che Weise, descrivendo con disincantata precisione le regole di un gioco politico 'vecchio', voglia lasciar aperto lo spazio a una più moderna impresa di razionalizzazione della politica, di cui però non vede, o non mostra, i lineamenti[10].

Il trattato, in forma dialogica, è suddiviso in tre parti: *Von der Republique insgemein*, che tratta dei rapporti tra autorità e sudditi e di quelli fra stato e stato ed esamina in generale le tre forme di governo canoniche e le loro degenerazioni; *Wie man zum Erkänntnis der Republiquen insonderheit gelangen soll*, una minuta descrizione delle peculiarità economiche, politiche, culturali, sociali e della genesi storica dei principali stati europei e dell'impero ottomano, strutturata secondo gli schemi tradizionali della statistica; infine *Die also genannte Politische Staats=Klugheit (Raison d'Etát)*, dove sono definiti i compiti del buon politico.

[10] Gli interpreti sono pressoché unanimi nel sottolineare che, nonostante certe suggestioni (presenti soprattutto nel *Masaniello*), la concezione politica di Weise si muove all'interno delle coordinate dell'assolutismo (nella sua variante tedesca) e non prefigura l'ascesa della borghesia come nuovo soggetto storico e politico. Cfr. per esempio K. Reichelt, *Barockdrama und Absolutismus*, Frankfurt/M 1981, pp. 138-161; E. M. Szarota, *Geschichte, Politik und Gesellschaft im Drama des 17. Jahrhunderts*, Bern - München 1976, pp. 200-214. R. De Pol, *Imago principis*, Genova 1983, pp. 144-156, parla di una 'nuova' politica da identificare con la «Prudenza politica» richiesta al funzionario statale.

In quest'ultima parte è contenuta anche un'analisi della società in un moderno stato europeo. Qui Weise procede individuando una serie di coppie contrapposte, in tensione reciproca, che non coincidono necessariamente con effettivi raggruppamenti sociali. Anzi, vi si mescolano componenti psicologiche, antropologiche, culturali. Solo combinando le diverse componenti, in tutta la loro eterogeneità, si ottiene l'affresco complessivo di una società moderna. Ci sono nobili e borghesi, ricchi e poveri, potenti e deboli. Ma ci sono anche vecchi e giovani, uomini e donne e, soprattutto, felici e infelici. A questa suddivisione binaria, infine, viene sovrapposta quella basata sui quattro temperamenti. All'interno di ciascuna delle coppie polari si genera una tensione tra l'elemento forte e quello debole. Lo schema è sempre lo stesso: arroganza, arbitrio, disprezzo, ma anche paura e diffidenza da un lato; invidia, sospetto, e di nuovo paura e diffidenza dall'altro[11]. La possibilità della rivolta è costantemente in agguato, e la responsabilità si divide equamente fra l'arroganza dei grandi e l'invidiosa insoddisfazione degli oppressi — o di coloro che tali si considerano.

Quest'ultima precisazione è di non scarso peso. La pessimistica visione dei conflitti interni al tessuto della società è tutt'altro che cosa nuova. Con essa, tuttavia, Weise non sembra tanto interessato a offrire una trascrizione oggettiva delle forze in gioco, quanto un variegato mosaico di tensioni soggettive. Le varie componenti, cioè, sono caratterizzate in base all'opinione che hanno di se stesse e dei loro antagonisti. Il buon politico, dunque, non ha da ristabilire un'ipotetica 'verità', ma è chiamato a fare opera di mediazione entro una selva di visioni tutte parziali ma totalizzanti.

Acquista così particolare importanza la coppia antagonistica, a prima vista sconcertante, dei felici e degli infelici, che in un certo senso sussume in sé tutte le altre. Gli infelici, in particolare, sono una vera e propria miccia accesa: si tratta per lo più di persone che hanno subito un rovescio di fortuna e sono quindi invidiose perché si reputano più meritevoli dei felici, cioè di coloro che le hanno soppiantate. Sono im-

[11] C. Weise, *Politische Fragen*, cit., pp. 459-467.

pazienti: vogliono la rovina dell'intera comunità per rendere infelici anche gli altri e per trar vantaggio dall'altrui disgrazia.

Nel mondo suggestivamente evocato dalla prosa secca del Weise pedagogo sembra che il moto della ruota della fortuna si sia inceppato: ci sono, è vero, coloro che la sorte ha, a ragione o a torto, spinto in alto. Quel che più conta, però, è il carattere irreversibile della caduta, tanto irreversibile che l'insoddisfazione per il proprio stato diventa costante psicologia, quasi un nichilistico desiderio di distruzione universale più che volontà di risollevarsi. Nell'identificazione delle cause del disordine sociale la problematica della «unvergnügte Seele»[13] si mescola in modo tutt'altro che trasparente alle istanze etiche genuine che muovono i propugnatori dello «status idealis».

Per misurare tutta la problematicità di questa impostazione basta pensare a una scena, di taglio sostanzialmente comico, nel dramma dedicato alla caduta di Olivarez. Nell'undicesima scena del terzo atto Margaretha, «infanta di Savoia, cugina del re», una sovrana spodestata che giunge a corte per chiedere appoggio, e Giovanna, maritata controvoglia al bastardo Henrique per ragioni di potere, imbastiscono una paradossale contesa su chi delle due possa dirsi la più infelice. Inizialmente nessuna è disposta a cedere il proprio primato; sarà infine Margaretha, da vera regina, a cedere dichiarando di essere ben disposta a lasciare alla rivale l'intero possesso dell'infelicità, essendo da parte sua decisa a liberarsi al più presto della propria. La scena in realtà

[12] Cfr. G. Frühsorge, *Der politische Körper*, Stuttgart 1974, in particolare pp. 175-178 e p. 149 ss.; K. Zeller, *op. cit.*, p. 222 e F. Vollhardt, *Die Tugendlehren Christian Weises*, in: P. Behnke e H.-G. Roloff (cur.), *Christian Weise*, cit., pp. 331-349.

[13] *Die unvergnügte Seele* è il titolo di una commedia di Weise del 1688, in cui viene tratteggiato il carattere di un malinconico. Cfr. in proposito C. Caemmerer, *Christian Weises Stücke vom dritten Tag als praktischer Übungsteil seiner Oratorienlehre*, in: P. Behnke e H.-G. Roloff (cur.), *Christian Weise*, cit., pp. 297-313, in cui viene comunque ribadito che nella concezione weisiana della malinconia non è possibile leggere un'anticipazione di problematiche settecentesche. Cfr. anche H. K. Küfner, *Der Mißvergnügte in der Literatur der deutschen Aufklärung. 1688-1759*, Diss., Würzburg 1959.

riflette i moti che governano l'azione principale: le manovre politiche, tese a un effettivo ribaltamento di fortuna e alla restituzione di un ordine legittimo, e una malinconia che tende ad assolutizzare a legge universale il processo di caduta e degradazione (quindi, implicitamente, imbastardimento, contaminazione, delegittimazione dell'intera azione nella storia)[14].

Alcuni studiosi hanno sottolineato[15] come in Weise, analogamente a numerosi altri scrittori della sua epoca, il problema della legittimazione del potere non occupi una posizione di rilievo. È senz'altro vero: resta comunque il fatto che, proprio quando si affaccia l'ipotesi del rovesciamento dell'ordine costituito, la pretesa di legittimità, supposta o reale, delle istanze dell'una e dell'altra parte diventa centrale.

Ma torniamo al metodo. Quel che a Weise pedagogo importa è il processo di distinzione che, dal magma di conflitti di cui è costituito lo stato, conduce all'individuazione — in vista di un efficace intervento da parte del *politicus* — di polarità 'semplici'. L'allievo, cioè, è chiamato a ripercorrere nella prassi (e prima di tutto nell'azione teatrale) la via tratteggiata qui dal maestro, procedendo gradualmente dal complesso al semplice e identificando con lucidità i moventi particolari di ogni persona e di ogni gruppo in gioco[16].

Analogo il metodo proposto per un impiego proficuo del manuale nel suo complesso. Le tre parti si rapportano reciprocamente secondo lo schema regola/esempio. Quanto è esposto nella prima sezione viene esemplificato nella seconda; le norme di buon governo contenute nella terza sezione, a loro volta, scaturiscono direttamente dall'esame dei concreti casi storici presentati nella seconda. L'interesse del te-

[14] La figura di Giovanna è strettamente correlata a quella del protagonista, Olivarez. È anch'essa una figura 'scissa' (in questo caso, a causa del legame matrimoniale) tra consapevolezza della propria dignità e ancor piú viva consapevolezza della propria 'caduta'.

[15] Cfr. M. Kaiser, *op. cit.*, p. 128 s.

[16] Questo processo coinciderebbe con la «Bescheidenheit» di cui parla Harsdörffer, la capacità di distinguere propria del vero uomo politico. Cfr. in proposito G. Frühsorge, *op. cit.*, p. 98.

sto non è da ricercare in una particolare ricchezza del materiale informativo, né (come già si accennava) in un eventuale abbozzo di una teoria originale dello stato. Soprattutto nella prima parte, Weise si limita ad offrire un riassunto sistematico delle principali questioni dibattute nella trattatistica politica del XVII secolo; la seconda parte, quella dedicata ai singoli stati, non è molto più di una cronaca degli eventi verificatisi anno per anno, simile a quella contenuta già nel *Kluger Hoffmeister*[17] o, ancor più, a quella più tardi raccolta nel *Curieuse Gedancken*[18]. È evidente che lo scopo di questo testo riassuntivo del metodo di Weise non è l'incremento delle nozioni e neppure l'approfondimento delle questioni teoriche più complesse dibattute all'epoca. Anzi, su alcune questioni l'autore non prende direttamente posizione o si limita a suggerire soluzioni compromissorie. L'elemento interessante sta nel fatto che è l'allievo a dover costruirsi il proprio manuale, combinando con estrema libertà i dati informativi: a questo scopo Weise elabora un indice analitico che dà spazio a infinite possibilità combinatorie fra i più diversi argomenti. Ancora una volta, la via procede prima dal complesso al semplice e poi dal semplice alla ricostruzione del complesso. Nel momento finale, quello del giudizio, l'allievo, finora guidato passo per passo, viene lasciato solo.

[17] Christian Weisens *Kluger Hoff=meister / Das ist kurtze und eigentliche Nachricht wie ein sorgfältiger Hoffmeister seine Untergebenen in den Historien unterrichten / und sie noch bey junger Zeit also anführen soll / damit sie hernach ohne Verhinderniß die Historien selbst lesen und nützlich anwenden können*, Leipzig und Franckfurt 1685.

[18] Christian Weisens, *Curieuse Gedancken von den Nouvellen oder Zeitungen Denen / ausser der Einleitung / wie man Nouvellen mit Nutzen lesen solle / annoch beygefügt sind / Der Kern der Zeitungen vom Jahr 1660 bis 1702, Eine kurtzgefaste Geographie, eine compendieuse Genealogie aller in Europa regierenden hohen Häuser und dann ein sehr dienliches Zeitungs=Lexikon*, Franckfurt und Leipzig 1703. Di Weise sono le notizie dal 1660 al 1676 e l'introduzione; il resto dell'opera è stato compilato da C. Juncker. Proprio in questa attenzione alla cronaca è stato di recente riconosciuto un decisivo elemento innovativo rispetto alla tradizione dell'epoca: cfr. J. Irmscher, *Christian Weise als Wegbereiter der Zeitgeschichte*, in: P. Behnke e H.-G. Roloff (cur.), *Christian Weise*, cit., pp. 53-63.

Significativa in proposito la definizione di «ragion di stato», cui è dedicata l'ultima parte del testo: si tratta di una tecnica, o di un insieme di tecniche, per il mantenimento dello *status quo*; è gradita a Dio se impiegata per consolidare uno stato 'buono', è empia se serve a tenere in piedi uno stato iniquo[19]. Se l'esistente sia buono o iniquo — e questo è il punto che crea prospettive più interessanti — sarà l'uomo di stato a deciderlo volta per volta, aiutandosi semmai con il ricorso per analogia alla casistica storica[20].

2.

Se ci siamo soffermati tanto a lungo su un trattatello didattico non è solo perché esso ci offre una suggestiva e problematica immagine della società moderna, che ritroviamo in forma drammatizzata nel teatro (del resto, i drammi storici di cui qui si tratterà sono antecedenti alla composizione del manuale). C'è anche una ragione che investe più da vicino la strutturazione del testo drammatico. Il rapporto regola/esempio è infatti elemento costitutivo dei drammi storici di Weise. Così si configura infatti il rapporto sussistente fra prologo e azione drammatica (in *Ancre* e in *Masaniello* c'è anche un epilogo). E, nell'uno e nell'altro caso è impossibile ricavare dal testo un preciso orientamento ideologico: il percorso (apparentemente) obbligato del trattato si sfalda nella combinatoria pressoché illimitata proposta dall'indice; il rapporto tra 'tesi' ed esemplificazione drammatizzata (e, nei due casi menzionati prima, consuntivo finale), ben lungi dal configurare un itinerario lineare, lascia dei vuoti irritanti perché evidentemente intenzionali. Il caso più tipico è rappresentato da *Der gestürtzte Marggraff von Ancre*: nel prologo viene presentato il contrasto fra le figure allegoriche di Probus, Prudens e Astutus (che poi corrispondereb-

[19] C. Weise, *Politische Fragen*, cit., p. 412 s.

[20] *Ivi*, pp. 423-444. Questa parte del trattato contiene infatti esempi di buona e cattiva gestione del potere, da Erode fino al Duca d'Alba.

bero, nell'azione, alle figure di Condé, Carolus e Ancre)[21]. Se queste fossero davvero le coordinate alla luce delle quali giudicare l'azione, verrebbe a configurarsi un conflitto fra etica e politica sostanzialmente irresolubile. Il testo, però, procede diversamente. Nel concreto caso storico le posizioni si stemperano, l'identificazione dei personaggi-chiave con le figure allegoriche risulta via via più problematica (soprattutto nel caso Probus-Condé). Ma, soprattutto, nell'esemplificazione drammatica viene scavalcato il conflitto fra etica e politica. O meglio, i due poli contrapposti dell'etica e della cattiva ragion di stato risultano due modalità per ragioni diverse estranee alla prassi politica vera e propria — quella che veramente muove l'intrigo. Il finale, dunque, si configura più come ricapitolazione di un metodo che come conferma di una regola generale. Ma è nel *Masaniello* che queste discrepanze si rivelano, come vedremo, più feconde e problematiche.

Un secondo elemento comune fra il trattato e il testro sta nella rappresentazione delle forze in conflitto. Anche nel teatro Weise scompone la realtà politico-sociale dei casi storici presi in considerazione in coppie polari che si affrontano di volta in volta nelle numerose e brevi scene che compongono i testi. Sta allo spettatore ricomporre l'affresco nella sua totalità. Ma, ancora una volta, lo scopo è l'apprendimento di un metodo, e non una più approfondita conoscenza del caso storico di volta in volta presentato: la realtà messa in scena appare già sezionata, preparata per i singoli interventi parziali del *politicus*, quelli che, *a posteriori*, nell'epilogo, si configureranno come una vera e propria strategia.

[21] K. Zeller, *op. cit.*, p. 211, basa su questa corrispondenza la sua ricostruzione del percorso didattico di Weise. Il prologo allegorico mette in scena una contesa che solo il pubblico-giudice può dirimere; l'azione fornisce gli elementi informativi; nel finale viene ricapitolato l'insegnamento. Sulla base di questo schema Zeller enuclea dalla vicenda messa in scena in *Ancre* un insegnamento abbastanza sconsolato: l'impossibilità di un agire «idealistico» in una realtà dominata dagli avventurieri della politica («politische Quacksalber», per usare un termine coniato da Weise stesso).

Un'ultima, decisiva analogia: nel teatro come nel trattato viene assegnato un peso decisivo a moventi difficilmente riconducibili ad effettivi conflitti di interessi: i temperamenti, ma anche e soprattutto quell'indefinibile insoddisfazione — quella malinconia — in cui sembra rifugiarsi, in forma interiorizzata, il conflitto fra «status possibilis» e «status idealis».

Sarà opportuno a questo punto un esame succinto degli aspetti comuni a tutti i drammi storici di Weise. Ne emerge uno schema abbastanza compatto, da cui si discosta — per alcuni tratti assai significativi — il solo *Masaniello*.

In tutti e quattro i testi presi in esame (ad essi si può aggiungere, per alcuni aspetti, il dramma allegorico *Sizilianische Argenis*)[22] la situazione di partenza non è tanto una crisi all'interno dell'ordine costituito, ma un sistema saldamente consolidato di malgoverno. Tale sistema si basa sulla scissione tra due istanze che Weise chiama «Krone» (la legittima autorità regale) a «Regiment» (il concreto esercizio del potere)[23]. La figura del sovrano è presente sullo sfondo, esclusa dall'azione. Il potere è esercitato per lo più da un grande favorito che si è appropriato indebitamente delle funzioni regali, con il tacito appoggio del sovrano stesso (in *Masaniello* sono invece i rappresentanti designati dal re assente a detenere il potere). L'intrigo viene dunque ordito per aprire gli occhi al re: si configura cioè, almeno a prima vista, come un processo di chiarificazione didattica destinato ad un augusto discepolo, cui spetta comunque il giudizio decisivo (la condanna dell'«Emporkömmling» e, con questa, la rinnovata fusione fra «Krone» e «Regiment» celebrata nel *Reyen* finale).

Ma a una lettura più attenta lo schema si presenta ben più complesso e sicuramente meno compatto. L'assunto stesso di «aprire gli occhi al re», del resto, assegna un ruolo decisivo ad un elemento impalpabile quale l'opinione: la battaglia fra l'una e l'altra delle parti in gioco consiste nel ten-

[22] Si tratta di un adattamento teatrale della *Argenis* di J. Barclay.
[23] Cfr. *Olivarez*, I, 1.

tativo di imporre il proprio punto di vista, il proprio giudizio sulle modalità di esercizio del potere[24]. Si configura cioè una lotta senza esclusione di colpi tra gruppi egualmente interessati al possesso del «Regiment», per i quali il sovrano legittimo è un puro e semplice pretesto. La conclusione celebra non tanto il ristabilimento dell'ordine, quanto l'avvento di un nuovo gruppo di potere che nel coro finale espone il proprio programma. C'è inoltre un aspetto non secondario, che contribuisce a spostare ulteriormente l'accento dalla «Krone» al «Regiment»: il peso assegnato da Weise alla politica estera. Sia coloro che detengono il potere sia coloro che ad essi si sostituiranno propongono (ed attuano) un complesso sistema di alleanze internazionali che prescinde completamente dalla figura del sovrano e da questioni di legittimità e che investe piuttosto lo stato come tassello di un sistema di equilibri su vasta scala[25].

I due gruppi in conflitto si equivalgono sostanzialmente nelle ragioni e nei metodi: il percorso didattico sciorinato davanti agli occhi del sovrano da parte dei cortigiani si interseca ma non coincide con il percorso didattico preparato per il pubblico. Per quest'ultimo non si tratta tanto di giudicare, di prendere posizione a favore dell'uno o dell'altro schieramento, quanto di apprendere come muoversi entro un sistema

[24] Weise sottolinea nell'introduzione all'edizione a stampa di *Olivarez* la propria finalità didattica prioritaria: mostrare come un uomo politico debba comportarsi con il sovrano per ottenere i suoi scopi senza urtare la suscettibilità del regnante e contemporaneamente per difendersi dalle false insinuazioni degli avversari (cioè degli altri uomini politici). Le «Comoedien», secondo l'autore, vanno dunque intese come esercitazioni retoriche finalizzate a trasmettere la tecnica del «sermo privatus». Cfr. C. Weise, *Neue Proben von der vertrauten Redens=Kunst*, Dresden und Leipzig 1700, pagine non numerate datate 1698 (mentre *Olivarez* risale al 1685).

[25] Una singolare eccezione è rappresentata dallo «Innhalt», un breve compendio dell'argomento, di taglio cronachistico, che non si discosta molto dai passi corrispondenti contenuti negli scritti didattici di Weise dedicati alla storia contemporanea. A differenza che in essi, tuttavia, negli «Innhalte» le connessioni fra politica interna ed estera vengono accuratamente sottaciute. Con tanto maggiore evidenza esse emergono gradualmente nel corso dell'azione e vengono esplicitate definitivamente nel finale (un esempio per tutti, il coro di *Olivarez*).

di coordinate in cui i concetti di legittimità e di illegittimità sono del tutto aleatori.

In tutti i drammi, infatti, la legittimità del potere viene rivendicata non da coloro che si propongono di spodestare il favorito di turno, ma dal potente stesso. E le motivazioni sono molto varie: Olivarez rivendica il diritto concessogli dal merito o dalla fortuna, che lo pongono al di sopra degli altri uomini; Biron si fa forte di un titolo nobiliare che lo pone alla pari dei re di Francia; Ancre, più semplicemente, giustifica la propria posizione con il favore concessogli dalla regina madre, rappresentante legittima della corona. Nel *Masaniello* le cose sono più complesse: il titolo di legittimità prescinde infatti dalla figura del protagonista. Il dibattito intorno al privilegio di Carlo V, che la nobiltà — non non del tutto a torto — considera obsoleto, si intreccia qui con il tema, trattato nelle *Politische Fragen*, della sovranità reale[26].

Anche nel trattato, del resto, Weise esordisce ribadendo la validità assoluta della norma (l'inseparabilità di regalità e di esercizio del potere), e subito dopo ne mostra tutta l'ambiguità presentando le varie interpretazioni cui la stessa regola può essere soggetta nei diversi casi storici[27].

Il nodo storico/politico è evidentemente un altro, nel trattato come nel teatro: si tratta della necessità di tenere a freno o, se necessario, di eliminare dalla scena chiunque — a ragione o a torto — abbia accumulato un potere eccessivo. Nel trattato viene menzionata a titolo di esempio la figura storica di Wallenstein. Ma, avverte il pedagogo, meglio sarebbe non giungere a tali estremi. Anzi, uno dei compiti specifici del *politicus* è proprio quello di evitare esiti tragici. A questo proposito si consigliano misure quali il trasferimento, la promozione, l'assegnazione di un nuovo incarico[28].

[26] C. Weise, *Politische Fragen*, cit., p. 132.

[27] *Ivi*, p. 108 ss. e p. 128 ss.

[28] *Ivi* p. 496 s. È interessante notare come questa problematica nei testi teatrali e storici di Weise ben di rado si incroci con quella della tirannia (a cui, come è ovvio, negli scritti teorici viene dedicato ampio spazio, ma in una sezione a parte). I protagonisti dei drammi, del resto, non possono essere definiti tiranni in senso stretto. Tanto più interessante allora appare la «tirannia» di Masaniello.

I casi presentati nei testi teatrali sono, in questo senso, altrettanti esempi negativi: la caduta del potente (e, in alcuni casi, la sua morte) mostrano cioè al futuro *politicus* come non debba agire un accorto uomo politico. È in quest'ottica, e solo in essa, che il destino di Olivarez, di Ancre, di Biron — e in fondo anche di Masaniello — si configura come 'eccezione'.

Spogliata della propria funzione originaria, la problematica della legittimità del potere sembrerebbe a questo punto null'altro che cascame, o, nel migliore dei casi, omaggio a una tradizione di pensiero da tempo superata. Essa invece costituisce una delle molle sotterranee dell'azione, spostandosi però — come già accennato — dal piano istituzionale a quello psicologico. Nei drammi storici di Weise è il potente minacciato a porsi, prima o poi, il problema di giustificare le proprie azioni richiamandosi a un principio sovrapersonale. Una delle scene più eloquenti in proposito è quella in cui il maresciallo Biron, nel dramma omonimo, colto da vertigine di fronte ai suoi stessi piani di alleanza europea, invoca il consiglio di un confessore (di un'istanza, cioè, che si richiama a un'autorità superiore a quella del sovrano)[30]. Analoga funzione assumono la superstiziosa fede e l'altrettanto superstiziosa rassegnazione nei confronti di Fortuna da parte di Olivarez (simboleggiata dal motivo, più volte ricorrente nel testo, del gioco di carte)[31]. Una simile vertigi-

[29] Nel caso di Olivarez, che a differenza degli altri protagonisti non viene ucciso ma solo esiliato, il problema viene esplicitamente tematizzato. Di fronte alla proposta di condannare a morte il potente ormai caduto, il *politicus* Grana fa osservare che Olivarez non sarebbe giunto ad esercitare tanto potere senza la collusione del sovrano. Sarebbe dunque altamente inopportuno eseguire la condanna: «Wie kann aber ein Minister beschuldigt werden / der so lange frey hat sündigen können? Solte nicht die kluge Welt / ein Theil dieser Beschuldigung auf Ihr. Maj. selbst legen wollen?» (*Olivarez*, V, 10). In base ad analoghe considerazioni, ai parenti di Biron (ben più ambiziosi di lui) non vengono sottratti — per decreto regale — né possedimenti né titoli (*Biron*, IV, 1 e V, 15, 16).

[30] *Biron*, III, 1 («Ich nehme es auf mich; Ew. Gnaden sind nicht schuldig / weder dem Könige noch einem andern etwas zu sagen / nachdem Sie mir gebeichtet haben»). Qui, probabilmente, sono anche presenti accenni di polemica anticattolica.

[31] *Olivarez*, III, 16; IV, 7; V, 3, 5 e coro finale.

ne — e un simile bisogno di confrontarsi con un principio assoluto di verità — colgono tutti i protagonisti dei drammi storici di Weise, conferendo loro una sorta di dignità tragica che minaccia talvolta di scardinare l'impianto rigorosamente pragmatico dei testi.

Del personaggio di Masaniello è stato messo in rilievo il carattere prepolitico — e questa caratteristica dell'eroe consentirebbe di spiegare l'atipicità del dramma[32]. Per prepoliticità si intende in questo caso la sostanziale estraneità (effetto di ignoranza o di un'esaltazione che offusca i confini tra possibile e impossibile) delle regole del gioco politico. Questa caratteristica tuttavia non è requisito del solo Masaniello, può essere anzi attribuita a tutti i protagonisti dei drammi storici di Weise. Si tratta, a prima lettura, di personaggi caratterizzati da uno spessore psicologico inconsueto. Tale spessore risulta dalla giustapposizione meccanica di componenti eterogenee che interferiscono le une con le altre: affetti, caratteristiche temperamentali, collocazione politica, storia individuale. Una specie di corto circuito fra i vari elementi che nel gioco politico occorre tener distinti (gli stessi elementi che, nelle *Politische Fragen*, vengono accuratamente sezionati e ordinati in conflitti polari). L'interferenza dà luogo a un'effettiva impotenza politica che rende manipolabili i personaggi in questione e contemporaneamente fa sorgere in loro il bisogno disperato di appellarsi a un'istanza trascendente la politica. Non a caso questi personaggi, cui mal si adatta la definizione di «Emporkömmlinge», sono circondati da una schiera di veri «Emporkömmlinge», pericolosamente ambiziosi (per esempio Henrique il bastar-

[32] I. M. Battafarano, *Alessandro Giraffi und Christian Weise*, in: I. M. B., *Von Andreae zu Vico. Untersuchungen zur Beziehung zwischen deutscher und italienischer Literatur im 17. Jahrhundert*, Stuttgart 1979, pp. 107-170, in particolare p. 149 e 154. Interessante anche la lettura del personaggio Masaniello come centro passivo di una molteplicità di azioni incrociate. Dello stesso autore cfr. in proposito *Ethik und Politik: Christian Weises Revolutionsdrama 'Masaniello'*, in: I. M. Battafarano, *Glanz des Barock. Forschungen zur deutschen als europäischer Literatur*, Bern - Berlin - Frankfurt/M - New York - Paris - Wien 1984, pp. 47-73.

[33] Cfr. K. Reichelt, *op. cit.*, p. 139 e M. Kaiser, *op. cit.*, p. 144.

do in *Olivarez*, la famiglia, e soprattutto le donne, in *Masaniello*. Ed è poi il corteggio di ambiziosi manipolatori a costituire il vero pericolo per lo stato. I personaggi colpevoli di aver accumulato su di sé un eccessivo potere sono pericolosi solo indirettamente, e lo sono proprio perché non sanno fare veramente uso del simulacro di sovranità di cui sono depositari. Calco perfetto del sovrano vacante (e questo, in effetti, farebbe pensare ad un larvata critica all'assolutismo da parte di Weise)[33], si distinguono da lui solo perché inficiati dal dubbio sulla legittimità del potere. Di qui nascono la malinconia di Olivarez, l'inquietudine di Giovanna. Ma l'esempio che offre la chiave per intendere il senso di questa problematica è offerto dal dramma dedicato al maresciallo Biron. Il protagonista, guidato dal falso consigliere Laffin (esempio di esercizio della cattiva ragion di stato), non si rende conto fino alla fine di essersi reso colpevole di lesa maestà. Nel momento del dubbio, poi, si appella al tribunale divino, l'unico in grado di giudicare i re. Costretto infine a rendere conto delle proprie azioni di fronte a un tribunale umano, si difende adducendo due argomentazioni: 1) riconosce di aver inseguito una chimera («Ach das heist nach einer Wolcken gegriffen/ nach einem Schatten gezielet/ und darneben die würkliche Glückseligkeit aus den Händen verlohren»[34]; 2) fa osservare che i crimini imputatigli sono rimasti allo stato di intenzione[35].

Il potente minacciato (e qui caduto) si presenta cioè non come un ambizioso, ma come un «Phantast», travolto dalla grandezza del suo stesso progetto. Quel «Phantast» cui fa da controcanto il «Narr», capace di rivestire tutti i ruoli in un incessante processo metamorfico e contemporaneamente di portarli tutti all'assurdo assolutizzandoli. Significativo in proposito il finale di *Alfanzo*[36], la farsa che fa da interludio a *Olivarez*: vedendo derisi i suoi sogni di grandezza

[34] *Biron*, IV, 12.

[35] *Ivi*. A questa impostazione fa da bordone un passaggio in *Olivarez*, dove si sottolinea come la coincidenza di volontà e azione sia privilegio esclusivo dei regnanti (*Olivarez*, I, 1).

[36] *Alfanzo*, V, 5.

e scoprendo di essere oggetto di una beffa colossale, lo spaccone Alfanzo, con la saggezza di Falstaff, accetta volontariamente di rivestire i panni del buffone di corte, trasformandosi in specchio ammonitore per il sovrano. Il «Narr» viene qui paragonato a un «blindes Pferd» e il sovrano a un «reißendes Thier»[37]. Quasi che la soggezione alle passioni, che oscura la limpidezza dello sguardo — privilegio ambiguo di chi detiene il potere — possa essere superata solo contemplando se stessa in uno specchio deformante e non attraverso l'opera di chiarificazione del saggio *politicus*.

Ma se l'assunto di «aprire gli occhi al re» si presentava fin dall'inizio come un falso scopo, il tentativo di «aprire gli occhi» al «Phantast» risulta del tutto impossibile perché quest'ultimo, a differenza del re, si fa forte di un progetto che non può essere tradotto in termini razionalmente praticabili. Può solo sfaldarsi come un castello di carte, come riconosce Biron nel tentativo di discolparsi, quando sottolinea l'insuperabile discrepanza fra volontà e azione connaturata ai suoi piani.

3.

Riesaminando brevemente lo schema enucleato nelle pagine precedenti, ne emergono delle finalità didattiche piuttosto complesse. Nei casi storici oggetto di esemplificazione drammatica lo spazio effettivamente concesso all'opera razionale (o razionalizzatrice) del *politicus* appare piuttosto ridotto. Esattamente come nei romanzi[38], la follia nelle sue diverse manifestazioni costituisce il movente principale dell'agire umano. Ma qui domina la scena una forma di follia che difficilmente può essere tenuta a freno e tantomeno sanata: quella di chi aspira a ricongiungere «Krone» e «Regiment», di chi cioè fa appello al sogno di «status idealis».

[37] *Ivi*, V.

[38] Cfr. in proposito D. Breuer, «*Kein neuer Simplizissimus*» — *der satirische Erzähler Christian Weise in seiner Zeit*, in: P. Behnke e H.-G. Roloff (cur.), *Christian Weise*, cit., pp. 185-195.

L'allievo, cioè, viene posto di fronte all'insanabile discrepanza fra una norma presentata come uno dei fondamenti dello stato e le degenerazioni che sorgono dal tentativo di applicarla. Questo fa sì che la conclusione dei drammi appaia provvisoria. Non uno degli esempi storici presentati configura una soluzione convincente e definitiva al problema, una soluzione proponibile come modello. La storia appare un campo aperto, in cui l'unica certezza è la continua minaccia della crisi. L'interesse dell'autore si concentra in prima istanza sugli strumenti con cui di volta in volta operare per portare a — provvisoria — soluzione una crisi contingente[39]. Il giudizio su come evitare la crisi stessa, la riflessione sul buon governo sono affidati al pubblico. Ma l'allievo è chiamato anche a un'altra riflessione. Occorre non sottovalutare il peso assunto dai fattori 'prepolitici', in cui risiede la forza e insieme la debolezza di chi — in forme diversissime, naturalmente — coltiva il sogno dello «status idealis», e cioè il sogno del superamento definitivo del disordine. Non si tratta cioè soltanto di assegnare il giusto peso al gioco delle passioni (fattori peraltro razionalmente controllabili o consapevolmente manipolabili), ma di studiare la singolare alchimia che si produce tra passioni, aspirazioni etiche e progettazione politica in un orizzonte ormai sostanzialmente secolarizzato.

Queste riflessioni generali consentiranno forse di illuminare alcuni aspetti di un testo complesso e apparentemente contraddittorio come *Masaniello*[40]. Il dramma, rappresenta-

[39] Cfr. E. Mannack, *Geschichtsverständnis und Drama. Zu Weises 'Masaniello'*; in: «Daphnis», 12 (1983), 1, pp. 111-125, che sottolinea come in Weise si faccia strada una nuova concezione della storia come «processo», in cui acquista un peso decisivo l'iniziativa individuale dell'uomo politico.

[40] Su *Masaniello* si sono concentrati gli sforzi critici della maggior parte degli interpreti di Weise. Nell'impossibilità di ricostruire qui l'evoluzione del dibattito e l'intero arco delle questioni prese in esame, mi limiterò ad accennare ai temi che acquistano maggior rilevanza nell'ambito del presente lavoro: 1) se Weise simpatizzi con Masaniello o se lo condanni; 2a) nel primo caso, quale modello politico si incarni nella figura 'positiva' del ribelle: 2b) nel secondo caso, se si possa avvicinare Masaniello ai protagonisti degli altri drammi storici; o anche se in lui si possa vedere una figura di tiranno; 3) quale sia la distribuzione delle funzioni del dramma (chi l'idealista; chi il *politicus*; chi incarni la «buona» e chi la «cattiva» ragion di stato); 4) se Weise prenda posizione a favore o contro la concezione di stato assoluto, che — secondo alcuni studiosi — Masaniello incarna; 5) a prescindere dalla valutazione della figura del protagonista, che cosa provochi il fallimento dell'eroe e del suo progetto. Alla base del dibattito non sono tanto la novità dell'argomento e la scelta inusuale dell'eroe tragico, quanto la necessità di intendere correttamente il significato del 'modello' qui esposto. Anche perché è evidente che, a differenza degli esempi messi in scena negli altri drammi storici, quello rappresentato da *Masaniello* non prevede un'immediata applicazione nella prassi politica del tempo (la minaccia della rivolta di popolo fa capolino anche in altri testi, per es. *Ancre*, ma non costituisce un immediato problema per il futuro *politicus*). Questo consentirebbe di supporre — ed è la tesi del presente lavoro — che proprio con *Masaniello* Weise tenti di suggerire (*ex negativo*) la possibilità di un nuovo modo di intendere la politica, che per il momento si esprime solo nelle ambiguità del modello presentato.

to nel 1682 e basato sulla cronaca di Giraffi[41], è corredato, come si accennava prima, di una nota storiografica, di un prologo e di un epilogo. Fin dall'inizio gli interpreti hanno sottolineato le discrepanze esistenti fra la cornice e il testo stesso[42]. Nell'epilogo Weise, consapevole della novità (dal punto di vista della politica, non della poetica)[43] insita nella scelta di un eroe proveniente dal popolino, sottolinea il carattere inusitato dell'apparizione di Masaniello sulla scena della storia. Il personaggio viene definito «unvergleichlich, ja fast unglaublich»[44]. Un *monstrum*, dunque. Ma perché allora presentare un evento tanto violentemente atipico sulle scene del ginnasio di Zittau? Poche righe dopo l'autore si dichiara consapevole dei rischi connessi alla sua impresa, per avere mostrato come il basso popolo possa sollevarsi

[41] I. M. Battafarano, *Zu den historischen Quellen des Masaniello-Bildes in Deutschland: Alessandro Giraffi, 'Theatrum Europeum', Christian Weise*, in: «AION - Studi Tedeschi», 27 (1984), pp. 259-262.

[42] Di diversa opinione è K. Reichelt, *op. cit.*, p. 156 s., che nega l'esistenza di contraddizioni fra 'cornice' e testo drammatico.

[43] Cfr. K. Zeller, *op. cit.*, p. 125 s., che mostra come la «Ständeklausel» non venisse considerata vincolante né da Weise né da numerosi altri scrittori della sua epoca.

[44] C. Weise, *Masaniello*, cit., p. 178.

contro i governanti e, soprattutto, per aver mostrato la pavidità e l'inettitudine delle classi dominanti di fronte alla ribellione popolare. La risposta è scontata: per ammonire e per dimostrare come ciò possa essere evitato. E l'insegnamento viene ripreso nell'epilogo, col rinvio al famoso emblema del salice e della quercia[45]: la saggezza politica consiste nel piegarsi quando le circostanze lo richiedano, nell'esercizio della dissimulazione e della *prudentia*[46]. Al dialogo a distanza intrecciato fra nota storiografica ed epilogo corrisponde quello fra prologo ed epilogo: in ambedue viene doverosamente menzionata, come *dea ex machina*, una dimensione che, come è stato più volte rilevato, nel testo è completamente assente: la divina provvidenza. Le due forze menzionate in questa parte, l'arte politica e l'intervento divino, naturalmente si elidono a vicenda. Il testo teatrale dunque si muove fin dall'inizio in una cornice ideologicamente incerta, che non consente di formulare giudizi sulla legittimità della rivolta popolare. E del resto, come si è visto in precedenza, il problema della legittimità è estraneo all'orizzonte del *politicus*. Tanto più importante lo diventa, in forme che esamineremo in seguito, per il Masaniello 'prepolitico'.

Ma c'è un altro aspetto degno di nota. Entro queste coordinate è ancor più arduo comprendere perché Weise insista nel sottolineare l' 'eccezionalità' della figura del protagonista, visto che il caso storico presentato non si discosta molto — per quanto riguarda il decorso della crisi e le forze in essa operanti — dai casi analizzati negli altri drammi[47].

[45] *Ivi*, p. 179 e II, 6. Per un'analisi di questo emblema cfr. A. Schöne, *'Auf Biegen und Brechen'. Komparative Motivgeschichte als vergleichende historische Verhaltensforschung*, in: E. Iwasaki (cur.), *Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990 (Begegnung mit dem 'Fremden'. Grenzen - Traditionen - Vergleiche)*, vol. I, München 1991, pp. 113-136.

[46] Cfr. R. De Pol. *op. cit.*, p. 143 s.

[47] È interessante osservare come nelle pagine dedicate alla rivolta di Masaniello del trattato *Der kluge Hoff=meister* Weise non sottolinei affatto l'eccezionalità del caso. La ricostruzione cronachistica della vicenda si discosta dall'elaborazione drammatica anche per altri due aspetti significativi: 1) viene assegnato un notevole peso ai risvolti di politica internazionale (piani espansionistici della Francia), di cui non è traccia nel dramma; 2) la follia di Masaniello non è attribuita, come nel testo teatrale, all'azione del veleno. Cfr. C. Weise, *Der kluge Hoff=meister*, cit., p. 186 s.

Quel che fa di Masaniello un mostro tale da suscitare meraviglia e terrore è la novità, rispetto ai protagonisti degli altri drammi, della sua follia[48]. Il delirio di potenza di Ancre, di Biron, di Olivarez resta strettamente collegato ad una qualche forma di interesse personale. Di qui nasce il bisogno di legittimazione del potere detenuto, di qui la malinconia del dubbio o l'amarezza della disillusione. Masaniello, che viene dal nulla, non ha altri titoli da vantare se non la legittimità assoluta delle proprie istanze e in nome di esse annulla, o tenta di annullare, la propria persona. Aspira cioè a trasformarsi in figura puramente rappresentativa — non più a fondere «Krone» e «Regiment», ma a fare di se stesso il simulacro del principio stesso di sovranità. Come tale pretenderà di farsi rappresentante non solo degli interessi del popolo napoletano, contrapposti a quelli degli aristocratici, ma dello stato nella sua interezza.

Una figura inedita nel teatro di Weise, che minaccia di far saltare le coordinate rigorosamente empiriche entro le quali è strutturata l'azione. Una figura nuova di protagonista (se vogliamo, una nuova idea di stato), che l'autore affronta ricorrendo a moduli rappresentativi 'vecchi'.

Un aspetto interessante del *Masaniello*, infatti, è la ripresa da parte di Weise di moduli desunti dalla tragedia barocca del tiranno e del martire[49]. Ma ciò che qui si rivela

[48] Secondo alcuni interpreti ciò che caratterizza Masaniello rispetto ai protagonisti degli altri drammi storici (e che invece lo avvicina ai protagonisti delle commedie) è il suo radicale velleitarismo. Masaniello si rivelerebbe cioè incapace di apprendere, nel corso dell'azione, quelle regole dell'agire politico essenziali per la buona riuscita di qualunque progetto (la «Bescheidenheit» di cui alla nota 16). Cfr. per es. K. Reichelt, *op. cit.*, p. 154 s. e C. Caemmerer, *op. cit.*, p. 297 s., in cui si sottolinea l'affinità tematica fra *Masaniello* e la commedia eseguita il giorno successivo, *Nachspiel Von Tobias und der Schwalbe*. L'elemento unificante consisterebbe nell'incapacità di conciliare progetto e strumenti di esecuzione. La stessa incapacità che contraddistingue il *Bäurischer Machiavellus*, indipendentemente dalla valenza etica del progetto di volta in volta perseguito. Si è già osservato (p. 22 s.) come tutti gli eroi tragici di Weise siano connotati dalla discrepanza fra volontà e azione. Masaniello in questo non si discosta dalla norma.

[49] Cfr. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M. 1963, p. 63 ss. Per un'interpretazione del dramma come 'parodia' del teatro barocco cfr. F. Martini, *'Masaniello', Lehrstück und Trauerspiel der Geschichte*, postfazione a: C. Weise, *Masaniello*, cit., pp. 187-220, in particolare p. 215.

effettivamente 'mostruoso' non è il disordine nella compagine statale, bensì il tentativo di adire a un ordine presentato come assoluto.

Le ragioni dei due opposti schieramenti vengono esposte fin dall'inizio: il popolo napoletano invoca la restituzione del privilegio di Carlo V in merito alle gabelle; l'aristocrazia feudale si rifiuta di perdere un'ingente fonte di entrata, richiamandosi al carattere obsoleto del privilegio (nei cent'anni trascorsi dalla sua emanazione, sostengono, il tenore di vita — la cui terribile inadeguatezza aveva giustificato la concessione del privilegio — si è sensibilmente innalzato). Intorno a quelli dei nobili e dei popolani si incrociano poi, nel corso del dramma, gli interessi contrapposti della borghesia artigianale, della bassa aristocrazia, del clero, fin quelli delle donne. Arbitre del conflitto sono due figure profondamente problematiche: il viceré Arcos e il cardinale Filomarini. Il primo, rappresentante della corona di Spagna e quindi del potere legittimo, è una figura sostanzialmente passiva (rappresenta la «Krone» vacante)[50], che agirà solo dopo la vittoria dei rivoltosi mandando a Masaniello del vino avvelenato. Filomarini, nella funzione del saggio consigliere, incarna pienamente la figura del *politicus*. È lui a enunziare la massima del salice e della quercia, poi ripresa nell'epilogo dall'autore, e a regolare conseguentemente i propri passi.

Pressoché insolubile è, dunque, il problema della giustificazione della rivolta. I popolani si richiamano a un diritto acquisito, è vero, ma minacciano l'ordine costituito; i nobili, puntelli di questo ordine, sono a loro volta presentati come cospiratori (si alleano a una banda di briganti perché questa avveleni le fonti della città o le dia fuoco) o avvelenatori (lo stratagemma di Arcos). In realtà, nel grande affresco sociale proposto da Weise, tutti i gruppi sociali rappresentati sono, in quanto tali, violenti e meschini perché difendono con tutti i mezzi interessi particolari per loro natura incompatibili con il benessere generale.

Tanto più problematica in questo quadro appare la figura di Masaniello. Solo lui, come è stato osservato, si fa por-

[50] Di parere opposto a R. De Pol, *op. cit.*, passim.

tatore di valori etici[51]. Nel reclamare la restituzione del diritto, si spoglia della propria individualità umana e sociale e si presenta come figura puramente rappresentativa. C'è nel II atto una scena molto discussa, in cui il protagonista è apparso agli interpreti di volta in volta come tiranno capriccioso o come incorruttibile propugnatore di un principio assoluto di equità. Masaniello amministra la giustizia punendo imparzialmente con la pena di morte tutti coloro che, nobili, borghesi o popolani, abbiano infranto la legge. Significative le infrazioni: rubare sul peso del pane, rifiutarsi di pulire le strade della città, commettere adulterio, occultare armi, omettere di appendere sulla porta l'effigie del re di Spagna[52]. È mostrata qui, in tutta la sua inumana crudeltà, un'istanza moralizzatrice e razionalizzatrice che va ben oltre gli interessi di parte.

Nell'operato di Masaniello, nel suo presentarsi come incarnazione di una giustizia assoluta, dell'autospoliazione da parte del personaggio di ogni valenza individuale e sociale, fa capolino una nuova ipotesi di «status idealis», un'ipotesi tanto più minacciosa in quanto sembra per un attimo effettivamente realizzabile. Masaniello 'utopista' è, per vari aspetti, il «Phantast» per eccellenza: lo stolto sognatore che si rende ridicolo perché non sa riconoscere, in se stesso e negli altri uomini, i limiti effettivi della natura umana e perché, di conseguenza, non sa muoversi entro la complessa rete di rapporti interumani ma cerca, come i folli, di rovesciarne la logica. La colpa tragica di Masaniello ad occhi moderni sembra essere proprio questa: un progetto di giustizia assoluta che prescinde completamente dalla rete di interessi particolari dei gruppi sociali e politici coinvolti nel gioco — gli unici interessi, in effetti, ad agire nel campo della storia. In altri termini si potrebbe dire che Masaniello non si preoccupa di un'istanza decisiva quale il consenso (un'istanza, del resto, di cui neppure il gioco di mediazione del *politicus* tiene veramente conto).

[51] Cfr. M. Kaiser, *op. cit.*, p. 138.

[52] *Masaniello*, II, 12. Ad infierire sui condannati, del resto, non è Masaniello, ma sono i personaggi del suo seguito.

Ad avvalorare questa ipotesi, è significativa la cifra simbolica scelta da Weise per rappresentare la ribellione: il carnevale[53].

Nei primi due atti l'autore si limita a mostrare, insieme alle forze in gioco, gli effetti disgregatori della crisi statale su una serie di personaggi secondari. Assistiamo dunque al dissolversi dei legami familiari, all'instaurarsi a corte di un certo disordine sessuale (un gruppo di damigelle di alto lignaggio viene ospitato in un convento maschile e qui soggiace all'opera di seduzione dei frati), all'insorgere di un'ambizione sfrenata fra le donne del popolo e allo scatenarsi della furia e dell'avidità popolari. A partire dal terzo atto, invece, con una significativa variazione di registro, non i sintomi del disordine ma i tentativi attuati da Masaniello per restaurare l'ordine vengono presentati come farsa carnevalesca. E da questo punto in poi, come sottolinea H. O. Burger[54], il tema squisitamente barocco dell'abito e del ruolo teatrale vengono posti in primo piano. Le misure eccezionali adottate da Masaniello si risolvono in una serie di norme suntuarie che prevedono l'impiego dell'abito corto per i monaci e per le donne. Di qui si passa a un vero e proprio rovesciamento dei ruoli: Masaniello è costretto controvoglia ad indossare abiti d'argento per comparire di fronte al cardinale e al viceré, i nobili sono costretti a far da lacchè all'ex pescatore. Un personaggio commenterà gli eventi con le parole: «ein umgekehrtes Fastnachtspiel»[55]. La rivoluzione rappresenta dunque non tanto il mondo alla rovescia, ma qualcosa di peggio: un ulteriore, imprevisto rovesciamento della finzione carnevalesca. Ed è questo, ci pare, l'esito più inquietante del tentativo di Masaniello, la ragione profonda del suo fallimento. La farsa carnevalesca si basa sull'inversione dei ruoli, sull'ipotesi di una società in cui i rapporti di potere sono rovesciati; la farsa rivoluzionaria sembra al contrario configurarsi come soppressione dei ruoli e, sem-

[53] Cfr. R. De Pol. *op. cit.*, p. 129 s.

[54] H. O. Burger, *Dasein heißt eine Rolle spielen. Studien zur deutschen Literaturgeschichte*, München 1964, pp. 75-93, in particolare p. 84 s. e p. 91.

[55] *Masaniello*, IV, 1.

mai, come invenzione di nuovi ruoli funzionali a una nuova organizzazione: fa balenare un'ipotesi di sostanziale uguaglianza al servizio dello stato che cozza violentemente contro gli interessi di ciascuno.

La caduta di Masaniello è preannunciata in una scena di alto valore simbolico. Nel momento del trionfo della parte popolare il ribelle tenta di spogliarsi degli abiti principeschi ma rimane prigioniero di essi, quasi a segnalare che la storia non ammette l'arbitrario e labile gioco con i ruoli prestabiliti. Masaniello giunge a supplicare i suoi avversari («Ach ihr Excellentz erbarmen sich / und helffen mir das Kleid vom Leibe reißen / welches mir nicht anstehet»), facendo riecheggiare il motivo mitologico della camicia di Nesso, e conclude affidandosi alle preghiere dell'intera comunità («Ach jhr Leute / sehet wie wird ein ehrlicher Mann genöthiget / wieder seinen Willen stoltze Kleider zutragen: ach erbarmet euch / und betet vor mich / daß / ich wieder zu meinen Fischer-Hosen komme»)[56]. È Masaniello stesso a presentarsi come martire ben prima di diventare tiranno.

Ma Weise inserisce ulteriori elementi di ambiguità. A partire dalla scena ora citata Masaniello si trasformerà in tiranno, un tiranno grottesco e ridicolo assai più che tragico. Il protagonista verrà sprezzantemente paragonato a un «reißendes Thier»[57], esattamente come il sovrano in *Alfanzo*. Non è però l'ambizione, come nelle fonti storiche a disposizione di Weise, a operare questa svolta, ma una pozione avvelenata somministratagli dal viceré. E, ancora, con un ulteriore richiamo alla tradizione barocca, il tiranno si trasformerà alla fine in martire — un martire pronto ad abbracciare i suoi assassini come fratelli «Hier bin ich / jhr lieben Brüder / was habt jhr zu thun?»[58]. Un ultimo dettaglio: dopo la morte, il corpo di Masaniello verrà fatto a pezzi in una macabra cerimonia a metà fra lo scempio e la raccolta di sacre reliquie.

[56] *Ivi*, IV, 12.

[57] *Ivi*.

[58] *Ivi*, V, 22.

Pare evidente dunque come l'autore non abbia interesse a ricercare nel comportamento del ribelle Masaniello le cause del successo e del crollo della ribellione. In quest'ultima parte soprattutto Masaniello incarna di volta in volta le diverse valenze proiettive della rivolta. Ed è importante dichiararlo sostanzialmente innocente, presentarlo come un eroe passivo e addirittura come un martire per non distogliere l'attenzione dal nodo principale: l'attrito non superabile fra un progetto radicale e astratto di moralizzazione, presentato come impossibile, e il paziente gioco di mediazione politica all'interno di una rete di istanze egoistiche che nessuna rivoluzione potrà mai dissolvere nel sogno del bene universale.

Eppure il fantasma della rivoluzione, una volta evocato, non può non porre il pubblico ideale di fronte all'ipotesi di un nuovo orizzonte politico, e, soprattutto, di nuovi soggetti politici in cui le passioni non siano né forza distruttiva allo stato puro, né componenti razionalmente dominabili, ma elemento decisivo nella progettazione.

GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *'MISS SARA SAMPSON'*. COMPASSIONE E/O RAGIONE?

di
LISELOTTE GREVEL
(Pisa)

1. LA RECEZIONE DI *Miss Sara Sampson*

Negli ultimi anni Lessing ha suscitato in Italia un rinnovato interesse che si è manifestato sia con nuove o aggiornate traduzioni dei drammi[1], sia con un più esteso impegno critico riservato alle opere teorico-estetiche[2]. Eppure, quan-

[1] Oltre a una ristampa della traduzione di Barbara Allason del *Teatro* (*Minna di Barnhelm, Emilia Galotti. Nathan il saggio*) con introduzione di Marino Freschi, Torino (1981) 1990, sono apparse le nuove edizioni annotate di: *Minna von Barnhelm ovvero La fortuna del soldato*, a cura di Emilio Bonfatti, trad. di Italo Alighiero Chiusano, con testo a fronte, Venezia 1990; *Nathan il Saggio*, introduzione di Emilio Bonfatti, trad. e note di Andrea Casalegno, con testo a fronte, Milano 1992 e *Il giovane erudito*, a cura di Gioachino Chiarini, Pisa 1992.

[2] Sulla scia della canonica traduzione, corredata di ampia introduzione e apparato di note della *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di Paolo Chiarini (Roma 1975) seguono, per esempio, nel 1983 la traduzione del saggio *Come gli antichi raffiguravano la morte*, a cura di A. Pes, trad. di S. Sciacca (Palermo); nel 1987 *L'educazione del genere umano*, a cura di G. Formizzi (Verona); nel 1991 il *Laocoonte*, a cura di Michele Cometa (Palermo) e *La religione dell'umanità*, a cura di Nicolao Merker (Bari); nel 1992 le *Riabilitazioni di Orazio*, a cura di Domenico Mugnolo (Venosa).

to più gli studiosi hanno insistito su una puntuale, doverosa collocazione dei testi teatrali nel tessuto della tradizione letteraria dell'epoca[3], tanto meno sembra meritata la parte di 'figliastra' che nella famiglia lessinghiana è toccata alla *Miss Sara Sampson*, tuttora ingiustamente negletta in Italia[4], e a lungo anche in Germania[5]; dove dai primi degli anni settanta è invece seguita alla lunga mancanza di interesse una fioritura di studi tesi ad allargare la ricerca oltre i confini della «tragedia borghese» entro i quali era stata comunemente collocata[6]. Quest'opera, tanto più significativa quanto più

[3] Si vedano, oltre alle introduzioni nelle edizioni citate, gli studi di Simonetta Sanna, *Minna von Barnhelm. Analisi del testo teatrale*, Pisa 1983, e *Lessings Emilia Galotti. Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik*, Tübingen 1988, nonché quelli raccolti in *Studia theodisca. Gotthold Ephraim Lessing*, a cura di Fausto Cercignani, Milano 1994.

[4] Il disinteresse critico si rispecchia anche nello stato delle traduzioni. Esiste, a tutt'oggi, una «scelta» di brani tradotti da *Miss Sara Sampson*, a cura di Severino Filippon (Milano 1943, pp. 39), e una versione di Giuseppe Rigotti per le Edizioni Paoline (Catania 1963), alquanto obsoleta e non solo perché mancante di parti intere del testo, apparse evidentemente sconvenienti. Le traduzioni dei seguenti passi citati dalla tragedia sono quindi mie e si riferiscono a *Gotthold Ephraim Lessings sämtliche Schriften*, a cura di Karl Lachmann, 3. ediz., a cura di Franz Muncker (= LM), II, Stuttgart 1898, ristampa anastatica, Berlin 1968. Se non indicato diversamente, mi servo dell'edizione LM (con indicazione dei volumi in cifre romane) anche per le citazioni da altre opere di Lessing. Il prezioso aggiornamento della recente edizione critica in dodici volumi per le stampe del Deutscher Klassiker Verlag, a cura di Wilfried Barner, Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm e.a., è tuttora incompiuto e mancante dei volumi riguardanti la produzione degli anni cinquanta.

[5] A questo disinteresse ha contribuito sicuramente il giudizio negativo di Erich Schmidt alla fine dell'800. Del III atto scrive per esempio: «Wie fremd muthet uns die verzärtelte Humanität bei Lessing an, wie weichlich schmeckt dieser Rührbrei!» (E. Schmidt, *Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften*, 2 voll., Berlin [1884/1892], 4. ediz. 1923, vol. 1, p. 269: «Come ci sembra strana questa umanità effeminata in Lessing, com'è molle, questa pappa frolla!»).

[6] A cominciare da Conrad Wiedemann, *Ein schönes Ungeheuer. Zur Deutung von Lessings Einakter 'Philotas'*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» (N.F.), 17, 1967, pp. 381-397; Manfred Durzak, *Äußere und innere Handlung in 'Miß Sara Sampson'. Zur ästhetischen Geschlossenheit von Lessings Trauerspiel*, in «Deutsche Vierteljahresschrift», 44, 1970, pp. 47-63;

considerata discutibile non solo esteticamente, si pone come una prima tappa sintomatica, e non solo in negativo, della drammaturgia lessinghiana.

Non a caso in Germania la critica, partita da una serrata analisi degli «errori», delle presunte irregolarità commesse da Lessing rispetto alla tradizione drammatica mediata da Gottsched, è arrivata a rivalutare le imperfezioni, non solo stilistiche del testo, in funzione di una sua maggiore espressività nei confronti della produzione contemporanea[7]. C'è addirittura chi, come Gisbert Ter-Nedden, apprezza *Miss Sara Sampson*, con queste sue «irregolarità», anzi, proprio a causa dei suoi «errori» biasimati fin dalla pubblicazione[8], per la

Karl Eibl, *G. E. Lessing. Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel*, Frankfurt 1971; Helmut Goebel, *Bild und Sprache bei Lessing*, München 1971; Jürgen Schröder, *Sprache und Drama*, München 1972; il testo delle lezioni di Peter Szondi, *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert*, a cura di Gert Mattenklott, Frankfurt 1973; Wilfried Barner, *Produktive Rezeption. Lessing und die Tragödien Senecas*, München 1973; Rolf-Peter Janz, *« Sie ist die Schande ihres Geschlechts». Die Figur der femme fatale bei Lessing*, in «Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft», 23, 1979, pp. 207-221, fino a Peter Pütz, *Die Leistung der Form. Lessings Dramen*, Frankfurt 1986, e Gisbert Ter-Nedden, *Lessings Trauerspiele. Der Ursprung des modernen Dramas aus dem Geist der Kritik*, Stuttgart 1986.

[7] Cfr. per esempio M. Durzak, op. cit., che individua due *Handlungskurven*, o percorsi di vicenda: uno esteriore, della tragedia dell'omicidio di Sara, il cui perno è costituito dall'incontro fra Sara e Marwood (IV, 8) — e uno interiore, incentrato sull'accettazione del perdono paterno da parte di Sara e che trova il suo punto di svolta nel dialogo fra Sara e Waitwell (III, 3). Questa ripartizione spiega, secondo Durzak, il ritardo dell'incontro fra Sir Sampson e Sara, che si trovano fin dal primo atto nello stesso albergo; ritardo alquanto forzato, dato il perdono del padre espresso già nella lettera che Sara riceve in III,3: Sara potrebbe, secondo Durzak, accettare il perdono del padre solo dopo aver provato tutto il peso del proprio errore (appunto nell'incontro con la Marwood). Su questo nodo problematico v. n. 26 e n. 47.

[8] Cfr. la critica legata rigidamente alle «regole» gottschediane di Johann Jakob Dusch, *Briefe über «Miss Sara Sampson»*, in *Vermischte kritische und satyrische Schriften nebst einigen Oden auf gegenwärtige Zeiten* (1758), ristampata in K. Eibl, che offre un'utile rassegna sulla storia della recezione della tragedia, op. cit., pp. 217-242. Più convincenti invece le osservazioni critiche di un anonimo (non è escluso che si tratti dello stesso

sua *überlegene*, magistrale «qualità mimetica»[9].

Tuttavia, anche restando nell'ambito di questa apparentemente nuova 'ermeneutica degli errori' (cioè, in fondo, intesi come risvolti o 'scarti' creativi di ogni scrittore entro e contro ogni convenzione), dobbiamo considerare non soltanto quelli denunciati rispetto ai modelli del passato, ma anche, e soprattutto, come vedremo, gli 'errori' che Lessing attribuisce ai suoi personaggi nei confronti della ragione. La 'caccia agli errori' diventa così una caccia ai valori. Interpretando le tragedie di Lessing alla luce della tradizione mitologica e letteraria, G. Ter-Nedden ha ragione di cogliere la «modernità» del «dramma borghese» — e il suo peculiare scarto rispetto alla produzione drammatica contemporanea — nel fatto che in esso convergono in modo originale la storia del mito di Medea[10] e la tematica cristiana dell'amore per il prossimo e del perdono, esaltata nel *Discorso della montagna*[11], sicché *Miss Sara Sampson* ha il volto bifronte di «tragedia della vendetta»[12] da un lato e «del perdono» dall'altro. G. Ter-Nedden sottolinea come, già per questa contaminazione, la vendetta non sia più — come quasi sempre nella tragedia antica — una specie di 'atto dovuto' al desti-

Diderot) espresse nel numero di dicembre 1761 del «Journal étranger»: vi si rilevano incongruenze psicologiche nei personaggi, come nella fattispecie nel prolungato rifiuto di Sara di leggere la lettera paterna, data la sua emotività manifesta in III, 3 (ivi, p. 247); soprattutto la motivazione addotta dalla Marwood in II, 8 — e accettata da Mellefont per farsi presentare a Sara: il desiderio di accertare, cioè, se la rivale sia degna dell'infedeltà di Mellefont (ivi, p. 248).

[9] Così G. Ter-Nedden, che si riferisce alle tragedie lessinghiane in genere, rispetto alla vasta produzione di tragedie borghesi dell'epoca (op. cit., p. IX).

[10] Il confronto con Medea è sottolineato dalla stessa Marwood che, rivolgendosi a Mellefont con la frase: «Tu vedi in me una nuova Medea» (II, 7), minaccia di uccidere la figlia avuta da lui.

[11] Cfr. G. Ter-Nedden, op. cit. I suoi punti di riferimento sono la *Medea* di Euripide e la versione latina dello stesso dramma di Seneca, a cui Lessing, nel 1754, dedica il suo primo studio sulla tragedia antica, *Von den lateinischen Trauerspielen, welche unter dem Namen des Seneca bekannt sind* (in «Theatralische Bibliothek». Zweytes Stück. 1754, in LM, VI, Stuttgart 1890, pp. 167-242).

[12] Ivi, p. IX.

no inevitabile, bensì la conseguenza (in fondo non inevitabile) di una 'cecità psicologica'. In questo dramma «sensibile»[13] il modello classico è ovviamente riletto in chiave psicologica, intriso di fermenti psicologici. Tuttavia Lessing psicologo è interessato, più che alle sfumature individuali, a cogliere il profondo, drammatico, rapporto interpersonale, speculare fra i 'caratteri' dei protagonisti, specie di Sara e Mellefont, e la natura fosca e vibrante della loro antagonista Marwood. In realtà sussiste in questa 'geometria simpatetica', che lega — anche per contrasto — i tre protagonisti, ma si moltiplica in tutti i personaggi della trama drammatica, un comune 'filo grigio', quello, appunto, di una loro cecità o piuttosto varia opacità[14] morale e razionale: quella, che, ancora secondo G. Ter-Nedden, non solo nega loro una visione religioso-cristiana (specie quella esaltata nel *Discorso della montagna*), ma li mette in contraddizione anche con quella morale secolarizzata che pone a principio della convivenza la *Feindesliebe*, l'amore verso il nemico, teso a evitare momenti di contrasto e di violenza nella comunità umana e praticare il 'perdono ragionevole' dettato dalla «praktischen Vernunft»[15].

Premesso che la dibattutissima cecità o 'male semioscuro' di cui vivono e soffrono i personaggi doppiamente sfuocati (alla luce della ragione e a quella della religione) di questa tragedia, non ha nulla a che fare con la mera impulsività (anzi ne è quasi l'opposto), vorrei insistere nelle pagine che seguono su due problemi decisivi per la rivalutazione di questa tragedia 'figliastra'. Il primo problema è quello di provare, da un lato, come gli errori di valutazione e di azione di questi personaggi dipendano dalla loro mancanza

[13] Cfr. Aloisio Rendi, *Lessing: Ragione e sentimento. Dalla «Miss Sara Sampson» al «Nathan»*, Roma 1971, p. 5 passim.

[14] Questa cecità (rilevata in *Miss Sara Sampson* da Otto Mann, *Lessing. Sein und Leistung*, 2. ediz., Hamburg 1961, p. 233 s.) costituisce un *Leitmotiv* nell'opera di Lessing; cfr. S. Sanna, *Minna von Barnhelm*, cit., p. 181 ss.

[15] L'amore del nemico è un dettato della «praktischen Vernunft», dato che interrompe la logica della 'escalazione' di atti ostili o della vendetta (G.Ter-Nedden, op. cit., p. 34).

di 'praktischer Vernunft', quasi ragion pratica ante litteram; dall'altro, di valutare, nel suo peso e nelle sue penombre, la funzione, per così dire, di 'vicaria' della ragione che Lessing attribuisce alla compassione. Già per questo motivo la *Miss Sara Sampson* si colloca come la più lontana e tormentata fase preparatoria del trionfo della ragione celebrato in *Nathan il saggio*. Il secondo problema sarà di cogliere la complicata, stretta dipendenza delle strutture espressive da quelle psicologiche del dramma.

2. Il principio della compassione

Più che il *revival* di un mito, quello di Medea, o il luogo deputato di un conflitto fra cuore e ragione, *Miss Sara Sampson* è, nell'intenzione di Lessing, una specie di laboratorio sperimentale della compassione intesa come principio tragico dominante, unico affetto catartico filtrato, attraverso successive poetiche (dai francesi Corneille e Racine fino a Gellert), da quella di Aristotele. Il termine ha per Lessing due valenze connesse fra loro. La prima è quella di un sentimento simpatetico con la persona colpita dalla sfortuna, l'altra è una generale «disposizione alla virtù», e più precisamente alla «filantropia»[16]. Nella *Drammaturgia d'Amburgo* Lessing

[16] Già nell'epistolario con Nicolai e Mendelssohn Lessing indica come prerogativa delle «tragedie migliori» quella di *suscitare passioni* (*An Friedrich Nicolai*, im Novemb. 1756 [= 13.11.1756], in LM, XVII, p. 64), anzi, di sviluppare la nostra «capacità di provare compassione» (ivi, p. 66). Non è una sensazione momentanea, quella che Lessing intende per compassione, ma è una disponibilità filantropica in generale. Lo «sfortunato» deve «avvincerci in tutti i tempi e sotto tutte le spoglie» (ibid.). È per questo che Lessing può affermare, nella stessa lettera, «*l'uomo più compassionevole è l'uomo migliore*, più disposto a tutte le virtù sociali, a tutti i tipi di magnanimità» (ibid., sottolineatura di Lessing). A questo proposito dissento dalla tesi di S. Sanna, che individua nella compassione suscitata in *Miss Sara Sampson* un elemento di immedesimazione passiva, dalla quale Lessing si sarebbe emancipato mirando nelle tragedie successive invece a un atteggiamento di compassione attiva, critica. Sanna conforta la propria tesi indicando, per esempio in *Emilia Galotti*, dei momenti di rottura dell'illu-

chiarirà che la compassione è soggetta a una catarsi, una purificazione che trasforma la nostra pietà in virtù filantropica[17]; un liberarsi della mente da un'emozione paralizzante, perché si possa aprire a nuove prospettive. Nell'orizzonte della filantropia anche la com-passione ha, dunque, dei risvolti attivi; implica — se non un 'agire' immediato — una partecipazione ai patimenti della persona. Chi si immedesima nella sofferenza di un altro, cerca di aiutare, di trovare vie d'uscita dalla situazione creata dai patimenti, e per farlo assume un certo distacco dalla vicenda, vedendola in 'seconda persona'. — In sintesi, a dispetto dell'apparente contrasto fra l'affetto 'simpatetico' della compassione e la ragione, questi due elementi trovano un anello di congiunzione nella disponibilità filantropica suscitata dalla compassione. In *Miss Sara Sampson*, la compassione non solo si realizza come effetto sullo spettatore, ma ha parte passiva e attiva alla stessa azione drammatica. È dunque entro la matrice della compassione che va individuato il 'conflitto della ragione' nei suoi vari aspetti.

3. I presupposti della compassione:

1. *Il carattere misto*

Sotto la costellazione della compassione nessuno dei personaggi di questa tragedia potrebbe vivere e avvincere gli spettatori, se non fossero, come Lessing li vuole, personaggi «misti»[18], non 'mostri' di virtù o di perfidia. Tale, in fon-

sione drammatica (*Minna von Barnhelm*, op. cit., p. 57 s.). Tali momenti sono frequenti però anche in *Miss Sara Sampson*, e sono stati puntualmente indicati dai critici, a cominciare dai sopra citati (v.s., nota 8). Indipendentemente dalla loro intenzionalità, questi elementi 'estranianti' sono, a mio avviso, giustificabili ai fini della costruzione dei caratteri di questi drammi.

[17] G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, trad. it. cit., p. 347.

[18] È per la loro complessa umanità che i personaggi possono suscitare interesse e partecipazione emotiva nello spettatore. Questa concezione del personaggio misto, già realizzata, almeno entro certi limiti, nella prima

do, non è nemmeno la perfidissima Marwood, almeno agli occhi di Lessing che, nei richiami al passato o nelle stesse pieghe delle azioni delittuose di questa «furia sessuale e assetata di vendetta»[19], non perde occasione per ricostruire ed evidenziare le ragioni psicologiche di questa sua lenta 'conversione al male'. Non è difficile seguire le tappe di questa tragedia che si consuma in lei prima di esplodere all'esterno. In dieci anni di burrascosa convivenza, la Marwood ha sopportato e perdonato più di una infedeltà. Ha subito l'affronto di vedersi strappare la figlia, sicché ora commenta amaramente:

Arabella sieht er als einen kostbaren Theil seiner selbst an, und mich als eine Elende, die ihn mit allen ihren Reizen, bis zum Überdrusse, gesättiget hat[20].

Mellefont le dice di essere «fest entschlossen, [...] nie wieder ohne die schrecklichsten Verwünschungen an Sie zu denken»[21], e non esita a definirla, alludendo a un passato di

commedia *Der junge Gelehrte* del 1749, è discussa da Lessing fin dalla polemica con Gottsched e dalle riflessioni sulla *wahren Komödie* (LM, VI, pp. 49-53; il concetto della *wahren Komödie si rifà sostanzialmente al postulato della concatenazione causale che Lessing formulerà nella Hamburgischen Dramaturgie* riguardo al *Mischspiel*. Il dramma in cui si uniscono elementi comici a quelli tragici e viceversa, è ammissibile secondo Lessing solo in base a una 'selezione estetica' ovvero concatenazione causale di comico e tragico, cfr. trad. it. cit., p. 310 ss.), e nel carteggio con Nicolai e Mendelssohn del 1756. Nella *Drammaturgia d'Amburgo* Lessing ribadisce che l'attivazione della compassione nello spettatore richiede l'affinità fra spettatore e soggetto tragico che è *mit uns von gleichem Schrot und Korne* (LM, X, p. 104). — A ragione G. Ter-Nedden constata comunque che la «*Vermenschlichung des Bösewichts*» non si rifà al fatto evidente che ognuno possiede anche dei lati buoni, bensì al fatto che ogni cattiveria è il risultato di una storia in cui ha parte più di una persona (op. cit., p. 102).

[19] Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, II, *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, Torino 1978, p. 211.

[20] P. 282: «Egli considera Arabella come una parte preziosa di se stesso, mentre io sono per lui una miserabile, che, con tutto il suo fascino, lo ha saziato fino alla nausea!».

[21] P. 294: «fermamente deciso [...] a non pensare mai più [a lei] senza le imprecazioni più atroci».

cui, in buona parte, è lui il responsabile, come «eine wollüstige, eigennützige, schändliche Buhlerin, die sich itzt kaum mehr muß erinnern können, einmal unschuldig gewesen zu sein»[22]. Si vanta di provare una *wahre Wollust*, una vera gioia, nel poter informare l'ex-amante che la causa per cui ha rimandato tanto a lungo il matrimonio, sarà presto rimossa, sicché potrà godersi con un'altra le ricchezze promesse a lei (p. 295). Arriva al punto di pretendere da lei un giudizio positivo sulla rivale vincente (p. 322). Bastano questi pochi esempi del lungo stillicidio di veleno che Marwood ha dovuto assaporare, per capire la dinamica della sua esasperazione, il suo fantasticare un lento assassinio della figlia, il folle tentativo di pugnalare l'amante infedele, la mescolanza in lei di martirio e di rivolta fino alla *Raserei* (p. 296), alla follia dell'assassinio della rivale. Alle offese sempre più sanguinose di Mellefont si aggiungono quelle di Sara, che finiscono per farla letteralmente uscire di senno[23].

A sua volta, nemmeno Sara, la più «infelice e quindi migliore»[24] figura della tragedia, è modello di virtù, anche se (o forse proprio perché) appare pura come un «angelo»[25]. Il suo amore per Mellefont non nasce da uno stimolo virtuoso (come sarà invece quello di Minna per Tellheim), ma da un impulso 'dei sensi' che la rende cieca nei confronti della realtà. Abbandona il padre per seguire il seduttore e si impone

[22] Ibid.: «una meretrice voluttuosa, egoista e svergognata che oggi potrà difficilmente ricordarsi di essere stata pura un tempo».

[23] Perfino l'azione omicida, per quanto reazione esasperata e irrazionale, trova stimolo nel comportamento di Sara (cfr. IV, 8, p. 336 ss.). La reazione di Sara che rinnega, inorridita, l'identità della rivale coglie la Marwood del tutto impreparata. È proprio la disperata fuga di Sara ad attirare l'attenzione della persecutrice forsennata, e quindi l'omicidio.

[24] G. E. Lessing, *Lettera a Nicolai*, del 13 novembre 1756, in LM, XVII, p. 67.

[25] Mellefont ammette: «Ich liebe den Engel, so ein Teufel ich auch sein mag» (p. 318: «Amo l'angelo, per quanto io possa essere un diavolo») e Sampson riconosce in lei non più «meine irdische Tochter, schon halb ein [sic!] Engel» (p. 350: «la mia figlia terrena, a metà già un angelo»).

la «legge», dice — e già in questa imposizione c'è il segno del suo velleitarismo — «di non dubitare del nostro amore» (p. 278). — I suoi pentimenti la portano a una visione ugualmente distorta della realtà. Con le autoaccuse arriva a tal punto che rischia di perdere la possibilità di farsi perdonare dal padre. Tutto nasce, agli occhi di Lessing, da una visione distorta, quasi da un travisamento, della realtà per cui Waitwell, il servitore di Sampson, riesce solo con dei veri e propri trucchi a farle leggere la lettera del padre (III, 3[26]). Nel desiderio di tormentarsi, di punirsi per ciò che sente come una colpa sua — e che teme possa essere mortale per il padre —, la ragazza rifiuta la comprensione e il perdono (p. 302 ss.). Interpreta quell'offerta generosa[27] come una rinuncia del padre alla propria felicità, un sacrificio, di cui egli dovrebbe «accettare poi tutte le conseguenze»[28]. Di qui l'iniziale rifiuto di Sara (p. 306). Il senso di colpa la rende del tutto passiva, la irrigidisce, impedendole di liberarsi attraverso degli atti concreti di espiazione e di amore. Solo

[26] È questo, l'atto più discusso dalla critica, a cominciare dall'anonimo recensore del «Journal étranger», cit., p. 247. Influente per la recezione critica è stato il giudizio di Theodor Wilhelm Danzel (T.W.D., Gottschalk Eduard Guhrauer, *Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke*, 2. ediz., a cura di Wendelin v. Maltzahl e R. Boxberger, vol. 1, Berlin 1880, p. 308); sui giudizi più recenti cfr. G. Ter-Nedden, op. cit., p. 79 ss.

[27] Con la lettera, per quanto discutibile, Sampson intende, infatti, non solo accertarsi delle *Gesinnungen*, dei sentimenti di Sara (a cui si rifà esclusivamente G.Ter-Nedden, v. n. 47), ma offrire a Sara la possibilità di liberarsi da ciò che *ihr die Reue klägliches und erröthendes eingeben könnte* (p. 298: «da quel senso di umiliazione e di vergogna che il pentimento potrebbe incutere in lei»), per risparmiare a lei *Verwirrung*, la confusione, e a sé le lagrime.

[28] «Tut er denn nun den ersten Schritt? Er muß sie alle tun: ich kann ihm keinen entgegentum» (p. 306). È un'affermazione condivisa da G. Ter-Nedden che ravvisa nell'esitazione di Sara la sua coerenza psicologica: Sara non può accettare il perdono paterno senza poter offrire in cambio una 'controparte' propria. A mio avviso tale interpretazione non è sufficiente a spiegare perché Sara esita non solo a leggere la lettera del padre, ma soprattutto a mandargli la risposta, di cui continua a parlare (p. 308 s., 313, 317 s., 345).

quando Waitwell le fa presente la felicità di chi può perdonare (p. 307), 'percepisce' di nuovo l'amore paterno rivelando la propria disponibilità ad accettare un insegnamento, a cambiare e migliorare. Questa sua sensibilità, quasi *Wollust*, voluttà del perdono, sembra scaturire dalla *Empfindsamkeit*[29], che ha, certo, non pochi riflessi nella tragedia, ma non basta affatto a inserirla e ridurla in quell'alveo. Non è di certo solo *empfindsam*, per fare solo un esempio, la ricerca di una strategia fra opposti sentimenti, nella scena in cui Sara, nel subbuglio del suo cuore, s'impone di rispondere alla lettera del padre, anche se, anzi proprio perché, lei non verrà a capo di nulla, paralizzata — quasi precoce 'donna senza qualità' — da «mille pensieri»:

> Und was denkt man denn, wenn sich in einem Augenblicke tausend Gedanken durchkreutzen? Und was empfindet man denn, wenn das Herz, vor lauter Empfinden, in einer tiefen Betäubung liegt? — Ich muß doch schreiben. Ich führe ja die Feder nicht das erste Mal. ... Das soll der Anfang sein? Ein sehr frostiger Anfang. Und werde ich denn bei seiner Liebe anfangen wollen? Ich muß bei meinem Verbrechen anfangen... (Streicht aus und schreibt anders). Das Schämen kann überall an seiner rechten Stelle sein, nur bei dem Bekenntnis unserer Fehler nicht. Ich darf mich nicht fürchten, in Übertreibungen zu geraten, wenn ich auch schon die gräßlichsten Züge anwende[30].

Tuttavia Sara — natura mista di colpa e di innocenza — finirà col relativizzare il proprio fallo. Una tappa su questa

[29] Il culto dell'anima, praticato dai pietisti, rifiorisce verso la metà del '700 anche in forma laica, come forma di quel godimento del sentimento per se stesso, del 'sentirsi sentire', che porta in vario modo a uno squilibrio fra le istanze di *Kopf* e *Herz*, della mente e del cuore (cfr. Gerhard Sauder, *Empfindsamkeit*, I. *Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974, p. 125 ss.).

[30] P. 309: «E che cosa si pensa se nello stesso momento mille pensieri si ingarbugliano? E che cosa si sente se il cuore, fra tanti sentimenti, si perde in un profondo stordimento? — Eppure devo scrivere. Non è la prima volta che prendo la penna in mano. ... E questo sarebbe l'inizio? Davvero un gelido inizio. Inizierò allora con il suo amore? Devo cominciare con il mio crimine. (Cancella e cambia). Vergognarsi va sempre bene, non però quando si confessano in nostri errori. Non devo temere di scivolare in esagerazioni, anche se uso le tinte più orrende».

via della maturazione è costituita proprio dall'incontro con la Marwood (IV, 8). Una certa affinità morale che si rivela in questo incontro tra le due donne[31] rimane limitata, come afferma la stessa Sara. La situazione di Sara e quella della Marwood restano effettivamente diverse, malgrado le analogie. Sara è incappata nel vizio, nel *Laster*, per colpa della *Unwissenheit*, ovvero per la mancanza di conoscenza (p. 335). Ed è proprio nel confronto con la Marwood che essa riconosce come la sua colpa, prima considerata un delitto imperdonabile, sia un errore commesso per inesperienza.

4. Gli 'errori'

4.1. *L'errore morale*

Se il carattere misto è l'*humus* psicologica della compassione, per scatenare la tragedia è altrettanto necessario l' 'errore'. Rispetto alla tradizione del *Trauerspiel*, Lessing rivaluta l'errore tragico già canonizzato da Aristotele, elevandolo a 'motore' principale dell'azione tragica[32]. I perso-

[31] Su questo argomento, evidenziato per primo da Max Kommerell (*Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt 1940), insiste ancora G. Ter-Nedden. Quando non riconosce la sostanziale identità della propria reazione con quella dell'ex-amante di Mellefont in una situazione analoga, Sara dimostrerebbe una mancanza di amore, *Lieblosigkeit*, analoga a quella della Marwood, (cfr. op. cit., p. 103 passim). Insistendo a condannare la Marwood, Sara condannerebbe implicitamente se stessa. — Ma di *Lieblosigkeit*, in verità, non si tratta, dato che Sara ancora non sa che sta parlando con la Marwood. Giudica, fra l'altro, in base all'immagine che le aveva tratteggiato Mellefont, di una persona per lei in fondo sconosciuta e assente, ed è poco probabile, dato il suo carattere impulsivo ma non altero, che avrebbe mantenuto lo stesso atteggiamento in un incontro 'diretto' con la rivale.

[32] Spiegare, come fa Peter Iden, lo sviluppo tragico con la *Unfreiheit* dell'individuo, schiavo degli eventi, anche futili, del caso e di circostanze dovute a cause per noi non riconoscibili (in *Wie unglücklich ist der Mensch. Zur Premiere von Lessings 'Miss Sara Samson' im Darmstädter Landestheater*, in «Frankfurter Rundschau», 5.4.1965) non serve a decifrare il disegno psicologico di Lessing.

naggi lo vivono soprattutto a livello morale, più di tutti Sara quando, sapendo di essere stata avvelenata, accetta la morte imminente come espiazione delle proprie colpe, quasi come una grazia[33] e per la prima volta si sente «leggera»: «wenn der ganze Körper so leicht dahin stirbt wie diese Glieder, so sind die Annäherungen des Todes so bitter nicht»[34]. Considera la morte ormai come una *Heimsuchung* (p. 349), una prova suprema e meritata[35]. L'accettazione 'cosciente', 'attiva', della morte come espiazione segna per lei il momento della svolta. La pietà per gli altri fa scattare l'impulso filantropico, e ora Sara si rivela capace di compiere atti concreti di amore. Così, nei pochi attimi di vita che le rimangono, perdona alla Marwood l'omicidio, chiede a Mellefont di desistere dalla vendetta (p. 343), lo raccomanda, insieme ad Arabella, al padre e provvede per la serva Betty che senza saperlo le aveva somministrato il veleno (p. 349 s.). Sperimentando così lo *Zusammenspiel*, l'interazione fra il compatimento e l'azione filantropica, Sara arriva a incarnare la concezione lessinghiana della compassione e, attraverso la realtà tragica della vicenda, mostra concretamente allo spettatore partecipe la via dell'azione filantropica: virtuosa perché agisce non come rigida vestale delle norme morali, bensì perché, dopo averle infrante, riconosce il proprio errore e riesce ad aprirsi a una comprensione più autentica e fattiva, a un amore 'vero' per gli altri. Più o meno virtuosi in questo senso sono pure gli altri personaggi, disposti spesso ad accettare anche gli errori, le 'colpe', purché i colpevoli li riconoscano e siano disposti a

[33] Cfr. Heinrich Bornkamm, che imposta la propria interpretazione in chiave cristiana sulla tematica del perdono facendo risalire alla quinta invocazione del *Padre nostro* il perdono che Sara concede morendo, *Die innere Handlung in Lessings 'Miss Sara Sampson'*, in «Euphorion», 51 (1957), p. 392s.

[34] P. 345: «Se il corpo tutt'intero muore facilmente come queste membra, non è poi così amaro l'avvicinarsi della morte».

[35] Nell'apparizione, in sogno, della morte, che poi riconosce incarnata nella Marwood (p. 275), e nell'immaginazione della traversata del mare (p. 278), Sara aveva rivissuto invece l'angoscia, la disperata difesa della propria vita.

rimediare[36]. Errare e riconoscere il proprio errore è un tratto comune ai personaggi della tragedia. Mellefont si accusa ripetutamente di aver rovinato la vita di Sara (pp. 271, 318, 348), si ripromette di abbandonare abitudini e infatuazioni, *Einbildungen* da scapolo libertino, anche a costo della propria vita (p. 319), lo stesso Sampson ammette di non aver perdonato subito gli innamorati (p. 299). La coscienza di errare è la sorgente di tanta sofferenza dei personaggi, e di tante loro lacrime. Perfino la Marwood, rinunciando, prima di lasciare il paese, alla figlia Arabella, riconosce implicitamente la propria colpa. Coll'omicidio ha perso ogni speranza di ritrovare la propria dignità, o identità, anche come madre, ed è per questo motivo che lascerà la figlia alle cure di Mellefont. Dove si cerca, con la sofferenza e con atti di amore, di espiare le proprie colpe, i propri atti di *Lieblosigkeit*, la tragedia assume dei toni specificamente cristiani. Coerenti con un tale orientamento cristiano sono le prospettive di consolazione nel finale: la serenità con cui Sara affronta la morte, e soprattutto il nuovo compito che Sampson trova nell'educazione di Arabella. È significativo che le ultime parole della tragedia sono dedicate da Sampson alla figlia di Mellefont e della Marwood: «Sie sei, wer sie sei: sie ist ein Vermächtnis meiner Tochter»[37].

[36] Mellefont: «Wie, muß der, welcher tugendhaft sein soll, keinen Fehler begangen haben? [...] So ist kein Mensch tugendhaft» (p. 276: «Come, per essere virtuoso, uno non dovrebbe aver commesso errori? [...] Allora nessun uomo è virtuoso»). Giudizio che si rifletterà in quello che Sara esprime nell'incontro con la Marwood, la quale le rimprovera che la sua «Sittenlehre scheinet nicht die strengste zu sein» (p. 329), di professare, cioè, una morale non troppo severa: «Es ist wahr; die, nach der ich diejenigen zu richten pflege, welche es selbst gestehen, daß sie auf Irrwegen gegangen sind, ist die strengste nicht.» (ibid.: «È vero, quella secondo cui sono solita giudicare coloro che ammettono da soli di essere stati sulla via dell'errore non è quella più severa»); e Waitwell ricorda le conseguenze concrete dell'ammissione del proprio errore: «Wenn der Vater den Fehler verzeiht, so kann ja das Kind sich wohl wieder so aufführen, daß er auch gar nicht mehr daran denken darf. [...] Aber ich sollte meinen, Sie müßten auch daran denken, wie Sie das, was geschehen ist, wieder gut machten» (p. 306: «Se il padre perdona l'errore al figlio, questi potrà ben tornare a comportarsi in modo tale da farglielo dimenticare. [...] Ma, mi sembrerebbe, che ora Lei dovrebbe pensare a come rimediare a ciò che è successo»).

4.2. *L'errore di valutazione*

Sarebbe tuttavia fuorviante ridurre alla morale cristiana la chiave di lettura di *Miss Sara Sampson*, perché la problematica si pone semmai in una prospettiva laicizzata e 'razionalizzata'. Si può dire, piuttosto, che la chiave cristiana, in quanto pratica di vita, è stata secolarizzata e, per così dire, rifusa da Lessing in quella della 'ragione pratica' nel senso indicato da G. Ter-Nedden. Per questo, agli occhi di Lessing, gli errori non sono solo peccati. Non si può non cogliere nei volti dei personaggi, tormentati dalla loro manchevolezza, qualche tratto della visione del mondo di Leibniz che, nella *Teodicea*, ascrive le sofferenze dell'uomo alle sue imperfezioni[38].

Anche alla luce della ragione si possono individuare errori che, anzi, si riveleranno determinanti per il tragico finale. Per la comune struttura mista che le caratterizza, tutte le figure di questa tragedia commettono errori anche ai diversi livelli della ragione, così com'era intesa (prima che Kant ne cristallizzasse il concetto alla fine del secolo) in un testo allora canonico[39]. La *Seelenkraft*, la facoltà dell'anima di ac-

[37] P. 352: «Chiunque ella sia, è un'eredità che mi ha lasciato morendo mia figlia».

[38] Lessing dà testimonianza più sistematica del suo interesse per Leibniz dal 1754, in occasione del saggio *Pope - Ein Metaphysiker!*, in cui analizza il pensiero di Pope alla luce del sistema razionale di Leibniz e di Spinoza (LM, VI, pp. 409-445, specialmente p. 426 ss. e 437 s.).

[39] Mi servo, in proposito, dell'autorevole enciclopedia contemporanea della scuola wolffiana, di Johann Heinrich Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig e Halle 1732-54, voll. 1-64, a cura di J. C. Gottsched; voll. supplementari, 1-4, a cura di G. Ludorici, 1751-54 (ristampa anastatica, Graz 1961-64), vol. XLVII, colonna 1390. Per la definizione più esauriente del campo semantico della ragione, rimando al mio saggio *G. E. Lessing, 'Minna von Barnhelm'*, in *'Beim Wort genommen'. Interpretationsbeispiele dialogischer Schlüsselszenen in literarischen Texten*, Pisa 1995, p. 22 ss.

quisire una conoscenza della connessione delle verità, si basa sulla facoltà dei *Gefühle* e su quella delle *Empfindungen*, delle emozioni e delle percezioni; essa si realizza con la sinergia fra queste forze 'inferiori' e quelle 'superiori' del *Nachdenken*, della riflessione, nonché dell'*Ingenium*, l'immaginazione e dello *Iudizium* ovvero facoltà connettiva degli oggetti del pensiero. In *Miss Sara Sampson* gli errori 'razionali' commessi dai personaggi riguardano più o meno tutti i gradi di questa 'scala' delle facoltà dell'anima, cioè della *Vernunft*; questo avviene ogni volta che, nell'interazione dei personaggi, viene meno lo *Zusammenspiel*, l'interazione produttiva ed equilibrata tra le singole *Seelenkräfte*. L'emotività esasperata dei protagonisti compromette la percezione adeguata della realtà, blocca la capacità di riflessione sulla concatenazione causale degli eventi e contagia l'immaginazione che, invece di riuscire a inquadrare e cointessere i dati reali tramite l' *'Ingenium'*, non fa che rispecchiare in essi la situazione psicologica dei personaggi stessi. Vistosa conseguenza ne sono i frequenti errori di valutazione della realtà. Valgano ad esempio quello di Sampson, che riconosce come proprio «errore maggiore» l'aver fatto conoscere a sua figlia un «uomo pericoloso», o quelli commessi da Mellefont nei confronti della Marwood che, dopo dieci anni di convivenza, egli continua a considerare solo come una seduttrice, secondo il cliché corrente nella società dell'epoca. Mellefont risulta incapace di intrecciare assieme la situazione oggettiva e i dati della percezione e dei sentimenti, sia per quanto riguarda la propria situazione, che quella della Marwood. Sembra quindi provocata da un raptus di ira, non dissimile da quello successivo della Marwood, la sua reazione alla notizia dell'arrivo dell'amante: «pagherà con la vita la sua impudenza» (p. 280). Questo di punire, uccidendola, la Marwood perché l'ha seguito contro la sua volontà, è un proposito grottesco, privo di agganci con la realtà, tanto che presto si trasforma nell'altro, apparentemente più razionale, di convincerla ad allontanarsi, per impedire un incontro fra le due donne. Mellefont sa che l'ex amante lo inseguirebbe «fin nella camera di Sara» e che Marwood «würde alle ihre Wuth gegen diese Unschuldige schleudern»[40]. Eppure la sua irragionevolezza gli fa presto dimenticare il carattere impulsivo e ostinato dell'amante. Nell'incontro con lei, già prima di venire a conoscenza della presenza della figlia, Mellefont avverte subito l'antico ricatto dei sensi, ha paura del sorriso «infernale» della donna: «Was für eine Schlange! Hier wird das beste sein, zu fliehen. — Sagen Sie mir es nur kurz; Marwood, warum Sie mir nachgekommen sind? Was Sie noch von mir verlangen? Aber sagen Sie es nur ohne dieses Lächeln, ohne diesen Blick, aus welchem mich eine ganze Hölle von Verführung schrekt»[41].

[40] P. 281: «scatenerebbe tutta la sua collera contro l'innocente [Sara]».

Inutile dire che Mellefont — incerto per natura, quanto e più di quasi tutti i protagonisti del dramma — fugge, e inutilmente, solo davanti a se stesso. Rivedendo la figlia Arabella, riscopre la paternità, che in fondo gli serve per riportarlo 'definitivamente' alla Marwood, come sembra, alle sue grazie di amante e di madre. Appena uscito dalla stanza, si ricorda tuttavia della parola data a Sara, altrettanto fascinosa nella sua innocenza, e muta ancora una volta la sua decisione, di nuovo a danno della Marwood. Il suo errore più grande è di organizzare personalmente l'incontro fra Marwood e Sara. Se ne accorgerà troppo tardi, ammettendo di aver ceduto alla preghiera di Marwood «teils aus Nachsicht, teils aus Übereilung, teils aus Begierde, sie durch den Anblick der besten ihres Geschlechts zu demüthigen»[42].

Errore non meno vistoso di valutazione della realtà è quello della Marwood che, malgrado la sua strategia ben meditata per riconquistare Mellefont[43], riesce tanto poco ad

[41] P. 285: «Che vipera! La cosa migliore sarà fuggire. — Ditemi senza mezzi termini, Marwood, perché mi avete seguito? Che cosa volete ancora da me? Ma ditemelo senza quel sorriso, senza quello sguardo nel quale mi spaventa un intero inferno di seduzione».

[42] P. 321: «In parte per indulgenza, in parte per precipitazione, e in parte per il desiderio di umiliarla con la vista della migliore del suo sesso».

[43] Nello spettro delle iniziative progettate da lei — che abbraccia la «lingua dell'amore»: l'indulgenza, l'amore, le preghiere (p. 281), e la «lingua del sangue»: la figlia (p. 282) — si può intravvedere un primo abbozzo della strategia 'razionale' seguita con più successo da Minna per riconquistare Tellheim, e di quelle successive messe a punto nei drammi di Lessing; quella in *Emilia Galotti*, diversamente fallimentare, e quella didascalica in *Nathan il Saggio*, cfr. p. 30-22 ss.

adeguarsi alla personalità della rivale, a 'valutarla', da rimanere sconvolta dalla sua reazione imprevista, incapace, sul momento, di ragionare e di agire, se non seguendo un cieco impulso di vendetta. — Il più grave errore di Sara, invece, non è quello, certo da parte sua pervicacissimo, di ingigantire le proprie colpe, ma di travisare la natura stessa dell'amore, quando chiede, per esempio, in punto di morte, a Mellefont di parlare ad Arabella, ogni tanto di un'amica, «aus deren Beispiele sie *gegen alle Liebe* auf ihrer Hut zu sein lerne»[44]. Assolutizza in negativo la propria esperienza rinnegandone ogni aspetto positivo già da lei esaltato fino al delirio. Non solo, sembra, misconosce fino all'ultimo la complessità e il valore, anche altruistico, dell'amore; accecata dal suo senso di colpa, è incapace di distinguere liberamente, 'razionalmente', fra il bene e il male in questo sentimento 'naturale' che, scaturendo dall' 'amor proprio', dall'istinto di autoconservazione, corrisponde alle originarie esigenze dell'uomo[45]; giudicando l'amore come un agguato *tout court*, si unisce quindi alla condanna della sensualità da parte della chiesa, nega i vari aspetti filantropici, dell'amore filiale, paterno e caritatevole, e della stessa sensualità[46].

[44] P. 359, sottolineatura mia: «l'esempio della quale potrà metterla in guardia di fronte a *ogni amore*».

[45] Per la scala degli istinti sviluppati sulla base dell'istinto alla conservazione, cfr. Spinoza, *Die Ethik. Schriften und Briefe*, a cura di Friedrich Bülow, Stuttgart 1976, IV, p. 208 passim.

[46] Si apre qui uno dei problemi della *Empfindsamkeit* che Lessing mette in evidenza in *Miss Sara Sampson*. Distinguendo fra *Liebe* e *Wollust*, l'amore «virtuoso», asessuale e la sessualità «amorale», l'ideale della *Empfindsamkeit* sceglie, come si sa, il primo 'amore'. È una distinzione forzata, innaturale, secondo Lessing, il quale non nega, di per sé, il valore filantropico della sessualità. Nell'amplesso le sensazioni piacevoli «der einen Person sind von den angenehmen Empfindungen der anderen unzertrennlich [...]. Und aus dieser [...] Erscheinung kömmt es, daß man den Beischlaf zu einer Art von Liebe gemacht. Er ist es in den kurzen Augenblicken seiner Dauer wirklich, und vielleicht die intimste Liebe in der ganzen Natur» (*Bemerkungen über Burkes philosophische Untersuchungen. Über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen*, in LM, XIV, p. 224: le sensazioni piacevoli «di una persona sono inseparabili dalle sensazioni piacevoli dell'altra [...]. Ed è per questo fenomeno che si è voluto considerare l'amplesso una specie di amore. E lo è davvero, nei brevi momenti della

Il riscatto di Sara attraverso l'azione filantropica rimane problematico e parziale come la presa di coscienza della realtà che essa, del resto, acquisisce, agendo in conseguenza, solo sulla soglia della morte e rinnegando il meglio della sua stessa vita. Pur con questo limite essa rimane tuttavia l'unico personaggio che è in grado di agire, secondo una volontà precisa, che fa difetto negli altri personaggi, capaci, più che di agire, solo di reagire, e male. L'archetipo di questa disorientata 'astenia morale' è Mellefont. Dopo la sua prima, unica vera azione, cioè la seduzione di Sara, e la seguente, anzi conseguente sua fuga, non fa altro, in tutta la tragedia di cui è il responsabile oggettivo, che re-agire, in modo spesso contraddittorio, ritardare lo sviluppo delle cose, quasi un eroe in fuga, più che dalle sue azioni, dai suoi stessi sentimenti più sinceri. — Un caso simile in formato ridotto è quello di Sampson. Spinto dalla voglia di «riabbracciare» sua figlia (p. 314), si è affrettato a raggiungere l'albergo indicatogli dalla Marwood come dimora dei fuggitivi — ma esita ad andare a salutarla di persona. Né basta, a spiegare questa titubanza, il fatto che desideri accertarsi che il suo amore sia ricambiato[47]. Se invece è vero che ama Sara, «anche se i suoi errori fossero veri crimini, vizi premeditati» (p. 268), e se è vero che in petto gli «batte un cuore» che gli impedirà sempre di abbandonare la figlia al pro-

sua durata, e forse è quello più intimo nella natura intera»). L'amore è inteso da Lessing come un atto di superamento dei propri limiti personali nella tensione verso il bene del prossimo ed è realizzato in maniera compiuta nell'ideale della filantropia. Nell'amplesso si realizza quell'unione, compiuta grazie all'atto della *Selbstüberschreitung*, dell'abbandono di sé, ma si tratta pur sempre di un varcare i propri confini per un attimo, mentre l'ideale della filantropia e l'amore sconfinato e si realizza compiutamente solo al di là dell'esperienza limitata nel tempo. — Il dilemma di Sara, che non sceglie perché non può distinguere razionalmente, esprime ancora una volta la necessità di valutare criticamente le norme che regolano la vita.

[47] Cfr. G. Ter-Nedden, op. cit., p. 53, che costruisce un ampio parallelo fra «l'esitazione» di Sir William e quella di sua figlia (p. 62 ss.); a mio avviso questa tesi è troppo 'coerente'. Il fatto dato e non concesso che quel loro esitare sia simpatetico, non toglie nulla alla disomogeneità, alle incongruenze nel loro comportamento, sulle quali si basa la lettura qui proposta.

prio destino (p. 300), allora perché indugia, perché ha bisogno di una conferma, della garanzia di sapersi ricambiato? La sua titubanza è solo apparentemente tanto 'ragionevole' che anche Waitwell, unico personaggio savio fra tante persone instabili, l'approva (p. 398). In realtà essa corrisponde all'irrequietezza, all'irresolutezza di tutte le *dramatis personae*. Valga quale esempio anche stilistico di questa esitazione, croce e delizia di tutto il dramma, la lunga pantomima 'ritardante' di Sara, incerta fra 'leggere o non leggere' la lettera assolutoria del padre (III, 3). Lessing, del resto, è un maestro, non solo in questa *pièce*, nell'usare le lettere come strumenti di *suspense* e di fibrillazione psicologica. La titubanza, la 'riserva' psicologica, denominatore comune a questi personaggi, risponde, certo, al canone lessinghiano dell'accennata 'specularità' caratteriale fra i personaggi del dramma che occupano posizioni contrapposte, ma esprime anche la precarietà del loro rapporto con le facoltà della ragione. Il 'carattere' ondivago dei personaggi dipende, più che da un intimo contrasto, dalla loro incapacità di stabilire una dinamica interattiva fra l'emotività e la riflessione. La stessa fine tragica, l'azione delittuosa, non è, come si è visto, maturata in seguito a una necessità interna: nasce da un 'raptus', uno stato di confusione mentale, casuale, quasi un gesto preterintenzionale della Marwood contro se stessa più che da odio verso la vittima. Non a caso quello della figlia Arabella è solo uno dei delitti premeditati dalla Marwood, prima di quello contro l'amante, contro se stessa e contro Sara[48]. È un 'atto' coerente alla generale mancanza di azione nella tragedia, al velleitarismo endemico del dramma, e al velleitarismo, quasi patologico, di cui Mellefont è 'l'eroe non eroe'.

[48] Forse, per questo, G. Ter-Nedden ha troppo privilegiato il richiamo classico a Medea, che è solo una variante della *Raserei* o convulsione omicida dell'incriminatissima Marwood.

5. Dissoluzione delle 'unità' aristoteliche

Preliminarmente vale la pena osservare che la mancanza di valutazione adeguata della realtà, frutto di uno squilibrio endemico tra capacità emotive e intellettive, si riflette sull'unità stessa dell'opera. Le tre 'unità' aristoteliche vengono contagiate dalle stesse incertezze, dalle stesse aporie. Non a caso Lessing si è vantato di aver infranto la regola dell'«unità di luogo»[49]. Reputava l'applicazione tradizionale dei postulati di Aristotele controproducente ai fini di un'arte drammatica che mirasse alla qualità mimetica della rappresentazione. Lessing riteneva che l'osservanza delle regole canoniche si realizzasse soprattutto nell'unità dell'azione, intesa come «mimesi» delle motivazioni psicologiche nell'azione drammatica, ma rischia di compromettere il principio stesso dell'azione, insabbiandola negli indugi, nei dubbi, nei ripensamenti, pur di evidenziare, di 'mimare' in quelli la 'disorganizzazione', anzi la disorganicità della psiche dei suoi personaggi. Una funzione analoga è assunta dall'ambigua strutturazione del tempo drammatico. L'azione si svolge, certo, in una giornata, anzi, le ripetute indicazioni temporali[50] scandiscono gli eventi con un ritmo incalzante ma, a una rilettura rigorosa, l'«unità di tempo» risulta tuttavia incon-

[49] Lessing prende posizione specifica contro Gottsched. Nell'annunciare la tragedia scrive: «Questo famoso maestro ha, da più di venti anni, predicato alla sua cara Germania le tre unità, e ora l'autore osa violare a bella posta l'unità di luogo» (in *Lessing im Urtheile seiner Zeitgenossen. Zeitungskritiken, Berichte und Notizen, Lessing und seine Werke betreffend, 1747-1781*, I, *1747-1772*, a cura di Julius W. Braun, Berlin 1884, p. 56). La vicenda, infatti, si svolge in due alberghi, quello dove alloggiano i fuggitivi e dove l'azione si sviluppa in più stanze, e quello della Marwood. La distribuzione dell'azione in più luoghi evidenzia a sua volta un aspetto interiore dei personaggi: l'isolamento delle persone coinvolte, e nello stesso tempo l'attrazione e la repulsione che i personaggi provano fra di loro. Per un'analisi dettagliata al riguardo cfr. P. Pütz, op. cit., p. 120 ss.

[50] In I, 7 Sara saluta Mellefont alla mattina, raccontandogli il sogno della notte passata (cfr. anche V, 1, p. 338); Sir Sampson arriva alle prime ore della mattina (I, 2, p. 268) e nell'ultima scena si rimprovera, di fronte a Sara morente, di aver esitato «ancora oggi che ti avevo già perdonato [...]» (p. 347).

sistente, o almeno sfuocata, nella percezione degli interessati che 'tirano, ognuno, il tempo dalla propria parte', come un lenzuolo troppo stretto. Ognuno vive per e in un tempo diverso da quello presente. Sara non vede l'ora di legalizzare l'unione con Mellefont, che invece tende a rimandare quanto può il giorno del matrimonio. Sir William anela a rivedere sua figlia, mentre la Marwood fa di tutto per evitare questo momento di definitiva sconfitta. Dall'indecisione dei personaggi scaturisce l'impressione di una sospensione del tempo, analoga a quella dell'azione. Quelle di Aristotele sembrano, qui, ridotte a pseudo-unità del dramma. La 'dissoluzione' aperta o implicita delle unità corrisponde, quindi, a una necessità interna della tragedia: quella di far emergere il dramma individuale psicologico dei singoli personaggi. Scandagliare i sentimenti, evidenziare ciò che agita questi personaggi, è evidentemente, per l'autore, l'intento primario.

6. La forza distruttrice dell'emozione 'inautentica'

Più o meno tutti i personaggi rimangono prigionieri dei loro sentimenti. A ben vedere, non è, però, l'emozione — in antitesi con la ragione — che li domina. Lo squilibrio delle 'forze dell'anima' appare più complesso di una semplice contrapposizione delle singole istanze della *Vernunft*. La stessa emozione nei personaggi appare, più che esasperata forzata. Ciò vale perfino per il personaggio più determinato dall'impulso del 'sentimento', la Marwood, le cui azioni 'furiose', come si è visto, sono in sostanza violente risacche, vere e proprie ondate di ritorno. Come Mellefont, la Marwood non è certa dei suoi sentimenti, né decisa sulle loro finalità. Già le strategie predisposte per l'incontro con Mellefont sono segno fin troppo evidente che non si può parlare di un affetto reale per l'amante, nemmeno per la figlia, usata come la pedina di un gioco. — D'altra parte, Sara, proprio perché è succube del sentimento, rivela, per eccesso, un difetto analogo. Per lei, più che per ogni altro personaggio, sembra valere il giudizio negativo della critica che ha colto nella sovrabbondanza verbale e nella discrepanza fra esternazione

teatrale e situazione reale uno dei lati più deboli, più «noiosi» della tragedia[51]. Questa 'noiosa' discrepanza fra discorsi e azioni scaturisce dal fatto che sentimento e percezione della realtà si configurano in primo luogo come atti di volontà e non come impulsi spontanei, 'naturali'. I suoi lunghi discorsi[52] sono il segno della sua volontà d'ingigantire la propria colpa nei confronti del padre, così come la sua forza sentimentale sembra derivare, più che da una capacità di amare, dall'imperativo di non mettere in dubbio l'amore, una volontà che impone a se stessa come una legge e che riconosce come tale nel momento in cui il suo amore, già corroso dal rimorso, viene scosso dal dubbio di non potersi realizzare e riscattare nel matrimonio: «Wenn ich es mir nicht zum *unverbrüchlichsten* Gesetze gemacht hätte, niemals an der Aufrichtigkeit Ihrer Liebe zu zweifeln»[53].

Sara è, certo, ossessionata dalle immagini di una giustizia vendicatrice rappresentata nel sogno (p. 274s.) o da quella della traversata del mare (p. 278); ma in fondo la sua, più che una tempesta dei sentimenti, è un'esasperazione della *Empfindsamkeit*, per cui il gusto di misurare i propri sentimenti è un piacere per sé stesso[54], non un *Erlebnis*, una precisa esperienza dell'anima, legittimata o no dalla ragione. Invece di sentire, Sara descrive, degusta, e in certo senso, sublima, analizzandoli, i propri sentimenti. Ciò comporta delle conseguenze vistose sul piano del linguaggio. Tali conseguenze risultano decisive se si vuole analizzare il condizio-

[51] Già T. W. Danzel si lamenta: «Die langen, moralische [sic!] Betrachtungen [...], das viele Reden von Tugend und Laster in abstracto [...] *gehen* hier ins Übermaß: Lessing wird in der *Sara* zum ersten und letzten Mal in seinem Leben wirklich langweilig» (op. cit., p. 308: «Le lunghe riflessioni morali [...] i molti discorsi sulla virtù e sui vizi in astratto [...] *raggiungono* qui l'eccesso: Lessing è, nella *Miss Sara Sampson*, per la prima ed ultima volta nella sua vita veramente noioso»).

[52] V. anche sopra, p. 43.

[53] P. 278: «Se non mi fossi fatta un legge *inviolabile* di non dubitare del nostro amore mai».

[54] Lessing afferma che la lunghezza dei monologhi aveva lo scopo di consentire agli attori di sviluppare una vasta gamma espressiva e mimetica; ma riconosce di non essere riuscito in questo intento (cfr. *An Moses Mendelssohn*, Leipzig, Ende Augusts 1757, in LM, XVII, p. 121 s.).

namento reciproco fra le strutture della psicologia narcisistica e velleitaria, tipica di quella società, e le corrispondenti strutture espressive. A questa analisi sarà ora dedicata l'ultima parte di questa ricerca, che in tal modo intende sottrarsi alla tentazione di mostrare una qualche presunta 'attualità'[55] del testo. Più, anzi, prima che per i loro contenuti, i personaggi di questo dramma si rivelano misti nella loro struttura psicologica, misti, necessariamente, di sincerità e di finzione. Già ne fanno fede certe scene minori, quasi preziosi preludi o commenti alle scene madri. Si tratta di sequenze di battute dedicate alla 'strategia', all'autoregia teatrale della sincerità, come nel caso della breve seconda scena del secondo atto, in cui la Marwood, in attesa di ricevere il vecchio amante, si consulta con la cameriera Hannah per mettere a punto la sua espressione, dando luogo a una situazione che si direbbe goldoniana se non fosse drammatica:

Marwood: «Wie soll ich ihn empfangen? Was soll ich sagen? Welche Miene soll ich annehmen? Ist diese ruhig genug? Sieh doch!».
Hannah: «Nichts weniger als ruhig».
Marwood: «Aber diese?».
Hannah: «Geben Sie ihr noch mehr Anmuth».
Marwood: «Etwa so?».
Hannah: «Zu traurig!».
Marwood: «Sollte mir dieses Lächeln lassen?».
Hannah: «Vollkommen! Aber nur freyer [...]»[56].

[55] Gli appigli più adatti per un'operazione in questo senso potrebbero essere, appunto, l'esibizionismo esistenziale di questa società ab-errante, il suo 'sentirsi sentire', quasi il 'gusto del disgusto', e l'espressionismo avanti lettera dello stile; ma un primo ostacolo a questa modernizzazione è costituito dal fatto che la categoria della compassione, qui storicamente ancora legittima e 'funzionale', risulterebbe improponibile nella cultura e nella letteratura di questo secolo, dopo la scomunica di Nietzsche. Si pensi solo al capitolo dei *Mitleidigen*, i compassionevoli, nello *Zarathustra*. (Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra II*, in *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, München/Berlin, IV, 1980, p. 113 ss.).

[56] P. 283: «Marwood: 'Come lo devo ricevere? Che devo dire? Che faccia devo fare? È abbastanza tranquilla così? Guarda un po'!' — Hannah: 'Per niente tranquilla'. — Marwood: 'O così?' — Hannah: 'Ci metta un po'

Questa mimica, questo *maquillage* fisiognomico[57] è certo solo un aspetto della mimesi del linguaggio nei confronti dei sentimenti, che però già qui risente dell'aporia di fondo: non si tratta, infatti, di una strategia scelta a difesa di un sentimento — come avverrà nella *Minna von Barnhelm* — ma della maschera assunta per nascondere una congenita astenia o marasma del sentimento. Gli atteggiamenti masochistici, che simulano rimorsi, colpe, peccati e propositi suicidi in concorrenza fra loro[58], sono gestiti per suscitare la compassione, sia quella immediata, sulla scena e nel pubblico, sia quella mediata, 'critica', sperimentata e suggerita dall'autore.

7. Il linguaggio

Nel monologo citato[59] Sara, benché ormai consapevole del perdono del padre, continua a infierire sul proprio «cri-

più di grazia'. — Marwood: 'Allora cosi?' — Hannah: 'Troppo triste'. — Marwood: 'O conservo questo sorriso, così?' — Hannah: 'Perfetto, ma un po' più sciolta'. — Un altro primo piano è quello sul volto di Sara, quando suo padre raccomanda al servitore Waitwell di spiarla attentamente mentre leggerà la sua lettera: «Gib auf alle ihre Mienen acht, wenn sie meinen Brief lesen wird. In der kurzen Entfernung von der Tugend kann sie die Verstellung noch nicht gelernt haben, zu deren Larven nur das eingewurzelte Laster seine Zuflucht nimmt» (p. 299: «Stai bene attento a tutti i movimenti del suo volto, mentre legge la mia lettera. Nel breve periodo di distacco dalla virtù, non può avere imparato ancora tutta quell'arte del contraffarsi in cui solo il vizio incallito sa trovare il suo rifugio»).

[57] Fa da pendant a questa la quinta scena dello stesso atto dove Hannah si complimenta con Marwood e Arabella, sua spalla e pedina, per come hanno recitato la loro parte davanti a Mellefont (p. 292).

[58] E valgano per tutti quelli di Marwood: «Sehen Sie, Mellefont, sehen Sie, daß auch die Freude ihre Thränen hat? Hier rollen sie, diese Kinder der süßesten Wollust! — Aber ach, verlorne Thränen! seine Hand trocknet euch nicht ab» (p. 284: «Vede, Mellefont, lo vede che anche la gioia ha le sue lacrime? Eccole che scendono, queste figlie della più dolce voluttà! — Ma, ahimé! Perdute lacrime! La sua mano non corre ad asciugarvi»).

[59] V. s., p. 43. .

mine», sviscerandone gli aspetti più orridi. In modo diverso, ma non per questo meno 'innaturale' reagisce ai primi sintomi del veleno. La sua debolezza, e, poi, l'approssimarsi della morte, non le tolgono il vezzo, comune a quasi tutti i personaggi, delle riflessioni sentenziose, dell'auto-commento astratto e improbabile:

Ach Mellefont, warum sind wir zu gewissen Tugenden bei einem gesunden und seine Kräfte fühlenden Körper weniger, als bei einem siechen und abgematteten aufgelegt? Wie sauer werden Ihnen Gelassenheit und Sanftmut, und wie unnatürlich scheint mir des Affekts ungeduldige Hitze[60]!

Se a Sara, indebolita dal veleno, l'«ardore della passione» sembra «unnatürlich», a un lettore o a uno spettatore, non meno *unnatürlich* appare la capacità che Sara sviluppa, ancora in questo momento estremo, di esprimere sentenze mediante ricercate e ridondanti costruzioni aggettivali come «bei einem gesunden und seine Kräfte fühlenden Körper», opposto a quello «siechen und abgematteten».

Nasce, in questi personaggi, un linguaggio oscillante fra vari moduli espressivi, un linguaggio che a sua volta riflette la dissoluzione dell'assetto unitario dell'opera. Già per la sua 'difforme' forma linguistica, *Miss Sara Sampson* non si risolve, certo, senza residui nel contesto nel quale, per la tematica, sembrerebbe doversi inserire 'naturalmente': quello della *Empfindsamkeit*[61]. Il linguaggio dell'opera è, anzi, forse, la spia più evidente della posizione critica che Lessing

[60] P. 343: «Ah, Mellefont, perché, con un corpo sano e in forze, siamo portati meno a determinate virtù che non con un corpo malato e fiacco? Come Le diventano amare la serenità e la dolcezza, e come mi sembra innaturale l'ardore impaziente della passione».

[61] Questo è valso, analogamente, anche per altre opere di Lessing che già, o almeno anche, per la loro forma espressiva sfuggono alla loro collocazione canonica; così la successiva tragedia *Philotas* non è da considerarsi un'opera «eroico-patriottica», e *Emilia Galotti* non si esaurisce in una drammatizzazione «borghese» o «familiare» della tematica di *Virginia* secondo la valutazione prevalente nella storiografia letteraria. A proposito del recente orientamento della critica in questo senso, cfr. G. Ter-Nedden, op. cit., p. 2 ss.

assume nei confronti dell'atteggiamento «*empfindsam*». Proprio perché si concentrano sulla propria interiorità, ai protagonisti della tragedia viene a mancare ogni termine di paragone esterno ed essi finiscono col perdersi in lunghi monologhi, in elucubrazioni artificiose.

Il linguaggio della tragedia si sviluppa quindi su vari registri diversamente estremi, tra cui spiccano da un lato quello patetico della dolcezza e del martirio, insomma, detto in senso lato, della *Empfindsamkeit*[62], dall'altro quello drammatico del parossismo, della virulenza, della violenza vendicativa che a prima vista sembra anticipare di venti anni lo stile dello *Sturm und Drang*, per esempio in questa battuta di Sir Sampson:

O schweig! Zerfleischt nicht das Gegenwärtige mein Herz schon genug? Willst du meine Martern durch die Erinnerung an vergangene Glückseligkeiten noch höllischer machen? Ändre deine Sprache, wenn du mir einen Dienst tun willst. Tadle mich; mache mir aus meiner Zärtlichkeit ein Verbrechen; vergrößere das Vergehen meiner Tochter; erfülle mich, wenn du kannst, mit Abscheu gegen sie; entflamme aufs neue meine Rache gegen ihren verfluchten Verführer [...][63],

oppure la reazione di Mellefont all'arrivo della Marwood:

[62] Si ricordi la confessione di Sir William: «Ich kann sie länger nicht entbehren; sie ist die Stütze meines Alters, und wenn sie nicht den traurigen Rest meines Lebens versüßen hilft, wer soll es denn thun? Wenn sie mich noch liebt, so ist ihr Fehler vergessen. Es war der Fehler eines zärtlichen Mädchens, und ihre Flucht war die Wirkung ihrer Reue [...]» (p. 268: «Non posso farne a meno più a lungo [di Sara]; è il bastone della mia vecchiaia, e se non è lei che mi aiuta a rendere più dolce la triste fine della mia vita, chi altro potrebbe farlo? Se ancora mi ama, il suo errore sarà dimenticato. Era l'errore di una ragazza tenera, e la fuga l'effetto del suo pentimento [...]»).

[63] P. 268: «Taci! Non ti pare che il mio cuore sia già abbastanza straziato dal presente? Vuoi rendere, con il ricordo di felicità passate, le mie torture ancora più infernali? Parlami diversamente, se vuoi essermi utile. Fammi dei rimproveri; fa' della mia tenerezza un crimine; esagera il fallo di Sara; riempimi, se puoi, di orrore contro di essa; riaccendi in me la sete della vendetta contro il suo maledetto seduttore [...]».

Kann es möglich sein? Ich sehe diese verruchte Hand wieder, und erstarre nicht vor Schrecken? [...] Welche Furie, welcher Satan hat ihr meinen Aufenthalt verrathen? [...] Verflucht sei ihr Name! Daß ich ihn nie gehört hätte! Daß er aus dem Buche der Lebendigen vertilgt würde![64].

Il linguaggio 'esasperato' di *Miss Sara Sampson* sembra anticipare, in chiave minore, quello, a suo modo esasperato fra gli effetti «post-barocchi» e «pre-espressionisti» dei drammi giovanili di Schiller[65]. In realtà, l'accostamento è prezioso per cogliere, grazie a quel rapporto fra linguaggio e psicologia che qui ci interessa, la profonda differenza fra il linguaggio dei drammi stürmeriani e quello di *Miss Sara Sampson*. Il primo è davvero al tempo stesso parossistico e materialistico, quanto mai truce e vivace: ma è il linguaggio autentico di personaggi a loro modo 'interi', ribelli, *Kerle* o *Kraftkerle*, presi da un loro demone o dal genio della violenza, incarnazioni, vere o illusorie, di una specie di anarchismo sociale, travolti dall'istinto di agire in modo qualsiasi, anche contro il padre o il fratello. Valga per tutti Karl Moor, il «selvaggio» protagonista dei *Räuber*. Le virtù di questi ribelli, prototipi di una tempesta individualistica destinata al superamento nel teatro classico di Schiller, sono invece ignote agli eroi imbelli e velleitari di questo 'esperimento' teatrale di Lessing. I registri della *Empfindsamkeit* e dello *Sturm und Drang* sono entrambi alterati, e vanificati, da un terzo registro, la tendenza all'astrazione, e alla ge-

[64] P. 280: «È possibile? Riconosco quella mano scellerata, e non impietrisco dall'orrore? [...]. Quale furia, quale Satana le ha rivelato il mio soggiorno? [...] Maledetto sia il suo nome! Non l'avessi mai sentito! Che fosse cancellato dal libro dei viventi!».

[65] C'è chi ha voluto cogliere nel linguaggio, specie nell'immaginario della tragedia, filoni vistosi di derivazione barocca, per esempio quello delle metafore della *Gefangenschaft*, tipica di personaggi come questi prigionieri, appunto, delle loro convulse fantasime (H. Göbel, op. cit., p. 78 ss.); o quello delle «tempeste» dell'anima coi suoi quasi pittorici contrasti di luci e di ombre (ivi, p. 88). Non meno tipico dello stile di questa tragedia è il gioco insistente su termini astratti che risale al concettismo del secolo prima; ma è sintomatico che fra questi compaiono molto di rado quello di «Verstand» (p. 274) intelletto, e di «Vernunft» (pp. 274, 303, 323).

neralizzazione, della quale costituisce un valido esempio l'osservazione di Sara sull'amore[66]. Il modulo espressivo prevalente, dunque, non è 'medio', è, anzi, in vario modo, sopra le righe, artificiale. Anche a livello linguistico si tradisce in questo modo la mancanza di sentimenti autentici, che, come è noto, si esprimono, secondo Lessing, in un linguaggio semplice, «del cuore»[67], — un linguaggio che esiste in personaggi minori come il servo Waitwell, e solo a tratti riesce ad affiorare nella stessa Marwood, anche quando pretende di raggiungere la naturalezza[68]. In questo senso la 'mimesi' diretta dei sentimenti, cara a Lessing, appare qui problematica e contraddittoria per la problematicità dei sentimenti stessi. Il vero artefice ed esponente della tragedia sembra qui dunque essere, più di ogni contenuto, azione o finzione, il linguaggio nella sua polivalenza rispetto ai sentimenti: sia come segno di un sostanziale vuoto interiore, sia come narcisismo esistenziale, sia come eccitante alla compassione.

Nel linguaggio si manifesta, e, quasi, si svolge, il dramma più autentico dei personaggi, in quanto provoca, più di ogni loro vicissitudine, la 'compassione' simpatetica e critica che Lessing si propone. È il dramma dell'assenza di una forza ordinatrice, organizzatrice, della 'ragione' a livello tanto delle *Seelenkräfte* inferiori, della percezione della realtà e dei sentimenti, quanto di quelle superiori. Non è un caso, anzi è quasi emblematico per tutto il dramma, il fatto che l'espressione colta sul viso di Sara quand'era bambina, venga descritta in una frase come la seguente: «Aus jeder kindi-

[66] V. s., p. 40.

[67] Nella *Drammaturgia d'Amburgo* ribadisce ciò che aveva fatto valere già ai tempi del *Giovane Erudito* (si veda per esempio la critica all'*Ode auf Carlsbad* sulla «Berlinischen Privilegierten Zeitung» del 1748, in LM, IV, p. 33 s.), che, cioè, «il linguaggio nel dramma dev'essere quello del sentimento, indipendentemente dalla condizione sociale di chi parla, e questo non si esprime in modo ricercato, prezioso, proprio perché esso viene dal cuore», trad. it. cit., p. 269 s.

[68] Esorta Mellefont a esprimersi *ohne so gelehrte Anspielungen* (p. 294: «senza queste dotte allusioni»), e il servo Waitwell, «uomo comune, semplice», non trova *so recht natürlich* (p. 306), non proprio naturali, le ragioni addotte da Sara per non leggere la lettera del padre.

schen Miene strahlte die Morgenröthe eines Verstandes, einer Leutseligkeit, einer...», cioè «l'aurora di un intelletto, di un'affabilità, di una...» (p. 267), che rimane incompiuta. Quell'alba dell'intelletto si offuscherà presto nel viso della protagonista, così come nella tragedia la vita sentimentale non riuscirà a trovare un'espressione 'ragionevolmente' viva.

8. Miss Sara Sampson, presupposto dell'opera della maturità

La debolezza endemica delle *dramatis personae* di questa prima tragedia di Lessing è ancora più evidente se commisurata con le proposte della maturità. La produzione drammatica dell'autore sarà sempre giocata sugli ingredienti drammatico-psicologici della prima tragedia: l'interazione del sentimento e dell'intelletto in una prospettiva di 'compassione' o di dispiegata filantropia intesa come specifico umano. Questi elementi, dispersivi, sfuocati e negativi nella *Miss Sara Sampson*, assumeranno però una funzione più equilibrata e costruttiva, con esiti forse meno 'mimetici', ma più organici. Più coerente risulta, per esempio, lo stesso esito tragico in *Emilia Galotti*, conseguenza di un conflitto morale ben più sostanziale di quello che coinvolge la Marwood. Il dilemma di Odoardo è dibattuto all'interno dell'etica della ragione: se salvare, cioè, la vita o la 'virtù' della figlia. Anche Odoardo, comunque, violerà una legge, anzi, quella suprema, dell'etica razionale, che è quella della autoconservazione[69]. Spinto, più che dalla necessità oggettiva, dal suo carattere impulsivo: smarrito, nei tormentosi incontri con il Principe e Marinelli dietro una visione sempre più emotiva, ossessiva e unilaterale della situazione, sarà lui

[69] Il suicidio è stato condannato non solo nella tradizione cristiana (il giudizio relativo di Agostino è ripreso e rovesciato da Emilia, cfr. Monika Fick, *Verworrene Perzeption. Lessings 'Emilia Galotti'*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft», vol. XXXVII, 1993, p. 141 s.). Così afferma Spinoza: «Poiché la ragione non chiede niente contro la natura, chiede, [...] che ognuno, da parte sua, aspiri a conservare il proprio essere» (op. cit., p. 209).

stesso a indurre la figlia alla decisione fatale[70]. — Opposta è invece la soluzione offerta in *Nathan il Saggio*. Fermo nella sua 'naturale' solidarietà umana, Nathan si presenta come prototipo della filantropia cosciente e 'ragionata': non solo la pratica, ma la insegna a tutti i personaggi intorno a lui, specie a Recha, al Templare e al Saladino. In questi insegnamenti, sublimando quello di Minna von Barnhelm, Nathan realizza una strategia dialogica priva di esitazioni o ripensamenti, capace di stabilire un equilibrio dinamico fra le 'forze dell'anima' inferiori e superiori, fra la percezione, e l'attività combinatoria e classificatoria dell'intelletto: il tutto nel grande orizzonte settecentesco della filantropia — strategia che è assente, per un motivo o l'altro, nelle tragedie precedenti. Soprattutto Recha impara da Nathan a maturare, al di là dei contenuti, un uso 'interattivo' delle facoltà della percezione e di quelle intellettive della riflessione e dell'immaginazione combinatoria[71]. E ne dà la prova nell'incontro con il Templare. Mentre prima ne era ciecamente infatuata, ora lo sorprende con le sue reazioni scherzosamente ironiche che distruggono l'atmosfera patetica alla quale ora è il giovane ad abbandonarsi[72]. Questa dinamica della *Vernunft*, del ra-

[70] Nella condizione del dialogo trasmette alla figlia la propria convinzione che tutto è perduto con una serie di domande inquietanti, talvolta minacciose, e di eloquenti elogi al suo carattere 'forte', cioè in sintonia con la volontà del padre («E tu, così tranquilla, figlia?» — «Ma adesso tu, quale caso pensi che sia?», *Emilia Galotti*, introduzione e trad. di Nello Sàito, Torino 1980, p. 81).

[71] È anche questo il senso dei tre insegnamenti in I, 2, e cioè primo, il Templare è un essere umano e non un angelo; secondo, i miracoli, eventi non spiegati secondo le leggi della natura e della causalità, hanno ugualmente delle spiegazioni; e terzo, la fede nei fenomeni 'sovrumani', come i 'miracoli' o gli 'angeli', comporta delle conseguenze rovinose sul piano umano (cfr. *Nathan il Saggio*, Introd. di E. Bonfatti, cit., pp. 19-33); è significativo come Nathan riesca a convincere Recha sia con la riflessione che con l'immaginazione, servendosi, oltre che della riflessione diretta, proprio dello stratagemma della compassione (ivi, p. 29).

[72] II, 2, p. 131 ss. — Tipico è l'esempio del monte Sinai (pp. 132-134), ricco di storia dell'immaginario ebraico e cristiano, e sminuito da Recha

gionare, combinando sempre l'attività dell'intelletto con la fantasia sulla base dell'esperienza, fisica o psichica, del sentimento, si esprime con efficacia in *Nathan il Saggio* a livello linguistico. In questo orizzonte immancabilmente *vernünftig* può trovare ora una funzione costruttiva la comicità, che, già esercitata per esempio sul carattere ancora più monocorde che misto, di *Der junge Gelehrte* — e fondamentale nel ragionamento di Minna von Barnheln[73] —, assume funzioni poco profilate invece nelle tragedie, da *Miss Sara Sampson* a *Emilia Galotti*. Le stonature o forzature linguistiche, in *Miss Sara Sampson* sempre mantenute 'sopra le righe', qui vengono riportate al dato 'concreto' della realtà, luogo deputato, secondo Lessing, per la stessa attività dell'immaginazione. Un esempio pregnante è ancora la riflessione di Nathan in occasione della domanda postagli dal Saladino, dove Nathan si rivolge a se stesso in termini che scherzosamente smontano la propria immagine integra, idealizzata, dell'ebreo 'buono':

Ich muß behutsam gehen [con Saladino]. Und wie? wie das? — So ganz Stockjude sein zu wollen geht schon nicht — und ganz und gar nicht Jude geht noch minder. Denn, wenn kein Jude, dürft er mich nur fragen, warum kein Muselmann? Das wars! Das kann mich retten![74].

Questo ragionamento 'piano', anzi appiattito a un colloquiale monologo di riflessione, conferma come, oltre alle capacità di astrazione della ragione, proprio nell'immaginario semplice del linguaggio parlato, nasce anche l'attività dell'ingegno, della forza creatrice dell'immaginazione. In questa riflessione di Nathan, dal paragone della propria situa-

a un mero dato materiale: «Obs wahr, / Möcht' ich nur gern von Euch erfahren, daß — / Daß es bei weitem nicht so mühsam sei, / Auf diesen Berg hinaufzusteigen, als / Herab» («da voi vorrei sapere: è proprio vero / che salire su quel monte è di gran lunga / meno faticoso che discenderne? —», p. 134/135) — immagine inaspettata che stona con il valore simbolico assegnatogli dal Templare.

[73] Cfr. Liselotte Grevel, op. cit., p. 22 ss.

[74] *Nathan il Saggio*, cit., p. 152.

zione di ebreo con quella del «musulmano», scaturisce l'idea di raccontare 'una favola' che possa andare bene per tutti e due, lui e il Saladino.

Provvisoriamente concludendo e schematizzando: *Miss Sara Sampson* sembra collocarsi nella produzione drammatica di Lessing come un limbo 'esistenziale', dove i personaggi, quasi privi di lume della ragione, si agitano, scontrandosi, al lume di una compassione necessaria ma organicamente ancora insufficiente a tenere quei fili della ragione di cui Lessing andrà sempre più tessendo il disegno ai vari livelli del suo lavoro. Alla luce di questa ipotesi *Miss Sara Sampson* può essere considerata, invece che figliastra, presupposto dei drammi successivi.

«*MAX, KANN ICH DIE NUDELN INS KOCHENDE WASSER WERFEN?»

ALCUNE RIFLESSIONI SULLE CARENZE E GLI ERRORI DEI DIZIONARI BILINGUI DEL TEDESCO **

di
MARIA TERESA BIANCO
Napoli

1. INTRODUZIONE

Le riflessioni sulla lessicografia bilingue che espongo in questo articolo non sono dettate da un atteggiamento irrispettoso verso una scienza i cui meriti sono enormi e ampiamente riconosciuti.

Con questo breve resoconto desidero solo rilevare lo stato di disagio che lamentano molti studenti che consultano i dizionari bilingui e le numerose incertezze che permangono anche dopo ricerche, talvolta affannose, di suggerimenti e informazioni per una corretta attività di traduzione in e dal tedesco.

In un articolo del 1984, Kromann afferma che «la lessicografia bilingue è la cenerentola della germanistica: il suo ruolo, nell'ambito delle ricerche di linguistica applicata, è assolutamente secondario. A parte pochissime eccezioni, i dizionari bilingui continuano a essere elaborati secondo mo-

** Questo è il testo, in parte rivisto, di una conferenza tenuta nel novembre 1992 all'Istituto italiano di Cultura di Stoccarda.

delli tradizionali, che aiutano molto poco in fase di traduzione»[1].

Negli ultimi dieci anni sono stati numerosi i contributi di linguisti tedeschi che hanno messo in luce le carenze dei dizionari monolingui. Molto interessanti si sono rivelati i lavori di Wiegand[2], che, tra l'83 e l'84 all'Università di Heidelberg, nel tentativo di conoscere e approfondire le esigenze degli utenti di un dizionario bilingue e monolingue, approntò i cosiddetti *Wörterbuchbenutzungsprotokolle*. Ai suoi intervistati propose un testo comune da tradurre in tedesco, redatto in diverse lingue, a seconda della nazionalità di ogni studente. Durante il lavoro di traduzione, eseguito con l'aiuto di un dizionario bilingue, gli studenti dovevano annotare ogni tipo di problema sorto in fase di consultazione dei vocabolari bilingui e preparare una sorta di lista di tutti i quesiti grammaticali o lessicali cui i dizionari non erano riusciti a dare una soluzione. A questa prima fase seguiva la seconda, quella in cui gli studenti potevano far uso del monolingue tedesco, cercare lì una risposta alle richieste poste ai vocabolari bilingui, annotare gli esiti di questa ricerca e infine approntare una seconda traduzione. I dati raccolti da Wiegand evidenziano, purtroppo, l'alto numero di quesiti rimasti irrisolti dopo la consultazione dei dizionari bilingui.

Anche in Italia sono state condotte indagini sull'uso dei dizionari e sul loro ruolo nell'apprendimento di una L_2; in un resoconto molto esauriente di Carla Marello[3] leggiamo, tra l'altro, che dalle varie ricerche sull'argomento si evince che molti studenti italiani sono insoddisfatti del proprio bilingue perché non trovano quello che cercano. Per Marello, «i maggiori torti del bilingue sono il non dare sufficienti indicazioni per scegliere il buon traducente tra molti, o il

[1] Cfr.Kromann, H. P.: *Die zweisprachige Lexikographie: ein Stiefkind der Germanisten*. In: *Kontroversen, alte und neue*. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses (Göttingen 1985), Tübingen 1986, pag. 177.

[2] Cfr. Wiegand, H. E.: *Fragen zur Grammatik in Wörterbuchbenutzungsprotokollen. Ein Beitrag zur empirischen Erforschung der Benutzung einsprachiger Wörterbücher*. In: Lexikographie und Grammatik, Tübingen 1985.

[3] Cfr. Marello, C.: *Dizionari bilingui*, Bologna 1989.

negare le necessarie informazioni grammaticali e sintattiche»[4].

2. Analisi delle carenze dei dizionari bilingui

Come docente di lingua tedesca verifico periodicamente gli elaborati degli studenti e esamino le loro competenze attive e passive. Quest'attività mi ha offerto l'opportunità e lo spunto per riflettere sulla natura di molti errori; di frequente, le incertezze e quindi determinati sbagli nelle traduzioni e nelle composizioni in L_2 derivano sia da un'insufficiente conoscenza della grammatica del tedesco sia da un errato uso dei dizionari e anche dalle inesattezze e dagli errori in essi contenuti.

Poiché negli ultimi anni ho condotto una ricerca finalizzata all'elaborazione di un dizionario valenziale dei verbi tedeschi e italiani, ho lavorato molto con i monolingui e i bilingui, accumulando una serie di esperienze che, unite a quelle dei miei studenti, mi hanno indotto ad annotare a mo' di esempio un elenco di carenze e una serie di considerazioni.

I dizionari consultati sono il Sansoni[5] e il Langenscheidt[6]. L'analisi ha per oggetto i soli lemmi verbali.

2.1. *Dizionari attivi*

2.1.1. *Assenza di indicazioni sull'uso delle preposizioni e dei casi.*

Per la resa in tedesco di molti verbi italiani di movimen-

[4] Cfr. Marello, C.: *op. cit.*, pag. 111.

[5] *Dizionario delle lingue italiana e tedesca*. Realizzato dal Centro Lessicografico Sansoni sotto la direzione di V. Macchi. Seconda edizione corretta e ampliata, 2 voll., Firenze 1984.

[6] *Langenscheidt Handwörterbuch Italienisch*. Teil I: Italienisch-Deutsch (a cura di Giovannelli, P. e Frenzel, W.), 8. Auflage, Berlin-München 1991; Teil II: Deutsch-Italienisch (a cura di Frenzel H. e W.), Neubearbeitung von V. Macchi, 13. Auflage, Berlin-München 1991.

to come **atterrare, parcheggiare, arrivare** sono assenti le indicazioni del caso da usare con il complemento di luogo. A mio avviso, questa è un'assenza grave, perché quelle entrate, a differenza dell'italiano che per esse prevede come secondo complemento un locativo dinamico, selezionano in tedesco un locativo statico e quindi il dativo. Il Sansoni, per **arrivare** dà **ankommen** e l'esempio:

arriverò a Roma alle dieci:
ich werde um 10 Uhr in Rom ankommen

da cui non si può evincere il caso impiegato, perché i nomi di città non si declinano e non ricorrono con l'articolo. Forse qui qualcuno potrebbe obiettare che però in tedesco quei nomi richiedono la preposizione *in* (+ Dativo) quando sono in posizione di complemento di stato in luogo e *nach* se ricorrono in posizione di locativo dinamico; certo, ma un utente italiano, che sa che nella sua lingua quel verbo è un verbo di movimento, sarà capace di supporre quella diversità solo grazie all'occorrenza di quella preposizione? Non sarebbe stato più semplice proporre un esempio con un lemma preceduto da una preposizione articolata?

Per **nascondere**, che prevede nel suo programma di frase un locativo di direzione, viene indicato in entrambi i dizionari il solo traducente **verstecken**, senza l'indicazione della sua valenza o di un esempio. Questa mancanza legittima in qualche modo l'errore tipico di molti studenti che, per analogia con l'italiano, producono frasi con un complemento all'accusativo e non al dativo:

*Mutti hat das Geld in die Schublade versteckt.

Per **telefonare**, il Sansoni propone i traducenti **telefonieren, fernsprechen, anrufen**, senza indicazioni di reggenza; un utente italiano, supponendo una sinonimia fra le tre entrate proposte, potrebbe rendere la frase

Ti telefono domani sera

anche così:

*Ich telefoniere dich morgen abend.
*Ich spreche dich morgen abend fern.

Il Langenscheidt registra **telefonieren; telephonisch mitteilen**; (a qu.: **jdn anrufen**). Sono assenti le indicazioni sulla valenza e quindi sul tipo di preposizione e sul caso da usare con **telephonieren**, mentre è indicato il contorno sintattico del solo lemma **anrufen**.

2.1.2. *Assenza di indicazioni sull'uso delle preposizioni con verbi a più complementi preposizionali.*

L'entrata **piangere** presenta una fraseologia molto ricca in entrambi i dizionari ma è sprovvista della descrizione dei complementi preposizionali che l'equivalente **weinen** seleziona, uno introdotto dalla preposizione *über* + *Acc* e l'altro da *um* + *Acc*. L'utente, quindi, non apprende dal dizionario che in tedesco occorre differenziare tra il «piangere per il comportamento di una persona o per qualcosa che colpisca positivamente/negativamente» (*über* + *A*) e il «piangere per la perdita di qualcuno o qualcosa» (*um* + *A*).

Anche **salvare** è un'entrata non descritta adeguatamente; il Sansoni propone il traducente **retten** e poi fa seguire un esempio con il complemento preposizionale *vor* + *Dat*; nel Langenscheidt troviamo **retten** con *aus* + *Dat*.

Qui entrambi i dizionari forniscono informazioni incomplete perché propongono solo una delle due preposizioni che il verbo **retten** può selezionare. In entrambi manca l'indicazione dell'altra preposizione, insieme con un accenno alla differenza semantica dei Nomi presenti nei due complementi preposizionali: *vor* si usa quando il complemento designa un pericolo, una minaccia imminenti e *aus* per i pericoli o le minacce presenti/passate.

2.1.3. *Assenza di indicazioni sulle restrizioni semantiche*

Nel Sansoni mancano le indicazioni sulle restrizioni se-

mantiche dei Nomi rispettivamente in posizione *soggetto* e *complemento diretto* richiesti dalle varianti dei verbi **crescere, perdere, lavare** e **chiamare** che ricorrono in frasi del tipo:

L'impasto deve crescere ancora.
Ho perso il treno.
Hai lavato il pavimento?
Per piacere, chiama l'ascensore.

Nel Sansoni non sono registrati i traducenti adeguati e uno studente che dovesse tradurre in tedesco quelle espressioni potrebbe renderle anche così:

*Der Teig muß noch wachsen.
*Ich habe den Zug verloren.
*Hast du den Boden gewaschen?
*Bitte, ruf mal den Fahrstuhl!

Nel Langenscheidt viene proposta un'indicazione per il lemma **perdere** (*Zug, Schule: versäumen*) ma non per i verbi *crescere, lavare e chiamare.*

Talvolta, pur presentando delle glosse molto ricche, i dizionari ripropongono molte espressioni con gli stessi traducenti, come per esempio:

Come ti chiami? = Wie heißt du?
Mi chiamo Paolo = Ich heiße Paul.
Chiama quell'uomo! = Rufe jenen Mann!
Rispondi quando ti chiamo = Antworte, wenn ich dich rufe!
chiamare un taxi = ein Taxi rufen.

Solo in un ottica contrastiva le frasi citate all'inizio non sono banali: le voci verbali in esse contenute non prevedono una resa con gli eteronimi «usuali» e sarebbe stato più utile se il lessicografo italiano avesse sostituito qualcuno di quegli esempi con altri con traducenti «diversi» e proposto anche entrate come *aufgehen* (per la fermentazione di impasti), come *wischen* (per la pulizia delle superfici), *holen* (per la chiamata dell'ascensore) e *versäumen, verpassen* (per la variante «lasciarsi sfuggire qualcosa per ritardo, negligenza o altro»).

L'assenza di indicazioni semantiche sui complementi di un verbo, unita alla proposta di più traducenti separati da una virgola, in alcuni casi può essere fatale. Tale prassi evidenzia in maniera chiarissima i pericoli derivanti da quella che Kromann chiama «kumulative Reihung», cioè la «infilata cumulativa» di più traducenti separati da una virgola e che non sono affatto sinonimi fra loro, come invece farebbe pensare quel segno di interpunzione.

Prendiamo per esempio il caso della terza variante dell'entrata **provvedere**; nel Sansoni leggiamo:

3. (*badare, attendere*) **sich kümmern** (um [acc]), **besorgen** [acc].

Un utente italiano intende i due lemmi come sinonimi e, se per un motivo qualsiasi ha l'avventatezza di usare il secondo verbo, renderà la frase:

Chi provvede alla nonna questo fine settimana?

così:

*Wer wird am Wochenende die Oma besorgen?
*(Chi procura la nonna questo fine settimana?)

2.1.4. *Assenza di traducenti*

Un errore molto frequente degli studenti italiani è quello riguardante l'uso del verbo **piacere + Infinito** quando indica «la soddisfazione in conformità a un'abitudine» e ricorre in frasi del tipo:

Mi piace leggere libri gialli/disegnare ecc.

Nel Langenscheidt manca il traducente per questa variante di **piacere**.
Nel Sansoni leggiamo:

piacere, v.i. impersonale (aus. essere): **gefallen** (a [dat]),
freuen (acc): *mi piacerebbe fare un viaggio: es würde mich freuen, eine Reise zu machen, ich würde gerne eine Reise unternehmen.*

I suggerimenti proposti dal Sansoni porterebbero un utente italiano a produrre le frasi scorrette:

*Es gefällt mir, Krimis zu lesen/zu zeichnen.
*Es freut mich, Krimis zu lesen/zu zeichnen.

Se pensiamo che gli esempi nelle voci lessicografiche hanno il compito di mostrare la parola-lemma e il traducente in contesto, allora qui si rimane abbastanza interdetti, intanto perché le due traduzioni proposte non prevedono l'impiego di **gefallen**, ma solo di **freuen**, e poi perché la seconda frase-esempio, complicata dalla forma del condizionale, impegna l'utente in un percorso di decodifica molto arduo, sul cui esito positivo nutro forti dubbi. Non sono sicura, cioè, che un italiano riesca ad evincere dall'esempio la regola che l'equivalenza in tedesco si ha con la traduzione dell'Infinito dipendente da **piacere**, seguito dal modificatore *gerne*:

Ich lese gerne Krimis.
Ich zeichne gerne.

2.1.5. *Traducenti sbagliati.*

Qui vorrei illustrare due casi in cui ho registrato errori nella scelta dei traducenti.

Le espressioni idiomatiche, si sa, sono ospitate nella parte della voce lessicografica destinata alla fraseologia. Per il lemma **buttare** il Sansoni registra molte collocazioni libere, ma tra le combinazioni ristrette si legge:

buttare giù la pasta: die Nudeln ins kochende Wasser werfen.

Anche il Langenscheidt propone la stessa frase idiomatica:

Makkaroni ins kochende Wasser werfen.

Forse qui è utile ricordare che l'entrata **werfen** ha il significato di «buttare con violenza/scaraventare» e che quindi, in

questo contesto, non è appropriata, perché **buttare** sta per «versare/mettere la pasta nell'acqua per farla cuocere»! Qui sarebbero stati più adatti i verbi *hineingeben* o *hineintun*.

Alla voce **telefonare**, il Sansoni, come si è visto, propone in successione i traducenti: **telefonieren, anrufen, fernsprechen**, mentre il Langenscheidt registra le voci **telefonieren; telephonisch mitteilen**; (a qu.: **jdn. anrufen**). Qui, la difficoltà principale per un utente italiano consiste soprattutto nel fatto che per l'iperonimo **telefonare** vengono proposti diversi eteronimi, ognuno con un'accezione ben precisa, di cui però i due dizionari non fanno menzione. Se dall'elenco di queste entrate verbali si escludono il lemma **fernsprechen** (voce obsoleta) e **telephonisch mitteilen** (ascrivibile al linguaggio burocratico), restano in gioco i verbi **telefonieren** e **anrufen** che non sono entrate sinonimiche; il primo ha il significato di «parlare al telefono» o «fare una telefonata»:

Ieri sera ho parlato a lungo al telefono con lei.
Gestern abend habe ich lange mit ihr telefoniert.
Devo fare una telefonata.
Ich muß telefonieren.

anrufen equivale a «chiamare qualcuno al telefono»:

Ti telefono domani.
Ich rufe dich morgen an.

Se in un dizionario non vengono sottolineate queste differenziazioni di significato, insorgono inevitabilmente deduzioni errate che possono portare alla costituzione di frasi inaccettabili.

2.1.6. *Assenza di indicazioni sull'uso dei correlati.*

Un'altra carenza, lamentata da molti studenti, è quella che riguarda l'assenza di indicazioni sull'uso dei **correlati**, cioè di quegli elementi per lo più anaforici che cooccorrono con alcuni verbi tedeschi e che 'preannunciano' la frase se-

condaria: *es, davon, darauf, dadurch, dazu, dafür, damit, daran, daraus*, ecc.

Anche se l'adozione del termine *correlato* anche per l'italiano è impropria[7], tuttavia i sintagmi:

il fatto, al/del/dal/col/sul/ fatto.

sembrano essere a tutti gli effetti gli equivalenti dei correlati del tedesco, perché anche essi mettono in relazione fra loro i verbi con una frase secondaria, 'segnalando', così, l'occorrenza di una struttura dipendente.

Un utente italiano non ha competenza sufficiente in L_2 e quindi non è in grado di sapere quali verbi tedeschi richiedono un correlato; i dizionari non forniscono questo tipo di suggerimenti e questa carenza è grave soprattutto quando l'attualizzazione del correlato è obbligatoria.

Frasi come:

*Mich hat sehr enttäuscht, daß du nicht mitgemacht hast.
*Er rechnete zu seinen größten Fehlern, daß...
*Man achtete, daß niemand ohne Einlandungskarte den Saal betrat.

sono scorrette solo perché non sono attualizzati i correlati (rispettivamente *es, es,* e *darauf*).

Di grande utilità si rivelano, a questo riguardo, i dizionari valenziali del tedesco, che indicano, per ogni verbo, anche l'occorrenza (facoltativa o obbligatoria) di eventuali correlati.

[7] Secondo Elia, che ha descritto esaurientemente le *frasi complemento di verbo (o completive)*, i verbi possono avere come complementi sia un *N* (o elemento semplice) che una *frase*. Ma anche i Nomi possono avere come complementi un'intera proposizione; in tali casi si parla di *Nomi a completiva (Ncomp)*. Essi, a loro volta, possono essere complementi di verbi che, tramite loro, sono messi in relazione con una frase. La classe dei *Ncomp* è costituita da alcune migliaia di effettivi, ma uno di questi ha un comportamento eccezionale ed è il Nome *fatto*. Cfr. Elia, A. / Martinelli M. / D'Agostino E.: *Lessico e strutture sintattiche. Introduzione alla sintassi del verbo italiano*, Napoli 1983², pag. 282 e segg. e Elia, A.: *Le verbe italien*, Bari-Parigi 1984.

2.2. *Dizionari passivi*

Nei dizionari passivi ho osservato le seguenti carenze:

2.2.1. *Indicazioni inesatte dei traducenti*

Alla voce **sich putzen**, il Langenscheidt registra solo le espressioni:

sich die Nase
sich die Zähne putzen.

Non viene proposta la variante col programma di frase che prevede la realizzazione del solo soggetto.

Il Sansoni, riportando il riflessivo, dà i seguenti traducenti:

1. **pulirsi**. 2. (fig): **abbigliarsi, acconciarsi, farsi bello.**

Qui c'è da osservare che, con **sich putzen**, il tedesco si riferisce in primis a determinate specie di animali come i gatti o gli uccelli, che con la lingua o il becco si leccano il pelo per renderlo pulito e aderente al corpo. Credo che in questo caso sarebbe stato più esatto aggiungere al primo verbo la precisazione (*animali*) e indicare come secondo traducente il lemma **lisciarsi** che, se ci si vuole attenere alla definizione fornita dal Devoto-Oli, è l'eteronimo più adeguato di **sich putzen**.

Qui farei rientrare un altro caso di indicazione inesatta del traducente, anche se a mio avviso, si tratta di un vero e proprio errore.

Sia nel Sansoni che nel Langenscheidt, il verbo **verreisen** viene presentato come bivalente (cioè con un soggetto e un complemento locativo dinamico), mentre in realtà è monovalente. Nel Sansoni ricorre addirittura esplicitato questo programma di frase errato:

*nach Paris verreisen = partire per Parigi.

2.2.2. *Assenza di traducenti.*

Per il lemma **heizen** il Langenscheidt propone il tradu-

cente **riscaldare** e il Sansoni **riscaldare, scaldare, accendere**.

Come può un utente italiano rendere la frase:

Ab Oktober wird geheizt?

se nei due dizionari non viene considerato, fra i vari usi verbali di **heizen**, anche quello che prevede la realizzazione del solo soggetto, eventualmente seguito da un Aggiuntivo di tempo?

Forse:

*Ad ottobre si riscalda/si scalda/si accende?

In italiano questa variante di *heizen* equivale al verbo:

accendere + il nome ristretto *riscaldamenti*.

Nel Sansoni non viene registrata la variante di **heizen** con il programma di frase che prevede un nominativo e un complemento preposizionale in *mit*; nel Langenscheidt, invece, è prevista con l'indicazione *heizen mit (dat): riscaldare con*. Quindi un esempio come:

Mein Nachbar heizt mit Gas.

dovrebbe essere reso con:

*Il mio vicino riscalda col gas.

Anche per questa variante manca il traducente! Il suo equivalente in italiano è il costrutto col Verbo supporto *avere* + il nome ristretto *riscaldamento*:

Il mio vicino ha il riscaldamento a gas.

La variante di **warten, warten mit + D** viene ignorata dal Sansoni; nel Langenscheidt viene offerto l'esempio:

mit dem Essen auf j-n warten =
ritardare il pranzo aspettando qu.

Quindi frasi del tipo:

Warten wir mit dem Essen, bis Vater kommt.
Der Arzt will noch mit der Strahlenbehandlung warten, bis das Ergebnis der Durchleuchtung vorliegt.
Karl hat lange mit der Heirat gewartet.
Ich würde an deiner Stelle noch etwas mit der Beschwerde warten.

per analogia, andrebbero tradotte:

* Ritardiamo il pranzo aspettando papà, fino a quando torna.
* Il medico vuole ritardare la radioterapia, aspettando il risultato della radiografia.
* Carlo ha ritardato il matrimonio.
* Al tuo posto io ritarderei le proteste.

Questo è uno dei tanti casi in cui i lessicografi rinunciano a dare eteronimi e definizioni quando non ci sono traducenti della stessa classe grammaticale dei lemmi della L_1. Però qui si può osservare che l'italiano prevede talvolta la variante **aspettare** con complemento preposizionale in *con*, anche se ascrivibile ad un uso molto colloquiale dell'entrata:

Il medico vuole aspettare ancora un po' con la radioterapia, almeno fino a quando non sarà disponibile il risultato della radiografia.

Proprio in queste occasioni appare in tutta la sua evidenza il ruolo fondamentale svolto dagli esempi, laddove i dizionari non possono «spiegare» meccanismi di traduzione o regole di trasformazione.

Qui sarebbe stata opportuna una serie di esempi per illustrare l'equivalenza più idonea e indurre a una corretta resa in italiano:

Warten wir mit dem Essen, bis Vater kommt.
Aspettiamo a mangiare, fino a che non torna/viene papà.
Karl hat lange mit der Heirat gewartet.
Carlo ha aspettato molto a sposarsi.

Ich würde an deiner Stelle noch etwas mit der Beschwerde warten.
Al tuo posto aspetterei ancora un po' prima di protestare.

Anche per i verbi **sich wünschen** e **überreden**, rispettivamente degli esempi

Wir wünschen uns einen schönen Urlaub.
Ich habe sie zu einem Glas Wein überredet,

la resa in italiano è possibile solo se prevederà l'inserimento di una completiva con un verbo contestualmente adeguato:

Ci auguriamo di trascorrere una bella vacanza.
L'ho convinta a bere un bicchiere di vino.

Altre assenze di traducenti le rileviamo anche per i verbi **sprechen für** e **sprechen gegen j-n/etwas**. Per un utente italiano, le frasi seguenti non sono di facile comprensione se usa i dizionari bilingui:

Dieser Umstand spricht für ihre Unschuld.
Diese Umstände sprechen für den Angeklagten.
Die Indizien sprechen gegen einen geplanten Mord.
Der kleine Innenraum und der hohe Benzinverbrauch sprechen gegen dieses Auto.

Nel Sansoni troviamo un solo esempio che potrebbe essere utile:

alles spricht für etwas = tutto parla a favore di qc.;

il Langenscheidt riporta la sequenza:

das spricht für ihn = è un argomento in suo favore.

È superfluo far notare che, se un utente volesse generalizzare le due soluzioni, produrrebbe frasi scorrette.

Anche nei casi di generazioni di secondarie i dizionari non ci soccorrono; solo il Langenscheidt propone un esempio, valido però unicamente per la variante **für etwas sprechen** e cioè:

alles spricht dafür, daß... = tutto fa pensare che...

Quale aiuto dà il dizionario perché un utente possa arrivare alla decodifica esatta? Per queste varianti di **sprechen** non vengono dati i seguenti traducenti:

testimoniare

Questa circostanza testimonierebbe la sua innocenza;

deporre a favore:

Tali circostanze depongono a favore dell'imputato;

fare escludere:

Gli indizi farebbero escludere un omicidio premeditato

e il Verbo supporto **essere + N indice**:

Lo spazio interno ristretto e l'alto consumo di benzina sono indice del fatto che questa non è una buona automobile.

Ancora un altro esempio. Alla voce **achten** (Nominativergänzung e Akkusativergänzung) sia il Sansoni che il Langenscheidt non riportano il traducente **apprezzare**, laddove esso sarebbe l'unico proponibile per rendere le frasi:

Max achtete ihre Zielstrebigkeit.
(Max apprezzava la sua tenacia)
Margret hat deine Bemühungen immer geachtet.
(Margherita ha sempre apprezzato i tuoi sforzi).

2.2.3. *Non differenziazione delle varianti di significato*

Un'altra questione che vorrei sollevare è quella della scarsa attenzione dei lessicografi ai fenomeni della diversificazione dei significati connessi all'uso di verbi con differenti preposizioni. Consultando i bilingui, un utente italiano non apprende in alcun modo che

retten vor + D ha l'accezione: «salvare qu., q.c. da pericoli o minacce *imminenti*»

retten aus + D significa «salvare/trarre in salvo da pericoli o minacce *presenti*».

Anche per **sich freuen** (+ *über, auf, an*) il tedesco distingue tra un «gioire per un motivo presente/passato, futuro e un essere contento per qualcosa che si può percepire con la vista, l'udito o il tatto». Nessuna traccia di queste diversificazioni nei dizionari! Il Sansoni registra per questa entrata i seguenti traducenti:

1. rallegrarsi, avere piacere (*auf [acc], über [acc], [gen.]* di): *ich freue mich, daß du gekommen bist* ho (mi fa) piacere che tu sia venuta. 2. (*froh sein*) essere contento (di): (*genießen*) godere (di).

Nella glossa è presente un solo esempio con una frase complemento, ma non con un complemento costituito da un gruppo nominale.

Il Langenscheidt propone le varie accezioni insieme con le diverse preposizioni: *sich freuen (über acc./zu Inf) rallegrarsi (di), essere lieto od. contento (di); provare (o avere) diletto (di); godere di; sich freuen an (dat) godere di qc.; sich freuen auf (acc) attendere con gioia (od. impazienza).*

Tali proposte possono veicolare una resa in un italiano molto letterario per la frase:

Ich freue mich auf die Ferien =
Attendo con gioia, impazienza le vacanze.

ma sicuramente una traduzione scorretta per le sequenze:

Ich freue mich auf das Theater / auf das Kino.
*Attendo con gioia, impazienza il teatro/il cinema.

Non tenendo conto delle diversificazioni di significato, i dizionari non aiutano a rendere adeguatamente le tre accezioni di *sich freuen* e un utente italiano è portato a credere di essere nel giusto se rende le frasi

Ich freue mich auf die Tante.
Ich freue mich auf deinen Besuch.
Ich freute mich an dem Smaragd.

con:

*Mi rallegro per la zia.
*Mi rallegro per la tua visita.
*Godevo dello smeraldo,

mentre possono avere come corrispondenti le frasi:

Che bello, arriva la zia!
Come sono contento che tu mi venga a trovare!
Provavo piacere nel guardare/toccare quello smeraldo.

2.2.4. *Casi di anisomorfismo semantico e sintattico*

Un fenomeno evidenziato soprattutto dal contrasto fra due lingue, ma trascurato dai lessicografi, è quello dell'anisomorfismo, cioè della differenza nel modo in cui le lingue organizzano le proprie strutture fonologiche, sintattiche o semantiche.

Qui desidero riferire di due verbi molto interessanti, **fliehen** e **verstecken**. Per il primo (con Satzbauplan: Nominativergänzung, Präpositivergänzung e Direktivergänzung) i due dizionari esaminati danno come traducenti: **fuggire, scappare, darsi alla fuga, darla a gambe, scappare**, ma solo il Sansoni rende conto del complemento preposizionale tedesco, fornendo l'esempio:

vor dem Feind fliehen = fuggire di fronte al nemico.

Soffritti[8] fa giustamente notare che il lessema italiano manca di un complemento sintatticamente parallelo a quello tedesco con *vor* e il dativo; il verbo **fuggire**, cioè, non prevede nel suo contorno «un attante semanticamente caratterizzato dal tratto [+ umano] che designi non tanto l'inseguitore incalzante, come implica la preposizione *di fronte*, bensì colui al quale si cerca di sfuggire»[9].

[8] Cfr. Soffritti, M.: *La complessità del predicato. Forme compatte e forme estese nel confronto italiano-tedesco*, Bologna 1990, pag. 2.
[9] Cfr. Soffritti, M.: *op. cit.*, pag. 3.

Frasi come:

Fuggì dalla moglie perché lo torturava,

dove la Preposizione *da* è corretta, secondo Soffritti «sembrano ricondursi a presupposizioni riguardanti vicinanza, coabitazione, prigionia e simili»[10].

In italiano, il verbo **fuggire** è considerato come un verbo di movimento, infatti non si ha alcun problema a rendere frasi del tipo:

Er floh ins Ausland.

con:

Fuggì all'estero.

Ma come può un utente italiano tradurre la frase:

Der Verbrecher floh vor der Polizei ins Ausland?

Forse con:

Il criminale fuggì di fronte alla polizia all'estero?

In questo caso di anisomorfismo semantico, si può risolvere il problema solo se si adotta la proposta di Soffritti che prevede «una concatenazione subordinante fra due frasi»[11] e l'inserimento di un secondo verbo, per esempio *sottrarsi*:

Il criminale, per sottrarsi alla polizia, fuggì all'estero.

Forti perplessità suscita anche il trattamento lessicografico riservato al verbo **verstecken** (con Satzbauplan: Nominativergänzung, Akkusativergänzung e Präpositivergänzung). Il Langenscheidt si limita a dare solo i traducenti **nascondere,**

[10] Cfr. Soffritti, M.: *op. cit.*, pag. 3.
[11] Cfr. Soffritti, M.: *op. cit.*, pag. 4.

occultare, celare; il Sansoni, accanto alle stesse equivalenze per l'italiano, offre un esempio:

seine Gedanken vor j-m verstecken =
nascondere i propri pensieri a qu.

che è scorretto, perché i Nomi in posizione Akkusativergänzung, selezionati dal verbo **verstecken**, possono avere solo il tratto semantico [+ concreto]. E qui mi attengo alle indicazioni sulla valenza semantica che Engel suggerisce per quest'entrata nel suo dizionario contrastivo tedesco-rumeno[12]. Proprio in base a tali peculiarità lessicali, i due dizionari non avrebbero dovuto registrare il traducente **celare**, in quanto esso prevede restrizioni semantiche dei Nomi in posizione complemento diretto ben diverse da quelle previste per **verstecken**; basti qui pensare all'inaccettabilità della frase:

*Gli ho celato gli occhiali.

Inoltre sembra alquanto riduttiva l'equazione

Prep *vor* = Prep *a*

perché può funzionare per frasi come:

Wir müssen die Weihnachtsgeschenke vor den Kindern verstecken
(Dobbiamo nascondere i regali di Natale ai bambini);
Die Leute versteckten die zwei Flüchtlinge vor der Polizei
(La gente nascose i due profughi alla polizia),

ma se **verstecken** cooccorre con un Aggiuntivo di luogo (in italiano, però, complemento locativo di direzione), nella nostra lingua non è previsto un attante sintatticamente parallelo al complemento preposizionale in *vor*; infatti le frasi:

Die Oma versteckt das Geld [im Schrank] vor Dieben.
Wir haben die Weihnachtsgeschenke [im Keller] vor den Kindern versteckt

[12] Cfr. Engel, U. / Savin, E.: *Valenzlexikon deutsch-rumänisch*. Heidelberg, 1983.

non possono essere rese con:

*La nonna nasconde i soldi nell'armadio ai ladri.
*Abbiamo nascosto i regali di Natale in cantina ai bambini.

In questi casi si deve prevedere la «generazione» di una secondaria finale, in cui si dovrà inserire e esplicitare il complemento preposizionale:

La nonna nasconde i soldi nell'armadio per non farli trovare dai ladri.
Abbiamo nascosto i regali di Natale in cantina per non farli vedere ai bambini.

Resta da precisare, inoltre, che col verbo **nascondere** può ricorrere un altro tipo di complemento in *a*, che è meglio definire *dativo di pertinenza*; il suo attante parallelo in tedesco è il *Pertinenzdativ* o *possessiver Dativ* presente in frasi del tipo:

Ich habe *ihm* die Brille versteckt,

equivalenti in italiano alle strutture:

Ho nascosto *a lui* gli occhiali —»
Gli ho nascosto gli occhiali —»
Ho nascosto i *suoi* occhiali.

Ma questa è un'altra informazione che purtroppo è assente nei dizionari bilingui.

3. Conclusioni

Marello afferma che «nel rapporto fra il dizionario e chi traduce vi sono momenti idilliaci, momenti di calma operosa e momenti tempestosi»[13]. Con queste brevi osservazioni sulle carenze dei bilingui di tedesco piú diffusi, ho messo

[13] Cfr. Marello, C.: *op. cit.*, pag. 119.

in risalto soltanto questi ultimi, perché a mio avviso gli errori «veicolati» in un modo o in un altro dai dizionari sono quelli che, nella prassi didattica, sconcertano più di tutti.

I maggiori torti di un bilingue sono, come ho cercato di dimostrare, il non dare traducenti, l'indicare traducenti sbagliati, il proporre pochi esempi e il negare le necessarie informazioni sulla valenza sintattica e semantica delle entrate verbali.

Un valido aiuto può essere rappresentato da alcuni dizionari «speciali» (Valenzwörterbücher) e da manuali con liste di verbi «in contesto», ma non mi risulta che tali pubblicazioni abbiano ampia divulgazione e che siano adottate nella didattica.

Sarebbe auspicabile che i lessicografi, tenendo presenti le continue acquisizioni della linguistica applicata all'insegnamento delle lingue straniere, facessero confluire nel trattamento delle voci lessicografiche quelle modifiche e quegli aggiornamenti di cui tutti, non solo gli studenti, avvertono urgente necessità.

DISCUSSIONI

IL PASSATO E LA MEMORIA.

RIFLESSIONI PRELIMINARI E RIFLESSIONI SULL'IMMAGINARIO ROMANTICO

di
LUCIANO ZAGARI
Pisa

Distinguo tre modi in cui il passato continua ad operare nell'oggi: per latenza, per presenza, per riaffioramento.

1) Latenza: noi siamo uno spessore fatto tutto di passato, tranne uno strato sottilissimo che chiamiamo presente e salvo, all'altro estremo, uno spessore vuoto che supponiamo destinato a riempirsi di ciò che chiamiamo futuro. Quasi tutto lo spessore non emergente non è presente alla nostra consapevolezza, senza di esso però noi non saremmo, non saremmo così come siamo, anzi non esisteremmo affatto. Il patrimonio genetico, l'esser fatti di una certa lingua, di una certa modalità di rapporti, di un'idea di vita singola e collettiva, perfino il modo in cui siamo vestiti in questo presente, oggi 25 novembre alle ore 17 e 37: tutto questo è in questo momento perché è stato pensato, progettato, voluto, ereditato nel e dal passato, anche quando lo capovolge.

Decisivo è il passato che non ricordo, perché è quello su cui si regge lo strato superficiale, su cui a mia volta mi reggo io, su cui si regge la mia presenza anche fisica, così come viene percepito il mio esser oggi presente nella vita di relazione. È questo passato non ricordato di cui io sono

imbevuto, è esso che è remo della mia imbarcazione e, per larghissima parte del mio essere/agire nel presente, mi è anche timone. Agisce, continua ad agire in me anche se io non ne sono consapevole e anche se io non gli presto attenzione. Condiziona, in certa misura forse addirittura determina il mio essere oggi (nel senso che forse in certa misura è tutt'uno col mio essere, sentire, agire oggi).

È la mia sostanza biologica, il mio fondamento psichico, le categorie entro le quali si concreta e opera il mio vivere.

Il passato non ricordato è l'umanità dell'uomo, decaduta (o elevata) a seconda natura. La nostra consapevolezza di poter esistere solo in quanto siamo spessore di passato dimenticato ce lo fa apparire spesso come nostra prima, nostra vera natura.

In questo ambito non è per es. conclusivo argomentare illuministicamente contro la metempsicosi adducendo la mancanza di ricordi di vite precedenti. Infatti si potrebbe supporre che esse facciano massa con il passato non ricordato di cui non facciamo fatica a riconoscere la pertinenza alla nostra cosiddetta esistenza reale e cioè poi alla pretesa di continuità della nostra identità: come il passato non ricordato di questa vita, il passato di una vita precedente potrebbe in ipotesi covare in noi sotto la cenere del non ricordare. Semmai il contro-argomento si può individuare proprio nell'affermazione che a volte si ode fare (o a noi stessi può sfuggire) secondo cui sentiamo affiorare in noi un indistinto ricordo di altra vita, una sorta di presagio al di qua e non al di là del presente e dell'identità: lo chiamiamo contro-argomento, come è chiaro, perché non è difficile decostruire tali ricordi o presagi mettendone a nudo l'ovvia 'genealogia' nel senso nietzscheano del termine.

È prima di tutto grazie al passato non ricordato che mi sento un essere umano *überhaupt*. Allo stesso tempo però è a seconda del diverso tipo di passato di cui è costituito il fondamento di un singolo individuo (o collettività) che esso (essa) appare all'osservatore esterno quel determinato individuo (o collettività).

Queste ultime considerazioni richiedono particolare rigore di elaborazione e formulazione. Una cosa è infatti studiare nella sua autonomia e nella sua portata, per es. il cosiddetto romanticismo di Heidelberg, una cosa trascurare gli snodi di collegamento di tali posizioni, in sé fondate, con quello che si potrebbe chiamare il 'radicismo', quella sopravvalutazione delle radici che, portata all'estremo, confina con posizioni che possono rivelare addirittura affinità col razzismo.

2) Presenza. Il ricordo è quella parte del mio presente che io avverto come trasparenza, luminosità di alcuni di quegli strati sommersi. È il patrimonio che so di possedere, corrisponda poi o no puntualmente (ma a questo livello nessuno può offrirne né controprove né smentite) a ciò che in un determinato tempo pregresso si è depositato come strato su cui ho continuato a concrescere fino al presente.

È la mia consistenza culturale, ciò di cui dispongo, ciò in cui mi posso rispecchiare, ciò che dà senso di continuità al mio sapere di esistere, continuità di motivazione e di finalità al mio agire, di coerenza e cogenza al mio sentire. Queste peculiarità del ricordo sono state qui definite in termini positivi, ma ciascuno di noi le ha sperimentate anche come forze negative. Un caso a parte è quello del ricordo che si fa idea fissa o addirittura coazione. È il caso limite in cui il ricordo non è a mia disposizione ma sono io a trovarmi a sua disposizione.

Quello stesso passato che subito dopo esser stato presente è irrecuperabilmente perduto o, in minima parte, sopravvive come larva soggetta a ogni falsificazione o a ogni perdita di significanza, quello stesso passato poi non passa mai, non me ne libererò mai: l'etoniano resterà tale per sempre, anche se diverrà proletario, frate, barbone o magari generale di corpo d'armata.

Come, dall'indistinto del passato non ricordato, si distingue il ricordo? Il non ricordato, nella sua parte maggiore, può venire assimilato alle foglie che appassiscono, cadono, marciscono, si macerano e anche alle unghie che proprio nel processo di crescita si rompono e la cui parte più antica si distacca. Sembra si possa parlare di un processo naturale di sgombero che lascia spazi disponibili al presente e al fu-

turo e che a volte aiuta a liberarsi dell'insidiosissimo pericolo di feticizzazione di certi relitti passati che può mutare uomini che vivono nel presente in prigionieri del passato.

Questi processi fisiologici di economia e sgombero naturalmente non vanno confusi con quella cosa ben diversa che sono i processi di rimozione e censura. Come è noto, questi ultimi non si manifestano necessariamente come scomparsa di quel passato ma ancora più spesso danno luogo al suo annidarsi nelle soffitte del nostro essere come spettro, incubo, mascheratura e cioè come trasformazione del passato. Questa trasformazione risulterà tanto più mostruosa quanto più ciò che nel suo aspetto espresso appare perturbante si rivelerà eterogeneo a raffronto con gli aspetti veramente perturbanti dell'esperienza passata che sotto quelle apparenze si dissimula. In tal caso il turbamento (che pure in apparenza scaturisce solo da quella maschera che si presenta alla nostra ricezione consapevole) risulta per quest'ultima immotivato e proprio perciò refrattario ad ogni controllo e ad ogni rielaborazione o ridimensionamento.

Possiamo supporre che invece quella parte del passato che sopravvive consapevolmente e per così dire spontaneamente in noi abbia, nella sua sopravvivenza, una forza tale che la sottrae sia alla feticizzazione sia alla censura e mascheratura. D'altra parte molti non ricordi dipenderanno semplicemente dal fatto che ad essi non abbiamo applicato quei sistemi di consolidamento e recupero, quelle tecniche di conservazione che nell'insieme chiamiamo memoria.

3) Riaffioramento (e conservazione) = memoria: come si è appena detto, spesso non basta ricordare, bisogna rendere permanente il ricordo. A tal fine c'è una serie di espedienti mnemotecnici (selezione, catalogazione, ordinamento, sottolineature di rafforzamento, collegamenti).

Accanto alla conservazione c'è però anche un'ulteriore possibilità: ciò che si era dimenticato può tornare: perché nel nuovo presente ridiventa di attualità; perché dei procedimenti anamnestici lo liberano dalla polvere che lo ricopriva (fino all'ipotesi estrema del recupero di archetipi o comunque di un sapere congenito o addirittura pre-natale); per-

ché instaurano una serie di percorsi per rendere reversibili i precedenti processi di censura, mascheramento, rimozione. Le vie fondamentali del recupero, naturalmente, assumono, secondo le finalità e le tecniche adottate, nomi diversi, apparentemente disparati: processo archivistico e archeologico, storiografico, memorialistico (diario quotidiano o retrospettivo, 'confessioni', autobiografia), esame di coscienza, colloquio, processo di proiezione nell'immagine, processo psicoterapeutico (nel nostro contesto interessante soprattutto in due forme alternative: semplice registrazione della storia inconscia del soggetto come essa si deposita negli eventuali protocolli delle dichiarazioni del paziente o, viceversa, una certa impervia storia del soggetto inconscio, ogni volta che dalle catene di associazioni affioranti dal paziente sia possibile documentare una successione di stati dell'inconscio che ne possano costituire una 'storia').

Esistono delle forme intermedie, di presenza fluttuante prima o durante il recupero. Goethe ne cita almeno due. La prima riguarda il momento (che può rimanere in sospeso) dell'afferrare quella massa fluttuante e darle contorni:

> Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
> Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
> Versuch ich wohl, euch diesmal festzuhalten?
>
> [...]
>
> Was ich besitze, seh'ich wie im Weiten,
> Und was verschwand, wird mir zu Wirklichkeiten[1].

La seconda riguarda non l'anamnesi psicologica ma il processo di *Gestaltung* dell'immagine:

> Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis funfzig Jahre lebendig und wirksam im Innern erhielt; mir schien der schönste Besitz, solche wer-

[1] «Vi accostate di nuovo, immagini oscillanti, / che già un tempo vi mostraste al torbido sguardo. / Tenterò questa volta di trattenervi?/» «Ciò che oggi possiedo lo vedo in lontananza, / ciò che è svanito diventa realtà /» (*Faust*, vv. 1-3; 31-32).

te Bilder oft in der Einbildungskraft erneut zu sehen, da sie sich denn zwar immer umgestalteten, doch ohne sich zu verändern einer reineren Form, einer entschiedenernen Darstellung entgegenreiften[2].

Essendo la memoria processo (e tecnica) di conservazione e recupero, è maggiore la possibilità di controllo e confronto con ciò che quel passato è stato nel passato: rimane comunque il fatto che, come nel ricordo, anche se in misura minore, memoria e ricordo non sono concepibili se non anche come processi di metamorfosi di ciò che viene ricordato, fatto riaffiorare dal dimenticato, sistemato nei depositi della memoria.

Recuperare il passato come processo di memoria può significare riacquisirlo come regno degli archetipi o addirittura delle Madri. In un doppio senso: fra me che metto in atto il processo mnemonico e il passato si possono instaurare due momenti o processi. Il primo è il *percorso* (di Ulisse, di Dante, di Faust, del novalisiano Heinrich von Ofterdingen nel suo viaggio-lettura-contemplazione nella caverna del romito, o infine della *recherche*).

L'altro processo comporta il salto decisivo, la vera e propria rottura nello statuto ontologico del passato. La sua acquisizione avviene non conservandolo al suo *status* di evento, di azione, di esperienza, ma in quanto divenuto *immagine*. In questo senso il recupero di Elena, sia nel I che nel III atto del *II Faust*, è recupero dell'immagine non solo nell'ovvio senso che si tratta di un essere umano provvisto (e cioè fatto) di immagine, anzi dell'immagine più bella, ma nel senso più generale che nulla può essere recuperato se non allo stato di 'fantasma': da ciò il doppio fallimento di Faust,

[2] «Certi grandi motivi, leggende, tradizioni tramandate dalla storia primitiva mi si imprimevano così profondamente nell'animo che io li conservavo per quaranta o cinquant'anni vivi e attivi nel mio intimo; mi sembrava il possesso più bello poter spesso rivedere nell'immaginazione tali immagini preziose, giacché esse, pur modificandosi continuamente, andavano maturando, senza alterarsi, verso una forma più pura, una rappresentazione più netta» (*Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort*, «Significativo avanzamento grazie a un'unica parola intelligente»).

nel primo atto accusato di contentarsi di un'immagine da lanterna magica, nel terzo frustrato nel suo tentativo di possedere l'immagine non più fantasma ma tornata essere fatta di carne ed ossa, tanto aperta al presente/futuro — sembra almeno per un attimo — da poter divenire feconda.

Il primo dei processi cui abbiamo accennato, il *percorso*, è quello fondamentale e possiamo dire che almeno nella letteratura esso costituisce l'immagine delle immagini. È quello che si può chiamare il viaggio alchemico, metafora approssimativa come tutte le formulazioni del genere, ma indubbiamente capace di ridurre a una formula le implicazioni simultanee a più livelli del processo e insieme la pluralità imperscrutabile delle sue ripercussioni.

Va però aggiunto che la metamorfosi più radicale è la metamorfosi del passato in immagine, quella che fa rabbrividire ogni persona che nella vita di tutti i giorni è abituata a vedere nell'azione presente e nella programmazione del futuro le categorie decisive. Può riuscire tranquillizzante la riflessione che qualche cosa di simile avviene anche per il presente e per il futuro: noi abbiamo sempre un'immagine dell'orizzonte entro il quale ci stiamo muovendo oggi e della meta verso la quale indirizziamo il nostro progetto e il tragitto che dovrà portare alla sua realizzazione. Ed è altrettanto ovvio che anche nel caso del presente e in quello del futuro questa dimensione-immagine può avere sia una valenza fisiologica (solo entro queste categorie si può dar luogo ai movimenti che fanno il presente e il futuro di un essere umano) sia una valenza patologica (se ha luogo il ristagno nella dimensione-immagine estraniata dalla sua funzione dinamica e propulsiva). Ma indubbiamente la trasformazione in immagine del passato si caratterizza per la duplice qualità, che esso per tal via assume, di regno degli archetipi e di regno della Madri.

Una volta divenuto immagine, il passato si pone infatti come assoluto, come *non ultra quid*, come il tutto-realizzato, l'atto puro realizzato senza residui. Dall'altro punto di vista il passato divenuto immagine si pone invece come potenzialità pura, nucleo di fermentazione.

II

Il nostro vivere è condizionato dalla possibilità di assumere, allo stesso tempo, due opposti atteggiamenti rispetto al passato: da un certo punto di vista si vive nel presente in quanto si sia capaci e disposti ad azzerare tutto il passato. Ciò che conta è allora esclusivamente la capacità di *far fronte* all'impegno di oggi, di calarsi senza residui nelle categorie del *vivere, agere, pati* quali esse risultanto operanti oggi. Esempi di comportamento non adeguato: mio padre già anziano, nel pieno delle controffensive americane contro i giapponesi, basate sull'impiego delle portaerei, non riusciva a distaccarsi dall'idea che le battaglie navali le decidono le corazzate. Altro esempio: spesso si scelgono gli alleati (collettivi o individuali) sulla base di supposte continuità storiche: quello è il mio, il nostro amico (nemico) storico. Uno si attende che le donne, gli uomini si comportino con lui o fra loro 'come sempre si è fatto'.

Vero è che a guardar meglio si vede che non si tratta solo di azzerare il passato. Esso viene piuttosto svuotato, smontato, negato, anzi rinnegato e semmai perduto. Ognuno di questi verbi indica una modalità specifica, funzionale a diverse forme del vivere il presente. Una delle vie più frequenti è l'attualizzazione violenta del passato o altra forma di sua strumentalizzazione. L'altra alternativa è la banalizzazione del passato (spesso involontaria): quel passato è patrimonio talmente scontato da essere sempre disponibile a comando, tanto che l'atto stesso del rievocarlo viene ritualizzato: e due amici o due amanti, se rievocano con sospetta frequenza quant'era bello, per es., il primo incontro, probabilmente lo fanno per dare una svolta al loro rapporto attuale — o magari per non riconoscere che in esso nessuna svolta è più possibile.

Azzerato comunque o svuotato il passato, si scopre che queste operazioni riguardano solo il passato ricordato e quello memorizzato, non però il passato in quanto spessore, senza il quale pure non potrebbe esistere, anzi non sarebbe concepibile, neanche il più radicale distruttore del passato. È facile anzi scoprire che anche chi nega il ricordo e la memo-

ria, di fatto offre solo una variante interna al processo fondamentale che è quello della conservazione/modifica: il distruttore non può fare a meno di porsi in rapporto con ciò che vuole distruggere, appunto almeno in un rapporto distruttivo (offensivo o difensivo che sia). Persino colui che svuota il passato deve fare almeno i conti con i rottami che si sono venuti accumulando.

III

Dire che la memoria altera il passato è una *platitude*, se non si aggiunge che qui invece cominciano i problemi. La pacificante contastazione accademica secondo cui il termine retorico *inventio* sintetizza bellamente in sé il valore della parola latina e di quella italiana non risolve i problemi ma si limita a descriverli. Certo, si inventa solo ciò che si ritrova e si ritrova solo ciò che si metamorfizza e cioè si re-inventa. Il processo più creativo (Madri, archetipo, alchimia, viaggio) è in realtà quello che più richiede o comunque mette in moto il combinare, lo *Zusammenlegen* e magari lo *Zusammenbasteln* e il *collage*.

La prima inattendibilità, il rimaner sospesi fra recupero di 'pezzi reali', alterazione metamorfica e modificazione meccanico-combinatoria, sta nell'atto stesso del memorizzare che appunto aggiunge quest'ultimo e decisivo momento ai primi due variamente presenti anche nel semplice ricordo. È concepibile un passato che giunga a riaffiorare alla memoria solo in quanto incorniciato, collocato in un certo punto della memoria stessa, messo in relazione con altri reperti recuperati o comunque spolverati e lucidati. Il passato quando era presente, quando avveniva, quando veniva vissuto, non aveva cornice né immagine e — se anche si produceva in un modo che poteva apparire provvisto di senso — non era provvisto di un senso già dato e compiuto. Solo una volta raffigurato e collocato al suo posto nella memoria il passato diventa immagine, diventa depositario di senso (o magari di non-senso o di un senso avvertito come inaccessibile, perduto per sempre o invece recuperabile). Proprio quel

work in progress per eccellenza che è il passato che riaffiora, viene vissuto per definizione con effetti angoscianti (o beatificanti) come *opus conclusum*. Se mi torna (mi faccio, mi fanno tornare, per caso, per coincidenza, per proposito) alla memoria anche la cosa più banale, quel certo momento del 1935, essa diventa una cosa tutta diversa, non quel certo evento del 1935 ma «quel certo evento del 1935 che oggi riaffiora alla mia memoria». Le virtualità sono totalmente cambiate rispetto alla forza di irradiazione di allora: possono essere di natura lacerante, commovente, insomma struggente, nel senso che (di)struggono almeno i contorni che quella 'cosa' aveva nel 1935 e anche i contorni di ciò che ero fino a oggi, fino a prima dell'affiorare di quell'evento alla mia memoria. La cosa ricordata diventa un *unicum* nel senso che, sottratta al *continuum* dell'*Erlebnis* di allora, si fa miracolo (come è miracolo il ritorno di Elena), epifania, anche nel senso negativo che a queste parole è possibile attribuire. O invece si riduce a forma di banalizzazione: il ruolo che oggi posso assegnare a quel passato rammemorato può anche risultare semplicemente insignificante. Ma sarà comunque un'insignificanza *superaddita*, diversa dall'eventuale banalità di allora. Paradossalmente si può dire che la riemersione può alonare il riemerso non solo di valori potenzianti ma anche di disvalori, di ripulse, di fastidio, di non-curanza: in tutti i casi il rammemorare rende 'poetico' il passato, nel senso che lo alona. Non solo la stella alpina che mi fu regalata nel 1954 può essere 'poetica' (come lo era già allora). Poetico sarà anche il biglietto del tram ritrovato in un cassetto o il ricordo del singhiozzo che spesso mi assaliva da bambino. 'Poetico' però non significa necessariamente dotato di un superiore valore di trasfigurazione. Il termine viene qui usato semplicemente nel senso di 'ritagliato' (in quanto immagine residua) da un contesto e collocato in un altro contesto (da cui comunque spicca perché di origine altra) o, ancora, sospeso al di fuori di ogni possibile collocazione attuale.

Conservare relitti museali del passato (di solito oggetti, ma anche relitti mnemonici mentali che possano servire da segnali psichici utili per avviare percorsi di recupero mnemonico o per non perdere la rotta una volta avviatili) non

comporta (se non in condizioni patologiche) la pretesa di riprendere (o addirittura, nel caso di veri e propri 'prigionieri del passato', di continuare) a vivere quel passato come presente. Si tratta della possibilità — nel campo dell'immagine artistica, della trans-esperienza variamente religiosa o in un qualunque senso 'esaltata', — di aprire, sul *file* già aperto in quel momento, una 'finestra' in cui in contemporanea e, magari, in subordinata, quel passato possa cominciare ad essere compresente nella sua pecularietà di passato riaffiorante.

Un elemento distintivo, utile per delimitare fra loro ricordo, immagine poetica e una simile 'finestra', può essere dato dalla pretesa di verità che in ciascuno dei tre casi viene avanzata (del tutto a prescindere dai contenuti effettivi di verità caso per caso accertabili dall'esterno). Nel caso del ricordo la pretesa investe il 100% del fenomeno. Nel caso dell'immagine artistica essa o non viene avanzata o viene avanzata in senso variamente metaforico. Nel terzo caso si devono tener distinti due aspetti diversi dell'atto. Da un lato l'autenticità di fatto è premessa radicale e irrinunciabile per quanto riguarda il 'relitto' che mette in moto il processo rammemorativo e che appunto deve essere riconoscibile come di natura storica. Per quanto riguarda invece i contenuti del processo, una volta che esso si sia messo in moto, la pretesa, pur non cadendo, non risulta più essenziale. La verità di questi contenuti assume piuttosto valori che chiameremo 'mitici', tali cioè che nei loro confronti non ha senso l'aspettativa di poterli 'falsificare'. Basterà un esempio di carattere familiare e cioè l'ipotesi che si pretenda di collazionare seriamente e ridurre a un'unica lezione i diversissimi miti che in una famiglia si sviluppano intorno a una 'reliquia' mnemonica in sé indiscussa e anzi comune a tutti i membri di quella famiglia.

A questo punto si può porre il problema se il carattere 'mitico' di determinate ricostruzioni del passato non debba considerarsi sintomo o fattore di patologia. Per es. la mitizzazione di Roma durante il fascismo o quella della Resistenza durante l'antifascismo o magari, in ambito privato, la mitizzazione di una certa fase della vita, di una propria o al-

trui potenzialità emersa e poi soffocata nel passato, di un amore o di un odio di allora. Si è però osservato, per sottolineare la possibilità che simili mitizzazioni abbiano a volte anche una valenza positiva, che proprio così può darsi sia sorta la leggenda della guerra di Troia o che così si generi l'impegno, di fronte al proprio Super-Io, a mantenersi al livello del proprio passato mitizzato (un impegno, fra l'altro, spesso legato alla conservazione della reliquia relativa, sicché la sua perdita può venir avvertita come distruttrice di una tale possibilità). In tal caso si dovrebbe concludere che il carattere patologico non sia da ricercare nella mitizzazione in sé ma semmai nella valenza che a volta a volta le si conferisce, come strumento di coesione, propulsione, orientamento o viceversa di evasione, megalomania, vendetta revanscistica o magari addirittura come frutto di allucinazione.

Abbiamo finora parlato di tre tipi di rapporto con la pretesa di veridicità della memoria. In realtà ce n'è un quarto, forse il più delicato, quello in cui il rapporto con la veridicità non è semplicemente assente ma risulta capovolto. Che capiti di inventarsi il proprio passato (o viceversa addirittura di cancellarlo) è, beninteso, esperienza (dell'individuo e di una collettività) che tutti conosciamo e che indubbiamente ha una sua paradossale funzione nell'ambito della comunicazione verso l'esterno o anche verso se stessi. Può essere insomma una semplice maschera che si mette e si toglie. La maschera però può gradualmente farsi carne della nostra carne. Chi può dire quanto Münchhausen sapeva di mentire? Per quanti, che avrebbero dovuto dir sospirando «io non c'era», l'aver ripetuto mille volte di esserci stati diventa fondamento non solo della vita di relazione, ma consolidata certezza interiore? Quante Aide dimenticano, dimentichiamo, di aver gridato «Ritorna vincitore»? Cancellare e costruire il proprio (e l'altrui) passato è una delle attività più diffuse, forse delle più irrinunciabili, certamente delle più gratificanti. Caso per caso si dovrà distinguere se si tratta di (auto)-truffa o di *wishful thinking* rivolto al passato o di bisogno semplicemente nostalgico di immaginare ricoperto di trine e merletti un fantasma troppo miseramente vestito che affiora dal nostro passato, individuale e collettivo.

Si può supporre che le storie intorno a tanti capipopolo o magari a proposito dei nonni che immancabilmente discendono da una famiglia aristocratica, per un caso disgraziato poi decaduta, derivino anche da autentici bisogni emotivi e proiettivi di questo genere. Si può addirittura, all'estremo opposto nella scala del nostro mondo di immagini, arrivare a pensare che persino la storia dell'innalzamento di un uomo come Gesù a figlio di Dio abbia a che fare anche con una reazione istintiva allo scandalo della croce. La fede in lui come Cristo nascerebbe cioè, almeno per questo aspetto, proprio dal 'disonor del Golgota' o più semplicemente e umanamente dalla tristezza di non avergli noi saputo risparmiare una sorte ai nostri occhi così miseranda.

IV

Esiste anche una mnemotecnica solipsistica che in casi estremi può meritare anche il nome di mnemotecnica nera. Si tratta di una serie di procedimenti che vengono applicati, non sempre del tutto consapevolmente, per avviare processi di metamorfosi del ricordato o del riaffiorato. Tali processi non solo prescindono, come già segnalato, dal requisito dell'attendibilità, ma presuppongono una capacità di deformazione (non di semplice metamorfosi) il più possibile radicale. Pure, persino i più estremi fra questi giochi fra subconscio e immagine rimangono in qualche modo pertinenti all'ambito della mnemotecnica. Se infatti le immagini risultanti non contenessero in sé in qualche misura un almeno residuale appiglio al ricordo o a ciò che è riaffiorato alla memoria, se si reggessero senza alcun raccordo o almeno una qualche pretesa riferita al passato vissuto, si tratterebbe di un qualcosa di totalmente diverso: della pura e semplice immagine poetica o del frutto di una combinatoria costruita automaticamente su programma.

Nel caso in esame, invece, l'attenzione va rivolta primariamente a quelle che chiameremo le vicissitudini preparatorie cui il soggetto si trova ad essere sottomesso o che lui stesso attiva perché il procedimento mnemotecnico avvii il

viaggio evocativo-deformante (va infatti sottolineato che il processo può essere sì frutto di una ricerca, ma può anche manifestarsi senza o addirittura contro la volontà consapevole del soggetto).

Sarà qui sufficiente suggerire a mo' di elenco i principali ambiti e strumenti di questo specialissimo ramo della mnemotecnica: l'auscultarsi; il lasciarsi trascinare da flussi sotterranei di immagini-relitto; il seguire itinerari mentali e figurativi che via via ci si aprono davanti secondo lo snodarsi casuale (o automatico?) delle magie verbali, musicali ecc.; il riascoltare musiche, leggere poesie ecc. già in precedenza caricate di particolari sensi privati; il frugare in ripostigli alla ricerca di 'reliquie' del proprio o anche dell'altrui passato; l'usare un viaggio per lasciarsi travolgere dall'irruzione dei più diversi stimoli; il favorire in sé il sorgere della 'condizione dello stilita' (iper-concentrazione o levitazione psichica); l'uso di droghe.

Questa serie di strumenti e di percorsi — presi in senso reale o solo metaforico, riferiti all'esperienza esistenziale o anche alla proiezione in immagini — può dar luogo a una serie di mete e di risultati. Quella che più immediatamente si propone è legata alla trasfigurazione del passsato, anche del più lacerante o del più banale, e persino a quella delle occasioni perdute, del passato non avvenuto. All'estremo opposto si pone la dissacrazione, la violazione, il deturpamento delle immagini del passato, anche delle più sacre, anzi soprattutto di quelle. Più in generale si può parlare di tentativi di appropriarsi, comunque, del passato: esso viene per es. evocato e poi scacciato come larva molesta, allo scopo di neutralizzarlo. Al contrario l'appropriazione del passato può portare a disporre di esso come di un qualche cosa di esterno a noi e però insieme di dipendente da noi, come se si trattasse di un *famulus* fantasmatico, capace, fra l'altro, di incrementare la nostra auto-stima, il senso di sicurezza e quello di gratificazione.

V

Nel romanticismo europeo si è celebrato uno dei più in-

sistiti trionfi delle storie in costume: pittura (successivamente anche architettura, ancora più tardi anche musica) e romanzi, drammi, ballate. È la parte più caduca, una di quelle che più rendono insopportabile il 'gusto romantico'. Tutto quello che si può dire contro il gusto oleografico, la commercializzazione fino ai prodromi del *Kitsch*, contro la mania del 'colore locale', o, si dovrebbe dire, 'local-temporale', è stato già detto e così pure a proposito delle grandi ondate socio-ideologiche che hanno portato il gusto di un'intera epoca ad adagiarsi con compiacenza particolare proprio in questa forma di psedo-contatto con il lontano nel tempo (e con compiacenza non minore in quello con il lontano nello spazio). Non meno frequenti le considerazioni sulle mille, divergenti strumentalizzazioni ideologiche che questo gusto permise, favorì o in cui comunque quelle strumentalizzazioni trovarono forma comunicativa (e qui basterà accennare appena che naturalmente sono state composte storie in costume di carattere retrivo, altre di intenzione rivoluzionaria e via differenziando).

Forse vale piuttosto la pena di sottolineare ancora due punti. Al posto delle strumentalizzazioni (o in parallelo ad esse) in queste scelte si manifesta anche il gusto fine a se stesso della spettacolarizzazione 'operistica'. Mentre ciò che non è perfettamente alla moda dà subito fastidio perché appare *fané*, sembra che poi quello che è decisamente passato ('ritornano gli anni ruggenti') possa rappresentare, fra l'altro, anche un veicolo particolarmente indicato per soddisfare un bisogno evidentemente essenziale: quello di saziare la sete di spettacolarità (visiva, acustica ma anche emozionale). La spettacolarità sembra dunque essere una dimensione capace di esercitare un suo ruolo in quanto tale, al di là della sua prevalente funzione di faccia o facciata di un certo fenomeno complesso. È innegabile che la nostra sensibilità può in determinate condizioni aprire un canale di ricezione riservato alla dimensione spettacolare in quanto tale. Si può sospettare che persino la rappresentazione oleografica del passato, che a noi sembra da riprovare senza remissione perché svuota il passato compromettendone una rappresentazione ideologicamente e formalmente adeguata, possa invece

a suo modo essere strumento adeguato a soddisfare questa autonoma dimensione spettacolare del nostro immaginario.

Naturalmente vale anche l'inverso. Il 'costume', proprio perché avvertito come tale, perde importanza e allora, paradossalmente, la storia in costume può risultare funzionale allo scopo di rendere più icasticamente recepibile proprio quella dimensione universalmente umana che il costume mal riesce a celare. Quello che, riferito al presente, verrebbe recepito come condizionato dall'accidentalità della moda e della cronaca eternamente mutevoli, nelle storie in costume emergerebbe con incisività tanto più radicale, quanto più sorprendente risulti l'affiorare dell'eternamente umano dalle pieghe del costume storico (e, allo stesso grado, anche di quello esotico). Scoprire (o credere di scoprire) che in fondo Mosè o Napoleone erano anche loro 'uomini come noi' sembra poter suscitare un brivido particolare. E cioè, paradossalmente, la storia in costume può anche finire col distruggere il passato in quanto diverso. Gli effetti di tale distruzione saranno a volta a volta di tipo umanistico-illuministico o viceversa, e forse assai più spesso, frutto e fonte di troppo umana superficialità.

Il gioco fra due opposti estremismi — il senso della differenza storica che può degenerare in una sorta di 'razzismo cronologico', e il senso dell'eternamente umano, che può ottundere ogni apertura verso il diverso — può indubbiamente rivelarsi tutto sommato solo un gioco fra due opposte forme di banalizzazione del passato. Non è questo però un motivo valido per sottovalutarlo. Anche questa è una forma di recuperata presenza dell'immagine del passato nell'immaginario dell'oggi. Sarebbe ingenuo credere di potersi sottrarre alla necessità di fare i conti, comunque le si valutino, anche con simili forme del rapporto fra presente e passato.

VI

A questo punto sarà possibile stringere il discorso concentrandolo sulle modalità di relazione fra processo della memoria e processo della proiezione in immagine.

Una possibilità centrale è quella che comporta sì la possibilità dell'affioramento dell'archetipo o, come si è detto, addirittura di una sorta di idea iperurania, ma solo a un prezzo altissimo. Questo prezzo sarà o la riduzione del passato a spettro o comunque a elemento avvertito come fantastico (nel senso di altro dall'esperibilità nelle categorie quotidiane) o addirittura lo svuotamento dell'*Erlebnis* attuale. È quest'ultima la possibilità più inquietante e insieme quella più ricca di possibili sviluppi tipici dell'attività immaginativa moderna. In questo caso l'*Erlebnis* viene non solo svuotato ma più precisamente utilizzato come droga capace di stimolare il vero 'evento', la vera epifania che in tal caso sarebbe poi la destrutturazione definitiva dell'oggi, del passato raffiorato e, soprattutto, delle possibili connessioni con un futuro che a questo punto appare pregiudicato prima ancora di potersi profilare all'orizzonte della prassi. In questo ambito ci soffermeremo conclusivamente a ricordare alcuni esperimenti compiuti nei testi letterari tedeschi di epoca romantica: il rapporto con le visioni del passato, l'esperienza onirica dell'oggi e le inattendibili (ma poi inattesamente realizzate) prospettive sul domani nella *Käthchen von Heilbronn* di Kleist; il visionario rapporto della nonna, umile veggente contadina quel con Kasperl e, diversamente, con Annerl nel racconto di Brentano, la manipolazione del passato o più precisamente di una reliquia del passato, quel ritratto dell'uomo amato che una donna continua a venerare anche dopo la morte di lui e che il protagonista di *Der Findling* di Kleist appunto manipola contraffacendo sacrilegamente passato e presente, ricordo, fantasma e essere vivente, identità vera e falsa.

L'illuminazione che è frutto della rievocazione dell'immagine del passato può dar luogo a risultati radicalmente divergenti che vanno dall'effetto Medusa sulle fluide immagini del passato individuale o anche collettivo (mitologico e storico), come variamente accade per es. nel *Godwi* di Brentano e poi in *Das Marmorbild* di Eichendorff o, viceversa, a una non meno radicale fluidificazione non solo del mondo delle immagini ma anche di quello degli *Erlebnisse* presenti. E un testo poliedrico come *Des Vetters Eckfenster* di Hoffmann si presta, a conclusione di queste riflessioni, a illustra-

re proprio un tale rovesciamento. L'immagine non rappresenta più il momento in cui il passato riaffiora alla memoria ma è sconcertante creazione artificiale del passato stesso. Il personaggio hoffmanniano, escluso dalla piena della vita presente e ridotto a contemplare alla finestra il viavai degli uomini per la strada, finisce con l'inventare il passato, attribuendo alla gente che passa una storia arbitrariamente messa assieme dalla sua immaginazione induttiva e combinatoria dall'alto del proprio osservatorio. Si tratta, nel primo Ottocento (1821), del caso più estremo di passaggio dalla ricostruzione del passato (e dal suo trasferimento, in forma di immagine, nel mondo presente), addirittura alla costruzione, arbitraria ma essenziale per la sopravvivenza stessa dell'osservatore, di un passato scisso da qualsiasi temporalità che si ponga ancora come impegnativa all'esterno del mondo dell'osservatore/costruttore del passato altrui.

[18]

NOTE

GESTALTEN DER MÜDIGKEIT. ZUR ÄSTHETIK UND METAPHYSIK EINES ZWEIFELHAFTEN ZUSTANDS

von

HANS ULRICH TREICHEL/DIETMAR VOSS

Leipzig/Salerno

I

«Müde bin ich, geh zur Ruh» — was wünschte man sich mehr, als auf so elementare und folgerichtige Weise seinen Frieden mit der Welt und den eigenen Affekten zu machen. Es bleibt ein frommer Wunsch, und auch das Abendlied der zum Katholizismus konvertierten Pfarrerstochter Luise Hensel bescheidet sich nicht mit dem bloß friedfertigen Übergang vom Wachen zum Schlaf und bittet um mehr: «Vater, laß die Augen dein/ Über meinem Bette sein». Das ist nun kein frommer Wunsch mehr, eher eine ödipale Konfliktkonstellation, auf jeden Fall aber ein Schreckbild — nicht nur für konvertierte Pfarrerstöchter. Luise Hensels christliche Frömmigkeit weiß das Schreckbild allmächtiger Heimsuchung auch noch mit der sogenannten Sündenklage und selbstquälerischen Selbstvorwürfen zu verbinden: «Hab ich Unrecht heut getan/ Sieh es, lieber Gott nicht an/ Deine Gnad und Jesu Blut/ Macht ja allen Schaden gut». Es kann der Frömmste nicht in Frieden leben, und selbst noch seine bescheidensten Sünden — sofern überhaupt vorhanden — dürsten nach Opferblut. Ein Durst, der freilich selbst noch einmal als Schulderfahrung wahrgenommen wird. Im

Abendlied der frommen Luise wird dieser Zusammenhang von Müdigkeit und Schulderfahrung auf paradigmatische Weise deutlich. Ein Zusammenhang, der nicht selbstverständlich ist, denn die Bilder der Müdigkeit, die wir aus der antiken Mythologie kennen, waren weitaus lustvoller gestimmt.

Hier ist es insbesondere die Mittagsmüdigkeit, die zur Erfahrung einer wollüstigen Abwesenheit und erregten Mattigkeit wird. Denn in der Hitze des Mittags, des südlichen zumal, wenn alles dahinzuschmelzen droht unter der Fülle des Lichts, treiben die Dämonen der Verführung ihr Spiel. Pan, die Nymphen und Sirenen sind es, die den ermatteten und grenzgängerischen Schläfer bei wollüstiger Laune halten und sich an ihm vergehen. Für die Griechen bedeutete die Stunde des Mittags, sich in der größten Hitze und Stille den Nebeln der Schlaftrunkenheit hinzugeben und verführen zu lassen. Von der panischen Stunde ging eine magische, wollüstige Anziehung aus, aber auch intensiver Schrecken: die Furcht der Hirten vor dem Zorn Pans, die Angst, ihr Gott könne gestört werden. Schließlich war die Mittagsstunde, wenn die Sonne auf die ausgedörrten Hügel Arkadiens brannte, auch die Stunde des Übergangs, des Todes, der Windstille und der kürzesten Schatten. Roger Caillois weist in seiner Studie über die «Mittagsdämonen» darauf hin, daß nach antiker Auffassung die Länge der Schatten mit den Seelenkräften korrespondiert[1]. Mittags werden Odysseus und seine Gefährten vom Gesang der Sirenen betört, und zur Mittagszeit essen sie den alles vergessen machenden Lotos. Auch Sokrates, der es sich mit Phaidros unter einer Platane und in der Nähe eines grillenumzirpten Nymphenheiligtums bequem gemacht hat, ermahnt seinen Gesprächspartner zur Mittagszeit, nicht einzuschlafen, sondern weiter zu reden; denn miteinander reden, das heißt, an den Grillen «wie an Sirenen vorbeifahren, ohne uns

[1] Vgl. Roger Caillois, *I demoni meridiani*, Prima edizione in volume di Carlo Ossola. Traduzione dei testi a cura di Alberto Pelissero, Torino 1988, S. 16.

enschläfern zu lassen»[2]. Letzteres aber würde bedeuten, vom Kurs abzukommen, von dem der Gedanken wie dem der kontrollierten Affekte. So mancher ist aus seinem Mittagsschlaf nie wieder wirklich erwacht. Oder aber des Mittags zu Tode gekommen, wie Aktaion, der, als «die Sonne von Morgen und Abend» und «der Sonnengott von Ost und West gleich weit entfernt»[3] waren, sich in die Nähe einer Nymphengrotte wagt. Hier erblickt er die nackten Nymphen und in ihrer Mitte die ebenfalls nackte Göttin Diana, die ihn, wie wir wissen, zur Strafe in einen Hirsch verwandelt und zum Beutetier seiner eigenen Hunde werden läßt.

Wer nicht, wie Aktaion, wahrhaft zerrissen wird, der wird von den Dämonen der Mittagshitze und des Mittagsschlafs mit Stummheit, Lähmung und Wahnsinn belegt. Caillois zitiert eine Reihe weiterer Symptome, um derentwillen es sich lohnt, der Mittagsmüdigkeit widerstehen: Delirium, Schwindel, Muskelkrämpfe und Konvulsionen[4]. Es sind freilich alles Exaltationen des Körpers und der Sinne, die unschwer als erotische Erregungen zu erkennen sind. So warnt denn auch die *Bibel* vor der «Seuche, die am Mittag Verderben bringt» (Psalm 91,6), und in christlicher Tradition wandelt sich die erotisch verderbte Mittagsmüdigkeit in die «Acedia», die Mönchskrankheit, die ihre Opfer vor allem zur Mittagestunde überfällt, sich in geistigem Schweifen, stumpfer Gleichgültigkeit, Apathie und Depressionen äußert und «dem Menschen den Kampf um die Eudämonie verleiden kann»[5]. Thomas von Aquin zählt die Acedia unter die Hauptsünden, und Dante läßt die «accidiosi» im fünften

[2] Vgl. Platon, *Phaidros*, in: Platon, *Meisterdialoge. Phaidon - Symposion - Phaidros*, eingel. v. Olof Gigon, übertragen von Rudolf Rufener, Zürich und München 1958, S. 339.

[3] Ovid, *Metamorphosen*, Deutsch v. Michael von Albrecht, München 1988, S. 62 f.

[4] Vgl. Roger Callois, *I demoni meridiani*, S. 43.

[5] *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. v. Theodor Klauser, Stuttg 1950, Bd., 1, S. 62.

Höllenkreis bis zur Stirn im Morast stecken, trübe Blasen werfen und Schlamm schlucken. Damit sind sie in gewisser Weise auf dem Wege dorthin, wo nicht nur alle Lust endet, sondern auch jedes Prinzip der Individuation aufgegeben ist: ein Zustand, der in einer Moderne, die dem Subjektdruck auszuweichen sucht, noch einmal zu Ehren kommen wird.

II

Beherrscht von Schwermut und Trauer über die Unvernunft und Kleingeisterei seiner Zeit, über die göttlichen Menschen, die «hinweggegangen», tröstet sich Hölderlin zuweilen mit der Vorstellung, in die betäubende Schlaftrunkenheit des Mittags zu versinken, die freilich ohne die griechische Sonne auskommen muß, dazu dient, deren Abwesenheit («bis der Geliebte wiederkömmt») zu überbrücken:

> Und unsere Trauer wandelt, wie Kinderschmerz, / In Schlummer sich, und wie die Winde / Flattern und Flüstern im Saitenspiele, / ... / ... so spielen Nebel und Träum um uns (*Dem Sonnengott*).

Doch war sich Hölderlin bitter bewußt, daß die — den Griechen — heilige, mit Wollust und leisem Schrecken erwartete Mittagsstunde den modernen Menschen im Grunde kalt läßt, mag er sich noch so klassizistisch gebärden. Der hat Besseres zu tun, als dösend, im Halbschlaf, in poetischen Spielen und Nebelmustern des Begehrens zu versinken. Es heißt im *Hyperion-Fragment*:

> Meer und Erde schläft in der Schwüle des Mittags, und selbst die Quelle [...] ist vertrocknet. Kein Lüftchen säuselt durch die Zweige. Ein leises Ächzen der Erde, wenn der brennende Strahl den Boden spaltet[6].

In der Optik der heraufkommenden Moderne sind die

[6] Friedrich Hölderlin, *Fragment von Hyperion*, in: Hölderlins *Werke*, Berlin und Weimar 1989, Bd. II, S. 16. (Im folgenden zitiert: Bandangabe, Seitenangabe).

Mittagsdämonen vertrieben. Die Sonne brennt nur noch unbarmherzig, und ihre dämonischen Kräfte sind wohl noch gewaltsam, aber fern von jeder erotischen Verzauberung. Hölderlins Bild vom Strahl der Sonne, der den Boden spaltet wie ein Blitz, mag allerdings daran erinnern, daß in der Antike die mittägliche Helle *das* Medium des Zeus war. Wenn die lichtüberfluteten Körper sich aufzulösen scheinen, wenn die Grenzen der Menschen und Dinge ins Zittern geraten, wenn alles ins Maßlose, zum Exzeß der Sinne drängt, — dann war für die Griechen Zeus in die Wesen gefahren und bedeutete eine Steigerung ihrer Lebensintensität, die sie nicht mehr zu beherrschen vermochten. Dabei war es die Methode des Zeus, «mit dem Licht zu verbergen: eine griechische Eigentümlichkeit»[7]. Immitten der grellsten Helligkeit des Tages wollte das göttliche Licht, statt Verhülltes aufzudecken, selbst verhüllen.

Das geheimnisvolle Licht des Mittags ist dem aufgeklärten Bürger zumeist ein Ärgernis und allenfalls ein Anlaß zu bildungsbürgerlichen Reminiszenzen. Etwa, wenn Hyperion und Adamas durch die Trümmer des antiken Delos streifen, «und die Lacerte spielte zu unseren Füßen und die Fliegen umsummten uns in der Stille des Mittags» (II 48f). Der Bürger verherrlicht indes nicht die Mittags-, sondern die Morgensonne: die «goldene Flut» der «Morgenwonne», welche «deine Schöpfung dir verschönt» (II 176). Die aufgehende Sonne ist, im Gegensatz zur auflösenden des Mittags, als Symbol der organisierenden Kraft des Lebendigen spontan verständlich: als zusammenhangstiftendes Licht einer Natur, welche — als organisches Ganzes — dem modernen Ich sein eigenes Bild zurückzuwerfen scheint. Die aufgehende Sonne ist insofern für Hölderlin, dem Zeitgeist entsprechend, ein selbstverständliches Symbol der aufklärenden Vernunft, der Eigenständigkeit von Geist und Person. Die jakobinischen Revolutionsfreunde zeigen sich im *Hyperion* als titanische Lichtgestalten, nennen sich «Söhne der Sonne», sehen sich als übermütige «Adler» im «Augenblick der Befreiung» [...]

[7] Roberto Calasso, *Die Hochzeit von Kadmos und Harmonia*, Frankfurt am Main 1990, S. 305.

in die Hallen der Sonne» (II 88f.) zurückkehren. Und sie blicken verächtlich herab auf das «Glück der Erde», denn «glücklich sein» bedeutet ihnen «schläfrig sein im Munde der Knechte» (II 64).

Ist damit jedoch das Todesurteil über die Mittagsdämonen gesprochen? Und für Hölderlin auch die mittägliche Sonne fortan nichts anderes als ein «Symbol der Freiheit, des 'Lichts' im aufklärerischen Sinn des Wortes», wie Pierre Bertaux konstatiert[8]? Am Ende des *Fragments von Hyperion* erzählt Hölderlin die Parabel von einem Knaben, den die Neugier dazu treibt, allen mütterlichen Warnungen zu trotzen und immer wieder in die blendende Sonne zu sehen, «bis ihm das Auge schmerzte und er weinend sein Gesicht zur Erde kehrte» (II 30). Hyperion selbst hatte sich «beinahe vorgenommen», von dieser «verwegenen Neugier» abzulassen. Um dann zu gestehen: «Aber ich kann nicht! Ich soll nicht!» (II 30) Obwohl er schließlich lernt, daß die «Dämmerung [...] ja das Element der Liebe» ist (II 177), weiß er doch, daß dieses nur dann auch «unser Element» sein würde, «wenn Eines nicht in uns wäre, das ungeheure Streben, Alles zu sein» (II 51). Das ist es, was schon den Knaben dazu nötigte, sich der Mutter zu widersetzen: der moderne Mensch will Titan, will Adler sein, will — wie der legendäre Königsvogel — das «wahnhafte Vorrecht» genießen, «ungeblendet in die Sonne schauen zu können»[9]. Er will dies jedoch, ohne es eigentlich zu wollen. Denn das Verlangen nach unendlicher Grenzüberschreitung, um das es hier geht, ist keine vernünftige Forderung des Selbstbewußtseins, sondern eine unvernünftige, wenn auch zwingende Konsequenz aus seiner inneren Dunkelheit. Weil das moderne Ich, wie Hölderlin wußte, blind ist gegenüber seiner Herkunft, seinen Vermittlungen und seinem Ende, muß es versuchen, immer über sich selbst

[8] Vgl. Pierre Bertaux, *Hölderlin und die Französische Revolution*, Frankfurt am Main 1969, S. 136.

[9] Sigmund Freud, *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*, in: S.F., *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, Frankfurt am Main, 5. Aufl. 1969, S. 318 f.

hinauszugreifen und somit durch dasjenige, was es noch nicht hat oder ist, sich selbst zu verstehen. Daher führen wir notwendigerweise, so Hölderlin, ein «gärendes» und «übermütiges Leben» (II 50), haben wir «unsere Lust daran, uns in die Nacht des Unbekannten, in die kalte Fremde irgendeiner anderen Welt zu stürzen» (II 50), gehen wir «ruhelos und ohne Ziel [...] von einer Fremde in die andere» (II 178). Als Teilnehmer der modernen Welt sind wir unwillkürlich verwickelt in eine Dynamik der Grenzüberschreitung, die sich Hölderlin als eine Art Ekstase mit klarem Kopf dachte, als eine Ekstase ohne jene schläfrige, selbstvergessene Hingabe, ohne jene trunkene Lüsternheit. Dafür sind wir, so läßt sich aus postmoderner Sicht ergänzen, von einem entfesselten Größen- und Produktionswahn befallen, welcher alle Kräfte in den Dienst einer strukturellen Dämonie stellt: der rastlosen Entfaltung von Produktion und Begehren ohne Maß, Sinn und Ziel.

In dieser Gestalt kehren die Mittagsdämonen zurück: als Charaktermasken des modernen Projektmenschen, des besessenen Forschers und Entdeckers, der bei allem Selbstbewußtsein nicht weiß, was er tut und warum, und der mitwirkt an der Auslöschung des Lebendigen:

> Wie der Sonne Strahl die Pflanzen der Erde, die er entfaltete, wieder versengt, so tötet der Mensch die süßen Blumen, die an seiner Brust gedeihen, die Freuden der Verwandtschaft und der Liebe (II 82).

Die verzehrende Sonne des Mittags wird für Hölderlin zur Allegorie für die ungeheure Entgrenzungsgewalt des modernen Lebens, für jenes neue, selbstgemachte «Nichts, das über uns waltet» (II 82). Kraft der Moderne sind wir zwar «vernünftig geworden», aber zugleich «ausgeworfen aus dem Garten der Natur, [...] und vertrockne(n) an der Mittagssonne» (II 42f.). Die Moderne hat eine *andere* ekstatische Sonne am Himmel der Geschichte aufgehen lassen, welche von derjenigen der Griechen um Lichtjahre entfernt ist. Eine Sonne, die nichts mehr verbirgt, vertieft oder offenbart und die Menschen, statt in poetische Lustträume, in eine ruhelose, nervöse Wachheit schickt, in

deren Dynamik sie beständig Bindungen zerreißen, Grenzen übertreten und verwandeln.

III

Bei allem tragischen Bewußtsein der Freiheit und des Fortschritts blieb Hölderlin doch ein jakobinischer Dichter, wie wir spätestens seit Pierre Bertaux wissen. Und als solcher schätzte er Schlaf und Schläfrigkeit gering. Wie Dionysos mit seinem schwärmenden Gefolge und «heiligem Weine vom Schlafe die Völker geweckt» habe, so solle der Dichter «vom Schlummer» wecken «die jetzt noch schlafen» (*An unsere großen Dichter*). Ein «schöner Tod» sei, wie es im *Hyperion* heißt, immer noch «besser» als «solch ein schläfrig Leben, wie das unsere nun ist» (II 193). Die Schläfrigkeit ist ihm Signum eines Lebens, das noch gar nicht zum Mut zum Selbstsein erwacht ist, folglich auch der Tragik der Moderne noch gar nicht gewahr wurde: die sprichwörtliche Schlafmützigkeit des deutschen Philisters.

Auf den ersten Blick mag es scheinen, als fasse Nietzsche dasselbe ins Auge, wenn er «das große Symptom der Ermüdung [...] des Willens», das «Bedürfnis nach Schlaf, die Vergöttlichung [...] selbst des Begriffs 'Schlaf'»[10], nicht allein beklagt, sondern als prägendes (Verfalls-) Zeichen seiner Zeit deutet. Was Nietzsche hier jedoch diagnostiziert, ist ganz und gar nicht die Müdigkeit dessen, der es sich — wie der deutsche Pfahlbürger — gemütlich macht in der Dumpfheit und Unfreiheit des getreuen Untertanen; sondern im Gengenteil eine Müdigkeit, welche der — nun schon: großindustriellen, weltexpansiven — Moderne selbst erwächst, und von der gerade das aufgeklärte, freigesetzte Subjekt übermannt wird. Den Imperativen der bürgerlichen Gesellschaft folgend, soll es — als Rechtsperson Tauschsubjekt, Unternehmer — stets *hellwaches Ich* sein, die personale und energetische Balance halten. Aber gerade diese Anstrengung gerät zu einem akrobatischen Akt, der es systematisch überfordert und ermüdet, weil die Kommandobrücke des Ich, seine Schutzdämme, ständig von gesellschaftlichen und triebdynamischen Energieströmen umwogt und bestürmt werden, die ebenso unausweichlich wie übermächtig und vom Ich nicht zu integrieren sind. Denn es ist einer unüberschaubaren Pluralität von Erlebniswelten, einer «Fülle disparater Eindrücke», einem «Kosmopolitismus der Speisen, der Literaturen, Zeitungen, Formen, Geschmäcker, selbst Landschaften» (III 628) ausgesetzt. Diese Vielzahl von Erwartungsräumen, Rollenanforderungen, Unter-Gesellschaften, welche mit den je anderen durchaus nicht rechnen und einzeln berücksichtigt sein wollen, läßt im Innern zumal des weltoffenen, aufgeklärten Individuums eine «Vielheit und Disgregation der Antriebe» wuchern, welche bei gleichzeitigem «Mangel an System unter ihnen» (W 34) — so Nietzsche — Willen und Entschlußkraft des einzelnen lähmen und einschläfern. Nicht weniger zermürbend ist die innere Brandung der Ströme des Begehrens: doch weniger sie selbst als vielmehr ihre Abwehr und Verdrängung machen müde, nervös und überreizt, führen, wie Nietzsche sagt, zu einer Art ständigen «Juckens»:

> Immer scheint es diesem Reizbaren, als ob jetzt seine Selbstbeherrschung in Gefahr gerate: er darf sich keinem Instinkte, keinem freien Flügelschlag mehr anvertrauen, sondern steht beständig mit abwehrender Gebärde da, bewaffnet gegen sich selber, scharfen und mißtrauischen Auges, der ewige Wächter seiner Burg, zu der er sich gemacht hat (II 180).

War es für die Griechen eine überwältigende Intensität des Lebens, die — schauerlich schön — müde machte, so bei den Modernen — nach Nietzsche — ein fundamentaler Mangel an Lebendigkeit: sie lassen nichts mehr wirklich an sich herankommen, wittern überall Herausforderungen der Triebabwehr, meiden in ängstlicher Sorge um die Integrität der Person existentielle Erregungen wie große Freude und tiefen Schmerz, gieren aber gleichzeitig — auf der Ebene der

[10] Friedrich Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, Stuttgart 1964, S. 164. (Im folgenden zitiert: WM). — Die anderen Schriften Nietzsches werden zitiert nach: Friedrich Nietzsche, *Werke*, hrsg. v. Karl Schlechta, 6. Aufl., München 1969. (Im folgenden zitiert: Bandangabe, Seitenangabe).

Oberflächenreizung — nach immer stärkeren Stimuli, die «müde(n) Nerven zu reizen» (Nietzsches prominentestes Beispiel: die Musik Wagners). Zunehmend unfähig, sich wirklich hinzugeben und an Anderes zu verlieren, will der moderne Bürger — in einer Art Angstlust — doch alles Mögliche verdächtigen können, das Ich zu Grenzüberschreitungen zu verführen und die Schrecken des Selbstverlustes auszulösen. Eingeklemmt in den unbewußten Konflikt zwischen Triebwunsch und Triebabwehr, zwischen Übertretungslust und Straferwartung, windet sich das Subjekt in einer — neurotischen — Spirale von Überreizung und Abstumpfung, hüllt es sich in die Wolke einer Trägheit, die sich abwechselnd in apathischer Willenslähmung und hektischer Unruhe offenbart. Es ist gleichzeitig überreizt und gepanzert, schlaflos und erschöpft: im Fadenkreuz der unbewußten Mächte der Versuchung und Versagung unterliegt es mehr und mehr affektiven Ambivalenzen, wird es zunehmend unfähig, sich eindeutig zu verhalten, in klarer Weise zu *wollen*, zernagt von einem zwanghaften Hin und Her immerwährender Zweifel.

Aus dieser Zwickmühle bietet sich dem Subjekt als klassischer Ausweg an, sich dem ruhelosen Aktivismus des modernen Lebens zu entziehen und der unterschwelligen Sehnsucht nach dem *big sleep*, der betäubenden Leere, dem alles auflösenden Nirwana nachzugeben. Dies bedeutet — auch hier nimmt Nietzsche Freuds Neurosenlehre aphoristisch vorweg — letztlich die Sehnsucht nach einem alle Ambivalenzen und Zweifel beseitigenden Tod; wie es denn in praxi «der Tod» sei, «der hier unter dem Bilde seines Bruders, des Schlafes, so verführerisch wirkt» (WM 164). Der Zarathustra bedrängende «Verkündiger der großen Müdigkeit» (eine Allegorie Schopenhauers) wirft sich zur Stimme dieser Verführung auf:

> Alles ist gleich, es lohnt sich nichts, Welt ist ohne Sinn, Wissen würgt (II 480 f.);

und wühlt in offenen Wunden:

> Trocken wurden wir alle [...] Alle Brunnen versiegten uns (...), zum Sterben

> wurden wir schon zu müde; nun wachen wir noch und leben fort — in Grabkammern (II 389).

IV

Die Zeit der größten Müdigkeit und Lethargie ist allerdings auch für Nietzsche die «Stunde des vollkommenen Mittags» (II 512), welche zugleich die Zeit «der furchtbarsten Aufhellung» (WM 96) ist. Die brennende, vernichtende Sonne — Symbol der Ekstase — soll aus der trostlosen Prosa der Ordnung der Dinge, aus der ermüdenden Monotonie des bürgerlichen Alltags herausführen, soll das Subjekt von seiner Lähmung und Ambivalenz befreien, es schließlich dazu ermutigen, «gefährlich zu leben» (II 166). Freilich ist Nietzsche sich im Klaren darüber, daß in eben jenem 'grauen' Alltag an der ungeheuren Entgrenzungsdynamik des modernen 'Fortschritts' beharrlich gearbeitet wird, wodurch das alte Symbol der Sonne neue Bedeutung und Virulenz erfährt. So ist das Fluidum der Sonne und der Ekstase nunmehr die «stark elektrische», die «männliche Luft» von moderner Wissenschaft und Technik. Deren «Schnelligkeit und Strenge» sind jetzt «unsere Flügel» geworden, haben uns, den «Nebenbuhlern des Lichtstrahls», den Trieb eingepflanzt, «nicht von der Sonne weg, sondern zur Sonne hin» zu streben (II 172); mit «Adler-Mut» und «Adlers-Augen» den Abgrund ins Auge zu fassen (II 524). Wie Hölderlin kennt also auch Nietzsche die *Mittagsdämonen der Moderne*. Deren Erfahrung verstärkte jedoch bei Hölderlin nur die Trauer über den Verlust der griechischen Welt, der mythischen Bedeutungen und Zusammenhänge der Wesen, wie sie sich unter anderem in der Poesie der panischen Stunde offenbaren. Mit Schauder und Bangen erwartete er dagegen die Heraufkunft der 'Mittagsschwüle des Fortschritts', welcher die 'mütterliche Erde' vergewaltigt und die lebendigen Seelen austrocknet. Anders Nietzsche: zurückgreifend auf den Mythos des Pan, der den Hirten zur Mittagszeit erotische Träume voller verlockender Gestalten bereitet, läßt er die Dämonen der Moderne seinem schlafenden Zarathustra die Obsession vom

«höheren Menschen» eingeben. Nach Gottes Tod «kommt der große Mittag, nun erst wird der höhere Mensch — Herr» (II 522). Der ist das ästhetische Konstrukt eines Menschen, welcher so «sehr stark und verwandlungsfähig» wäre, die ungeheure Pluralität und Entgrenzungsdynamik der modernen Welt «in Einer Seele» zu konzentrieren (WM 55). Der 'höhere Mensch' entsagt endgültig dem «Glück der Erde» (Hölderlin), vertraut auf das «Böse im Menschen» und beschwört die vernichtende Sonne: «Herauf nun, herauf, du großer Mittag!», und Zarathustra «verließ seine Höhle, glühend und stark, wie die Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt» (II 561).

Die Idolatrie der Sonne, ihrer auflösenden, ja vernichtenden Energie, wurde noch im 19. Jahrhundert zu einer kulturellen Konstante des Hochkapitalismus, die mit der Geburt der ästhetischen Moderne engstens verbunden ist. Entscheidende Anstöße gab — neben Nietzsche — Baudelaire mit seiner «Empfindung eines intensiven Lichts, das die Augen und die Seele bis zur Erschöpfung entzückt»[11]; gab die emphatische Lichtmalerei der Impressionisten, welche die 'Auflösung der Dingformen' feierten; gab van Goghs dämonische 'Sonnenmalerei', die die irdischen Dinge, auch Wolken und Gestirne, ins Bild setzt, als seien sie durchdrungen von überbordenden Energieströmen, verkabelt in elektrische Kraftfelder, durch die Elementargewalt des Lichts zwar verbunden, aber zugleich schicksalhaft bedroht. Bataille hat später versucht, die Obsession einer verzehrenden, 'prometheischen' Sonne zu motivieren: durch den Überdruß an der prosaischen, dämmrigen Welt der Grenzen, Sachen und Identitäten, die «wie eine Wand zwischen mir und dem Universum» steht; eine Welt, deren «genauere Klarheit» indessen täuschender Schein sei gegenüber dem «verwirrenden Glanz» der Sonne, welcher die Grenzen der Menschen und Dinge oszillieren läßt und ihnen, so Bataille,

[11] Charles Baudelaire, *Richard Wagner und 'Tannhäuser' in Paris*, in: Ch. B., *Werke in deutscher Ausgabe*, hrsg., v. Max Bruns, Minden i. Westf. 1901-10, Bd. 3, S. 30 f.

«die Intimität des Lebens» vermittelt und die «Transparenz des Universums»[12].

V

Gottfried Benn, der gelegentlich den «Nachtbeginn schon um 2 Uhr mittags»[13] erlebt, «in Dämmer und Dösen»[14] seine Tage verbringt und seinen «Dumpfheiten immer sehr folg(t)» (Br III 34), tut dies nicht nur aus bloßem Vitalitätsmangel, sondern «in der Hoffnung auf (die) dialectische Natur» (Br III 24) seiner Apathien. Wohl leidet er unter Müdigkeit ebenso wie unter «Fettwerden, Ranzigwerden» (Br III 217), doch leidet er nicht unter irgendeiner Müdigkeit, sondern, wie er betont, unter *der* Müdigkeit schlechtin. Eine Müdigkeit, die freilich mit der «tiefen seelischen Monotonie» (Br III 36) zusammenhängt, die für ihn den Grundklang des Daseins ausmacht. Denn:

> Was ist der Mensch, — die Nacht vielleicht geschlafen, / doch vom Rasieren wieder schon so müd, / noch eh' ihn Post und Telefone trafen, / ist die Substanz schon leer und ausgeglüht (Br III 222).

Diese tiefgefühlte, höchst alltägliche und ganz existentielle Müdigkeit des Bennschen Typus verbündet sich zudem mit einer gelegentlichen Tyrannei des Körpergefühls über den Radardenker und Bewußtseinsmenschen. «Die Frage der Müdigkeit» ist darum für ihn nicht nur im übertragenen, sondern auch im Wortsinne «eine brennende» (Br II 53), die er sich vorerst allerdings affirmativ beantwortet. Ist doch für ihn «das Ruhende», welches «keine laute Äusserung mehr

[12] Georges Bataille, *Die Aufhebung der Ökonomie*, 2. Aufl., München 1985, S. 87.

[13] Gottfried Benn, *Briefe an F. W. Oelze 1945-1949*, Frankfurt am Main 1982, S. 15. (Im folgenden zitiert: Br II).

[14] Gottfried Benn, *Briefe an F. W. Oelze 1950-1956*, Wiesbaden 1980, S. 152. (Im folgenden zitiert: Br III).

von sich giebt» und «keines lauten Zeichens des Lebens mehr bedarf», das Größere und «Weitere»[15] — im Gegensatz zum Dynamischen. Letzteres rechnet Benn dem Deutschen zu; die «Erstarrung» (Br I 135) dagegen, als das wahrhaft produktive Prinzip, der Latinität. Die «berühmte Müdigkeit» (Br III 24) betrachtet er darüberhinaus — ebenso wie «Magenschmerzen, Druckempfindlichkeit, Rückenschwäche» (ebd.) — als ein «Korrelat des Bewußtseins» (ebd.), und letzteres wiederum als «Echo und Rauchfang seiner selbst»[16], «ewig sinnlos, ewig qualbestürmt» (ebd.). So gewinnt «das Ermüdbare, das schwer Bewegbare»[17] bei Benn die Qualität einer — dem Dynamischen gegenüber — substantielleren Realität. Ihr öffnet er sich, indem er zurücksinkt, um in die Regionen der ästhetischen Imagination zu gelangen, die er «reich und panisch» (PuA 314) nennt. Denn in der Bennschen Mythologie der Moderne geht wohl vieles zu Ende, dies aber zu ungewohnter Stunde. Nicht Abend ist es, sondern Mittag geworden für das moderne Bewußtsein und das «moderne Ich»: ein heißer Mittag, «es ist Sommer, Pan glüht» (EuR 45), und Benn geht, in der Gesellschaft des bocksbeinigen Erfinders der Masturbation[18], seiner «hyperämischen Theorie des Dichterischen» (EuR 96) nach, für die es «nur eine Ananke: den Körper» und «nur einen Durchbruchsversuch» gibt: «die Schwellungen, die phallischen und die zentralen» (ebd.). Hier ist Benn ganz der «Mittagshengst» (PuA 48), der sich durch die Büsche eines imaginären, nachabendländischen Arkadien schlägt:

[15] Gottfried Benn, *Briefe an F. W. Oelze 1932-1945*, Frankfurt am Main 1979, S. 135. (Im folgenden zitiert: Br I).

[16] Vgl. Gottfried Benn, *Essays und Reden*, in der Fassung der Erstdrucke, hrsg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1989, S. 44. (Im folgenden zitiert: EuR).

[17] Vgl. Gottfried Benn, *Prosa und Autobiographie*, in der Fassung der Erstdrucke, hsrg. v. Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 1984, S. 319. (Im folgenden zitiert: PuA).

[18] Vgl. W. R. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Hildesheim 1965, Bd. III. 1, S. 1395.

> Eine starke panische Gewalt war in mir tätig, die unmittelbare Vereinigung mit der Dingwelt zu vollziehen, die Stigmata der Jahrhunderte versinken zu lassen (...) und die abendländischen Phantome von Raum und Zeit in die Vergessenheit zu rücken. (PuA 221).

Auch Gotfried Benn war ein Leben lang fasziniert von der Vorstellung, teilzuhaben an der «Intimität des Lebens», der «Lichtscheu» (EuR 44) des Bewußtseins hingegen zu entkommen. Und wie Bataille suchte er in intimer, «mystischer Partizipation» (EuR 113) zumindest imaginativ Besitz zu ergreifen von dem, was Freud das «Ungebändigte und Unzerstörbare in der Menschenseele» genannt und mit dem «*Dämonischen*»[19] identifiziert hat. Freilich bleibt Benns Blick in das Mittagslicht des Südens nicht frei von Enttäuschungen, denn dort erblickt er wohl «Südlichkeiten, / doch nicht das Südmotiv» (G 175). Letzteres nimmt er in gewisser Weise nicht mit der normalen Sehkraft, sondern mit dem Scheitelauge, dem prähistorischen «Parietalorgan» wahr (EuR 120), das aus der Vorzeit kommt und «ins Kosmische» (ebd.) blickt. Es ist dieses wunderbare Medium aus dem Mesozän, welches ihn sinken und steigen, dämmern und streben läßt: «...dann kommen die Andränge» (PuA 326).

Die panisch-onanistische Ausstattung der Bennschen Poetik und ihr mit einer gewissen jugendlichen Dringlichkeit erfüllter physiologischer Reduktionismus schließt an Benns Träume von der Rückkehr zum Vegegativen und zur «Seligkeit gehirnloser Urahnen»[20] an. Müssen die «accidiosi» in Dantes fünftem Höllenkreis im Schlamm ihre schuldhaften Apathien abbüßen, so sucht der evangelische Pastorensohn Benn Entlastung vom Subjekt- und Gewissensdruck gerade im ekstatischen Durchbruch zu vorindividuellen Daseinsformen und zum warmen Element

[19] Vgl. Sigmund Freud, *Die Traumdeutung*, Studienausgabe Bd. III, Frankfurt am Main 1982, S. 582.

[20] Vgl. Gottfried Benn, *Szenen und Schriften*, in der Fassung der Erstdrucke, hrsg. v. Bruno Hillebrand. Frankfurt am Main 1990, S. 17. (Im folgenden zitiert: SuS).

organischer Fäulnis. Es sind die Dämmerstunden des Seins und des Bewußtseins, denen der Autor die Bilder liefert, wobei «Dämmerblicke» (SuS 234) für Benn eben auch Erkenntnisblicke sind, Einblicke und ein « Hineinsehen» (ebd.). « Ein Abendnebel, eine Wallung/ Ein kleines Stück Zusammenballung» (G 85) — das wäre schon viel für den Müden, dem es wohl oft dämmert, am nachdrücklichsten aber dann, wenn sich ein Versprechen auf Lust zeigt und auf Regression. Allerdings kennt Benn neben der regressions- und imaginations versprechenden Müdigkeit auch die Müdigkeit des großen Ganzen: wenn der letzte Falter in die Tiefe sinkt —, sowie die ganz individuelle Lebensmüdigkeit: «Man sieht aufs Meer zurück und senkt die Lider» (G 397). So ist denn auch ein nachdrückliches «Schlafe ein!» (G 476) Benns letztes lyrisches Wort, dem die Erkenntnis: «zuviel Verfall in mir / zu schwer / und müde» (G 475) vorausging. Hier herrscht freilich nicht mehr der erkenntnis-helle, panisch-ekstatische Dämmer der früheren Jahre, sondern das *taedium vitae* des letzten. Keine «Müdigkeit aus Charakter» und kein «Schlafverfall aus Überzeugung» (PuA 119), sondern eine lustlose und von Juckreiz begleitete Altersmüdigkeit, die in dem von Ekzemen geplagten Hautarzt[21] den Wunsch weckt, sich «selbst als Staub von den Stiefeln (zu) schütteln»[22].

VI.

Hölderlins Vorhersage, daß für des modernen Menschen Brust «keine Heimat möglich» sei und er, sobald als möglich, seines «Irrsterns Gebiet» verlassen werde, hat sich bekanntlich bewahrheitet: die Technologie der Raumfahrt schickte Menschen ins All und auf den Mond, und For-

[21] Vgl. Werner Rübe, *Provoziertes Leben. Gottfried Benn*, Stuttgart 1993, S. 412 f.

[22] Ebd. S. 495.

schungssonden umkreisen die Sonne. Dieser Vorgang hält indessen die Möglichkeit einer dialektischen Wende bereit: Denn in der Perspektive der Astronauten wird die kosmische Ausnahmestellung und Hinfälligkeit des irdischen Lebens, das in einer zufälligen Strahlungsnische des Kosmos ein begrenztes Dasein fristet, erstmals augenfällig bewußt. Eine neue, melancholische Zärtlichkeit dem Lebendigen gegenüber wird möglich, jenseits aller sentimentalen oder erhabenen Rührung. Gleichzeitig ist heute — als Folgewirkung industrieller Naturausbeutung — die brennende Sonne in einem nicht mehr nur mythologischen und allegorischen, sondern höchst realen Sinn 'böse' und 'dämonisch' geworden. Da der 'Fortschritt' den 'kosmischen Uterus' der Erde, die schützende Ozonschicht, konsequent zerstört, strahlt das lebensbedrohliche Ultraviolett zunehmend ungehindert auf uns ein.

All das wäre Grund genug, die Haltung von Goethes *Faust II*, der den Tatmenschen, das 'unbedingte Streben' in sich überwunden hat, neu zu überdenken:

> So bleibe denn die Sonne mir im Rücken!

Das «umschlingende Feuermeer» der Sonne, von dem sich Faust «mit Augenschmerzen» abwendet, ist bei Goethe freilich beziehungsreich überblendet durch den Glanz des Geldes und das Feuerwerk moderner Wissenschaft, steht symbolisch ein für die verführerischen Entgrenzungsmächte der Moderne, welche die strukturelle Drohung eines «allgemeinen Brandes» auf den Plan treten lassen[23].

Im nachmodernen Bewußtsein, daß «alles verschwindet[24], nimmt gegenwärtig Peter Handke dergleichen Motive auf. Die

[23] Siehe: Johann Wolfgang von Goethe, *Werke*, Hamburger Ausgabe, 10. Aufl., München 1976 ff., Bd. 3, S. 148 f. (Im folgenden zitiert: Bandangabe, Seitenangabe).

[24] Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main 1984, S. 63. (Im folgenden zitiert: LsV) — Handkes Schriften werden außerdem nach folgenden Siglen zitiert: CS: *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt am Main 1986; LH: *Langsame Heimkehr*, Frankfurt am Main 1984; VM: *Versuch über die Müdigkeit*, Frankfurt am Main 1989.

Protagonisten seiner Erzählungen der 80er Jahre, allesamt auf der Suche nach einem letzten «Aufleuchten» der Dinge, wenden sich ab von der ekstatischen Sonne der Moderne. Ihnen ist schon das Licht «der Morgensonne [...] zu viel», sie suchen «den Leichtsinn und die Folgenlosigkeit der Ekstase zu vermeiden» (LH 174). Dafür fahnden sie nach symbolischen «Anhaltspunkten» für belebende Zusammenhänge im erdnahen «Gelände»: der Geologe Sorger entdeckt beispielsweise, wie «im besonnten Graben [...] der Schnee eine Furche (bildete): die schönste Frau, die er je gesehen hatte» (LH 166). An die Stelle von Ekstase und Rausch — für die Autoren der einstmals avantgardistischen Moderne geradezu systematische Vermittlungen des poetischen Aktes — rückt bei Handke programmatisch: die Müdigkeit. Sie ist für ihn, obgleich «gegen den tiefen Schlaf», eine unverzichtbare Produktivkraft: als ein innerer Schirm oder Schleier, welcher starke Affekte wie Begierde, Wut oder Furcht abdämpft, als ein sanfter Zustand affektiver Ermattung, der ein «rundum wohliges Gefühl» (VM 44) erzeugt, das zwischen «äußerster Versunkenheit» und «äußerster Aufmerksamkeit» (LSV 108) eine betäubende Mitte hält. Der Altphilologe Loser (aus *Der Chinese des Schmerzes*) schätzt eine «leichte Müdigkeit»: «Sie macht mich wach und ruhig» (CS 26). Vor allem aber macht sie, indem sie von peinigenden Gefühlen der Angst, Schuld und Straferwartung befreit, auf sorglose und damit erst eigentliche Weise teilnahme- und hingabefähig. Die Müdigkeit schenkt Sorger «für alles im Umkreis jenen Schimmer von Teilnahme, der, so glaube ich, mich zugleich selber unscheinbar macht: niemand würde sich an oder gar gegen mich wenden» (CS 54). Indem die Müdigkeit das Subjekt wie einen durchlässigen Kokon einhüllt, erscheint sie Handke als «Erfüllung des Berührtwerdens und selber Berührenkönnens», kennt er ein «Einswerden mit der Müdigkeit» (VM 46 f.).

Auch mit der Aufwertung der Schläfrigkeit, die in der Moderne so arg verfemt war und der er eine produktive und offenbarende Rolle zuerkennt, greift Handke auf ein Motiv

Goethes zurück. Bereits im *Prometheus* pries Goethe die hellsam verjüngende Kraft des Schlafes:

> Wenn alles — Begier und Freud und Schmerz — / Im stürmenden Genuß sich auflöst. / Dann sich erquickt im Wonneschlaf (IV, 187).

Graf Egmont, gefangen, verlassen und dem Tode nah, erwartet sehnsüchtig seinen «alten Freund»:

> Süßer Schlaf! Du [...] vermischest alle Bilder [...]; ungehindert fließt der Kreis der inneren Harmonien, und eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, versinken wir und hören auf zu sein (IV, 452).

Für Goethe hat der Heilschlaf «die Funktion der Befreiung des Subjekts von sich selbst und seiner Erhebung auf ein [...] objektiveres Sein»[25]. Für seine Dramaturgie bis hin zum wiedergeborenen *Faust II* war der Übergang von der Katastrophe zum Schlaf charakteristisch. Die Genesung von Handkes Loser kündigt sich nach dessen Mordtat, nach einem Martyrium grausiger Alpträume in einem sanften melodischen Tagtraum an:

> Im Halbschlaf — der eher eine besondere Art des Wachseins war — gaben die Einzelgeräusche einander die Antwort und wurden dadurch zu Tönen (CS 194).

Die Ruhe und Geborgenheit, die sich für Handke im sanften Rausch der Müdigkeit einstellen, im melodiösen Rauschen korrespondierender Töne und Bilder, sind freilich von anderer Art, als sie Goethe intendierte. Denn Handkes Versöhnung vollzieht sich nicht im Gestus der *Steigerung* von Subjektivität und einer sich heilenden Natur, sondern im Gestus des *Abschiednehmens*: im Horizont der spätmodernen Erfahrung der Randstellung und Hinfälligkeit des Lebendigen, der Sinn-, Maß- und Trostlosigkeit des Fortschritts. Dabei gewinnt der Begriff der Müdigkeit einen überraschenden

[25] Wilhelm Emrich, *Die Symbolik von Faust II. Sinn und Vorformen*, 2. Aufl., Bonn 1957, S. 76.

ontologischen Akzent: Erzähler und Welt finden sich intim verbunden, weil sie *beide* müde sind, weil sie von einer umfassenden «kosmischen Müdigkeit» ergriffen werden, welche die Menschheit «in ihren allerletzten Augenblicken [...] versöhnt» (VM 78).

MORIRE DI IDEOLOGIA*

di
BRUNO DE MARIA
Milano

Freud e Schnitzler

A Vienna, il 13 settembre 1883, alle due del pomeriggio, si svolsero i funerali di un certo dottor Nathan Weiss, assistente di neurologia, trovato impiccato nella sua casa di Landstraße. Era sposato da un mese, carriera brillante, una buona clientela. Il suicidio sembrava inspiegabile.

Ai funerali assisteva un collega del dottor Weiss, il giovane Sigmund Freud. Appena tornato a casa, ancora turbato, scrisse alla fidanzata Martha Bernays, una lunga, bellissima lettera in cui, forse per la prima volta, si misurava con l'enigma di un dramma umano celato dietro la maschera di una vita apparentemente decorosa.

Scrive Freud: «Non so cosa ti ho raccontato sulla preistoria di questo matrimonio; credo di doverti ripetere tutto quello che so di lui, perché *non è morto per caso*, piuttosto il suo essere, si è adempito, le sue buone e cattive qualità si sono unite per condurlo alla rovina, la sua vita era come composta da un poeta, e la sua morte ne fu la necessaria catastrofe»[1].

---

* *Questo lavoro è il risultato di una parziale riscrittura di una conferenza tenuta da me, nel maggio '94, all'Università di Torino, in un Seminario organizzato dall'APRAGI. Il titolo originale era* «Schnitzler e l'occhio dell'altro».

[1] Devo a Mario Lavagetto la segnalazione della lettera di Freud alla fidanzata, che cito, così come alcuni spunti riflessivi. Cfr. M. Lavagetto, *Il dottor Freud fra scienza e letteratura*, in «Paragone», agosto 1970.

Una vita composta da un poeta! La lettera di Freud è un bel racconto, degno in tutto e per tutto di quelli che, più tardi, avrebbe scritto il dottor Schnitzler, allora medico subalterno presso il Policlinico di Vienna, diretto dallo psichiatra Theodor Meynert, uno dei maestri di Freud.

Nella sua lettera, con maestria da romanziere, Freud prende in mano gli elementi meno manifesti della vita di un uomo, facendone convergere ogni tratto verso l'appuntamento fatale con il suicidio. La sua domanda è chi sia il mandante, ovvero quale sia stato l'intreccio relazionale che ha portato, quasi necessariamente, il dottor Weiss a diventare l'esecutore di ordini e desideri che non riusciva a padroneggiare. In seguito Freud, rinunciò volutamente ad esercitare il suo talento di narratore giacché, come scienziato positivista, doveva preventivamente difendersi dall'accusa corrente che le sue storie cliniche potessero leggersi come novelle. Questa mutilazione volontaria della propria vocazione espressiva lo portò ad una specie di vigilante paralisi che spiega sia la sua ambigua attrazione per Schnitzler, sia la sua paura di incontrarlo.

In una celebre lettera del 14 maggio 1922 egli scrisse a Schnitzler, che abitava a pochi passi da Berggasse 19:

«... Mi sono sempre chiesto con tormento, per quale ragione in realtà io non abbia mai cercato in tutti questi anni di avvicinarLa e di avere un colloquio con Lei (...). La risposta a questa domanda contiene la confessione che a me sembra troppo intima. Io ritengo di averLa evitata per una sorta di paura del *doppio*».

La lettera prosegue, e con una certa seduzione patetica, Freud tenta di convincere Schnitzler che «non ostante la differenza di talento», il suo *sosia* mostrasse attraverso le sue belle creazioni gli stessi suoi presupposti, interessi ed esiti. Con una certa franchezza ammetteva anche la sua invidia: «Ho sempre avuto l'impressione che Ella attraverso l'intuizione (...) sapesse tutto ciò che io ho scoperto con un faticoso lavoro sugli uomini», etc.

Cos'è questa paura del doppio? Evidentemente la paura di quella stessa «artisticità» che il suo doppio-Schnitzler gli rimandava. L'artista emergente in se stesso avrebbe potuto

destabilizzare lo scienziato, ovvero quelle parti istituite di sé, uomo pubblico, con solida reputazione positivista.

Il Freud serioso ed un po' tetro della maturità, monumento di se stesso, si ritorcerà in seguito con modalità quasi «suicide» verso quel giovane pioniere di una scienza nuova che lui stesso era stato, e che aveva avuto il coraggio di pensare poeticamente.

La psicoanalisi era appunto nata perché qualcuno aveva osato pensare cose «inaudite» prima ancora di poterle razionalmente definire. Nella cultura tradizionale, direbbe Lotman, si era verificata un'*esplosione* che non avrebbe più permesso al mondo di vedersi come prima.

La sua vita era come composta da un poeta. Quello che il giovane Freud comprese e che più tardi, in parte, ritrattò, era che se la vita si comportava come la poesia, era proprio dalla poesia che occorreva apprendere il metodo per ricostruirla. L'apertura ermeneutica della psicoanalisi nasce indubbiamente qui. Ma se vale quella legge per cui un pensiero nascente (l'*autòs*) si costituisce sempre come minaccia nei confronti delle confortevoli conquiste del sapere istituito (l'*idem*), allora è proprio verso questa apertura destabilizzante che Freud sviluppò la paura del sosia. Il suo ancorarsi, sia pure conflittuale, alle verità forti della metapsicologia, nasce anche da una sudditanza conformistica ad un sapere dei Padri (tra cui Ernest Brücke, inflessibile positivista e suo Maestro alla Facoltà di Medicina di Vienna) che teorizzavano non esservi nell'organismo altre forze al di fuori di quelle fisico-chimiche. Il Freud che teme il sosia è anche quello che argina la sua stessa creatività, per timore che possa spingerlo oltre i confini rassicuranti della verifica sperimentale.

Per un curioso destino, sono proprio gli elementi più inossidabilmente positivisti della sua teoria (L'*Es*, le pulsioni di vita e di morte, gli *universalia* edipici, etc.) quelli che confermano, presso alcuni esegeti, la leggenda di un Freud continuatore della tradizione romantica, dedito al «lato notturno» della vita, riabilitatore «a posteriori» di tutti i poeti maledetti e modello attuale di molti movimenti d'avanguardia, non ultimo il surrealismo.

Per Thomas Mann, il lato razionalistico-«apollineo» del-

la psicoanalisi è un suo aspetto quasi accidentale, tanto giganteggia il suo contrario torbido, notturno, sfrenatamente sensuale. Aschenbach, in *Morte a Venezia*, sarebbe appunto uno dei tanti eroi travolti dai vapori sulfurei dell'*Es*, mentre, se mai, si potrebbe sostenere il contrario: e cioè che a ucciderlo (suicidarlo?) sia stata la rigidità cadaverica dei suoi elementi identici, più culturali che mai.

Questo luogo comune di un Freud amico della notte va, a mio parere, corretto. Freud non era affatto un amico della notte, quale poteva esserlo, poniamo, il romantico Novalis:

> Non più nella luce abitarono gli dei...
> Si avvolsero nel mantello della notte,
> grembo immenso, nido delle rivelazioni.

Freud diffidava di quel fervore unificante, di quel «sentimento oceanico» di cui sembra che avesse discusso in una celebre passeggiata con Rilke. Il suo doppio era un poeta «rimosso» da una ideologica obiettività scientifica.

Se esiste un Freud ermeneuta che sa quanto la conoscenza sia relativa al «modo» di conoscere, ce n'è anche un altro che si pone innanzi all'oggetto esaminandolo attraverso il prisma della metapsicologia. Questo Freud è un illuminista, convinto che solo il razionalismo positivista, nella sua purezza prerivoluzionaria, sia l'unico antidoto al lato notturno e disordinante della vita.

Ma, lo ripeto, questa radicalità sin troppo teorizzata, accenna ad un sosia celato nell'ombra. Il fatto che Freud non sia mai riuscito ad incontrare Schnitzler ha un valore sintomatico. I due, in sostanza si ammiravano a vicenda, ma con molte riserve. Schnitzler era troppo artista per non sapere che le leggi organizzative della letteratura non sono quelle della psicoanalisi. Proust scrisse una volta che un romanzo che contenga della teoria è come un regalo al quale sia stato lasciato il cartellino del prezzo. Schnitzler non fece mai questo errore: la psicoanalisi, di cui era un buon conoscitore, non entrò mai nelle sue opere, servita, per così dire, «a freddo», come un sapere introdotto dall'esterno.

Ma gli analisti lo corteggiarono. Dalla cortesia molto for-

male, direi absburgica delle sue risposte scritte, si direbbe quasi che Schnitzler abbia trattato i suoi corrispondenti come dei postulanti un po' fastidiosi. Le lettere di Theodor Reik, con tutti i suoi «Stimatissimo Dottore», fanno ancora arrossire il mio personale «spirito corporativo». Reik, analista della prima generazione, adulava Schnitzler con bassezza strisciante, chiedendo impieghi, favori, e non mancava mai di aggiungere che sua moglie era un'accesa ammiratrice dello scrittore. Ciò a cui ambiva, in modo particolare, era un incarico come critico teatrale. Che un analista abbia qualcosa a che fare con il teatro, non è cosa che deve stupire. Come vedremo, non v'è personaggio di Schnitzler che non possa considerarsi l'Ospite più o meno ammutolito del proprio teatro interno. Tuttavia, se Reik avesse adottato i criteri estetici del suo Maestro Freud, non credo che la storia del teatro avrebbe trovato un gran critico!

A mio parere, è proprio dal conflitto irrisolto fra lo scrittore e lo scienziato che nascono dalla penna di Freud le peggiori banalità che una psicoanalisi nascente potesse mai dire sull'arte e gli artisti. Spaventato dalla sua stessa artisticità, Freud fu un critico interessato più ai contenuti presumibilmente sintomatici che a quelli estetici. Scrivere, esprimersi era di per sé sospetto: di fronte alla posizione inquisitoria della psicoanalisi l'artista doveva preliminarmente difendersi dall'accusa di essere nevrotico. Conseguentemente Freud non ha mai considerato la possibilità opposta e cioè che possa essere nevrotico chi non è capace di esprimersi!

In un suo saggio del 1907, *Il poeta e la fantasia*, Freud non riesce a nascondere la sua antipatia per gli scrittori. Questa antipatia nasce da un equivoco di fondo: che i poeti non siano altro che sognatori ad occhi aperti le cui fantasie non differiscono dalle fantasticherie piuttosto «ripugnanti» dei comuni nevrotici.

Cosa distoglie il lettore dall'avvertire questa «ripugnanza»? La risposta di Freud è sconfortante: «La vera *ars poetica*», egli scrive, «consiste nella tecnica per superare la nostra ripugnanza... Il poeta addolcisce il carattere della sua fantasticheria egoistica, alterandola e velandola; e ci seduce

mediante il godimento puramente formale, e cioè estetico, che egli ci offre nella presentazione delle sue fantasie». Tale godimento è definito da Freud «*premio di seduzione*» o «*piacere preliminare*».

Ora, un'estetica che teorizzi essere il poeta un frustrato che nobilita attraverso gli allettamenti formali il suo desiderio di identificarsi con personaggi vincenti ed amati, suffraga esattamente l'estetica vigente nell'imperial regno absburgico: quella che potrebbe valere, al massimo, per *La vedova allegra* o *Sandokan alla riscossa*.

L'ammirazione quasi imbarazzante che Freud tributava a Schnitzler, date le premesse teoriche appena viste, rischia di non salvare Schnitzler proprio dal suo ammiratore. I suoi eroi ed eroine, infatti, non sono semplici portatori passivi di pulsioni ontologicamente umane ed a-storiche, ma sono calati in un contesto socioculturale (quello absburgico) senza il quale le loro azioni sarebbero narrativamente insensate. Non so se sia del tutto un caso, ma quando Freud si occupa a fondo di un romanzo, lo fa con opere minori, come quell'illeggibile fantasticheria pompeiana che è *Lady Gradiva* di Jensen. Non gli è da meno (per stare ai classici della psicoanalisi) Melania Klein che rispolvera, in un noto saggio sull'identificazione proiettiva, un modesto romanzo di Julien Green, *Essere un altro*, vero prontuario di *reveries* piccolo borghesi, perfettamente coerenti, per altro, con il credo metapsicologico kleniano, per il quale l'Altro è sostanzialmente solo il «seno». Se ne potrebbe maliziosamente dedurre che l'armamentario psicoanalitico classico tanto meglio funziona, quanto più zoppica quello letterario. Forse la grande letteratura ha leggi strutturali troppo complesse, ed è così fitto l'intrecciarsi dei miti e dei destini personali con i grandi eventi storico sociali, che una lettura meramente psicoanalitica rischia di risultare monca e unilaterale. Non a caso la critica marxista si è già chiesta se il rifugiarsi della letteratura nello spazio ridotto degli *Interiors* borghesi, con i suoi «edipi» e le sue passioni ben classificate, non sia qualcosa di molto diverso da una copertura ideologica dell'economia politica. « Al di là dei mercati resta solo la follia», scriveva Bertolt Brecht, intendendo per «follia» proprio il ritirarsi, sia pur pittoresco, del singolo dalla diffi-

cile consapevolezza dei mercati, per chiudersi in una interiorità che simuli la sostanzialità che sente svanire da sé e dal mondo. Sentirsi vittima o padrone delle proprie pulsioni comporta pur sempre un soggetto indiviso che possa trascendersi. Questo è, tutto sommato, consolatorio. Diverse sono le cose qualora il « soggetto indiviso » sia scomposto nei suoi costituenti, cioè le gruppalità interne, baccano di voci contrapposte e smozzicate, sconcertate e sconcertanti, rispetto alle quali l'orgoglioso Ego cartesiano può porsi soltanto come attonito registratore.

Qui, propriamente, la gruppoanalisi si distingue dalla psicoanalisi. Perlomeno da quella dei padri. Questo, a mio parere, comporta anche un diverso approccio alle cose letterarie, senz'altro più complesso, giacché, essendo lo stesso osservatore l'esito delle sue componenti socio-culturali dalle quali non può trascendersi, egli potrà solo formulare «congetture», senza mai pronunciarsi su Verità definitive. Agli albori della psicoanalisi, ad esempio, Wilhelm Reich (forte della sua conoscenza dell'inconscio e dei suoi travestimenti linguistici) poteva affermare con certezza che un certo sogno di *Peer Gynt*, personaggio di Ibsen, ove lui cavalcava una cerva, non era altro che la trascrizione camuffata di un desiderio incestuoso di possedere sessualmente la madre.

Armi interpretative così forti non sono consentite in gruppoanalisi. In un certo senso non esiste un testo esterno su cui esercitare il proprio sapere. Ciò di cui si può parlare è soltanto della propria *relazione* con il testo. Se con «testo» intendiamo genericamente l'Altro coinvolto in un dialogo, ne consegue che questo Altro dovrà fornire un commento alle mie congetture, giacché solo la sua risposta rende possibile una circolarità ermeneutica.

Questo gioco di rimandi è certamente possibile nel *setting* analitico, dove c'è pur sempre un altro, il paziente, a commentare i miei commenti. Ma se l'altro è un romanzo, o un personaggio letterario, dove trovo quell'interlocutore che mi risponda coinvolgendomi in un dialogo soggetto a verifiche successive? Qui la gruppoanalisi rischia di trovarsi in un *cul de sac*. Se l'accesso all'Altro è dato solo dalla relazione, cosa si può dire allorché la relazione è monca? Persi

gli *universalia* freudiani che aprivano tutte le porte dell'inconscio altrui, con cosa sostituirli?

A che titolo posso dire qualcosa di sensato su una Fräulein Else che non può rispondermi? Posso considerarla sotto osservazione? In un certo senso, sì. Purché si tenga presente che nella lettura di un testo letterario la narrazione che ne consegue non è riferita all'oggetto in sé, ma all'interpretazione che si può fare di altre interpretazioni. Non esiste Else, ma l'interpretazione che Schnitzler dà di una certa situazione ricostruita attraverso un «destino» umano, una *dramatis persona* chiamata Fräulein Else. La presenza di mille possibili interpreti fa sì che il circolo ermeneutico — che sembra chiuso per l'assenza di un «Tu» del dialogo — si riapra, potendo io essere commentato da altri interpreti, e con questi, a mia volta dialogare. Il confronto fra queste narrazioni potrebbe mettere in evidenza, rispetto a quello che ci racconta Schnitzler, un *Racconto Terzo*, che, propriamente non è né mio né altrui, in quanto nasce dallo scambio di narrazioni diverse. La mia, ad esempio, potrebbe cominciare con un curioso incontro. Poco fa, durante una pausa, mi sono bevuto un whiskey. Sulla bottiglia (una bottiglia di Jack Daniel's) c'era un volantino con sopra una fotografia di un uomo barbuto con un grande cappello chiaro.

Naturalmente era il Signor Jack Daniel in persona, ma subito, mi colpì la sua straordinaria rassomiglianza con un noto ritratto di Arthur Schnitzler. Anche Freud poteva ricordare un po' Mr. Daniel: entrambi corrucciati, severi, la barba scura, gli occhi inflessibili.

Il testo del volantino era questo:

> Se siete amici di Jack Daniel's... a vostra disposizione le riproduzioni di una serie di vecchie etichette. Disegnate personalmente da Mr. Jack Daniel all'inizio del secolo sono comunque *riproduzioni fedeli* di un'epoca andata che riteniamo possano essere apprezzate da coloro che amano il nostro whiskey...

Cosa mi ricordava questa storia della caccia alle etichette di un'epoca andata, che erano, però, la riproduzione fedele di un uomo morto, che tuttavia garantiva (in modo, direi *trascendentale*), la validità di un whiskey attuale?

Di colpo mi venne in mente Francesco Giuseppe, ed in particolare una storia raccontata da Hermann Broch.

Senza voler ricostruire l'epoca absburgica alla vigilia del suo crollo, vorrei tuttavia ricordare che l'operetta di maggior successo di Strauss, *Il Pipistrello*, servì a distogliere il pensiero della borghesia viennese dal disastroso crollo in borsa del 9 maggio 1873. Broch, in uno scritto intitolato *La gaia apocalisse di Vienna nel 1880* non manca di notare come la passione viennese per l'operetta ed il teatro nascondessero il desiderio quasi patologico di sfuggire alla dura realtà. Lo splendore sensuale e la magnificenza della superficie, nascondevano, ad un livello più profondo, la miseria e l'insicurezza. L'Opera di Vienna, con tutto lo splendore dei suoi velluti rossi, continuava a celebrare le sue serate di gala nelle quali la presenza dell'Imperatore suggeriva allo spettatore la speranza di poter essere toccato da almeno uno dei raggi della Grazia.

Tutti i teatri, anche quelli privati, avevano l'obbligo di tener sempre disponibile un palco imperiale. Solo che, osserva Broch, questo palco era vuoto, inutilizzato, sempre immerso nel buio. Esso, in realtà, non ospitava una persona, ma un simbolo di continuità, un marchio di garanzia che assicurava una perpetuazione dell'identico, malgrado il susseguirsi di guerre perdute, di crisi sociali e governative che caratterizzarono i sessantotto anni di regno di Francesco Giuseppe.

Questo «Padre-imperatore» che non c'è mai, e che tuttavia riempie il palco ed il teatro intero con la Presenza della sua Assenza, come se gli imperial occhi regio-absburgici fossero sempre vigili, dà un'idea del potere in sé, che tanto più agisce quanto meno lo si vede.

Il sottotenente Gustl: ovvero, chi regge il Reggimento?

È appunto nella semi oscurità di uno di questi palchi che inizia la tragicomica avventura de *Il sottotenente Gustl*, breve romanzo scritto da Schnitzler nel 1900. Riassumo la vicenda. Capitato di malavoglia in un concerto di musica sa-

cra, che ascolta abbandonandosi ad un flusso di futili pensieri, Gustl, alla fine, scende al guardaroba dove si comporta in modo altezzoso con un fornaio. Questi non si fa intimidire dalla divisa e ribatte duramente: minaccia di tirargli fuori la spada dal fodero, di spezzarla e di mandarne i pezzi al comandante del Reggimento.

Dopo avergli dato del «ragazzaccio», il fornaio si allontana. Gustl, che non ha saputo reagire immediatamente all'ingiuria, anche per la robustezza fisica del fornaio, si sente morire. E se qualcuno li avesse sentiti, se l'indecoroso incidente giungesse alle orecchie del Comandante? Impensabile un duello, data la disparità sociale. Unica soluzione per salvar l'onore offeso è il suicidio. Comincia una farneticazione suicidale tenuta su con la tecnica del monologo interiore. Alla fine, uno scioglimento impensato: il fornaio muore, per conto suo, di infarto, per cui il suicidio non serve più. Gustl torna alla sua solita vita. Nessuno sa, nessuno ha visto e Gustl è troppo tenero con se stesso per torturarsi con problemi di coscienza. La sua coscienza, diciamo così, è 'eteronoma'. Solo lo sguardo dell'altro può condannarlo. Se nessuno ha visto, non è successo niente.

Questa storia, dove il suicidio è evitato per puro caso, non si spiega, a mio parere, con la solita minaccia di castrazione (la spada spezzata). Questa, di per sé, non potrebbe spingere qualcuno a nascondersi per sempre agli occhi del mondo (il suicidio, appunto). Piuttosto questo desiderio di nascondersi rivela l'insostenibile vergogna di essere svelato alla propria misera nudità, quella che si nasconde sotto le vistose insegne del potere: la divisa imperial-regio-absburgica (...«io non sono il tipo che continui a portare l'uniforme e la sciabola dopo aver subìto un tale oltraggio!... Dunque, devo suicidarmi, e basta!»).

Gustl — nella consapevolezza trascendentale di Schnitzler, che non è certo quella di Gustl stesso! — è un ufficialetto insignificante, mediamente vigliacco, antisemita come lo si era a Vienna, cultura media, edonismo da *Vedova allegra* ed un'aderenza supina alla chiacchiera stabilizzata sui luoghi comuni permessi dal Reggimento. Lo sguardo è per lui una sorta di spada con cui può trafiggere o essere trafit-

to. «Che ha da guardarmi di continuo quel tipo lì di fronte? Ho l'impressione che si accorga che mi annoio e che questo non è il mio ambiente... Le consiglierei di fare un viso un po' meno insolente, altrimenti l'affronto dopo nel foyer! Guarda già dall'altra parte!... com'è che tutti hanno così paura del mio sguardo?».

Uno sguardo che dà o può ricevere morte. Ovvio che ci troviamo in un universo persecutorio. Non dimentichiamo però che la personale patologia di Gustl era inserita nella più vasta patologia dell'Impero absburgico, ormai avviato al tramonto. L'èlite culturale, rappresentata dall'aristocrazia e dall'esercito, tendeva a isolarsi dal mondo esterno per ripiegarsi su se stessa. L'Impero andava in decomposizione, ma l'aristocrazia imperiale perpetuava una forma vuota obbedendo ad un'etichetta, a sistemi di regole estremamente rigidi. Più avanzava lo sfascio, più la corte si irrigidiva sui propri valori e privilegi. La divisa, i gesti, il cerimoniale, la propria apparenza pubblica erano indispensabili alla manifestazione esteriore del Potere. Anche il gioco mondano degli sguardi, il rispetto delle distanze tra le classi, avevano delle regole precise. Come si vede in Gustl, un militare non sopportava troppo a lungo lo sguardo di un borghese. Il vissuto paranoide era, in un certo modo, statuito dal senso della gerarchia; lo sguardo era «ideologico». Se Gustl avesse infilzato un borghese in un duello per difendere l'onore del Reggimento, avrebbe avuto piena approvazione. Gustl si sentiva «qualcuno» perché il suo sguardo, la sua divisa, la sua appartenenza, erano garantiti da un «Altro» che dichiarava di esserci, mentre svaniva nel buio impenetrabile di un palco. Questo sguardo era lo sguardo dell'Imperatore (o di Dio) che garantiva gerarchie stabili, differenze ontologiche tra ufficiali e fornai. Ma l'originale non c'era, c'era l'effigie. Così come non c'è più il Sig. *Jack Daniel*, anche se continua a proporre il possesso di etichette remote, essendo ormai il loro prototipo in preda ai vermi. Vivendosi come un attributo (o fallo) del Sovrano — da cui il suo esserci prende senso — Gustl si trasformerebbe in «fallo-fallito» qualora uscisse dalla sua orbita. L'imperatore è il *Grund*, il fondamento: quello che gli permette di sentirsi inserito in una Totalità

che mette in ordine e gerarchizza il caos del mondo, tenendo al loro posto i fornai. Se Gustl è retto dal linguaggio del Reggimento, chi regge il Reggimento? Siamo, mi sembra, in una gerarchia piramidale al cui vertice c'è un Dio che legittima Francesco Giuseppe. Il principio monarchico, per gli Absburgo, derivava da un diritto divino. L'ideologia politica era la conseguenza di questa convinzione: assoluta sovranità del monarca, soppressione di ogni nazionalismo che minacciasse la centralità dell'impero, rifiuto del parlamentarismo, etc. (le nazioni da tenere insieme sotto un'unica identità sovrana, erano 18. Una vera Babele di etnie, di nazionalismi divergenti).

Insomma: Dio, in un certo senso, permetteva attraverso l'imperatore, l'esistenza, sia pur larvale, di un *Io* etnocentrico, con un senso di identità ed una lingua madre ben distinta dal proliferare dei dialetti. La follia di Gustl, se tale può chiamarsi, era ideologia corrente, egli era, per così dire, un *soggetto collettivo*, letteralmente «parlato» dal reggimento. Se, poniamo, fosse andato a consultare il dottor Freud, questi gli avrebbe trovato una sindrome del tutto personale; diciamo: «sindrome paranoide da omosessualità repressa». Le prove non mancavano: lo sguardo-pene che «sodomizza» l'altro e che si ritorce nel contrario sono coerenti con l'epistemologia freudiana. Ma che dire del suo essere un soggetto collettivo, dotato di automatismi relazionali forniti, appunto dalla collettività? Per Gustl, uscire dal Reggimento (leggi: *Grund*) significava precipitare nel nulla, forse nel vuoto linguistico. Solo in tal senso, mi pare, va letta la sua paura della «castrazione».

Chi poteva essere, dal punto di vista di un'Astuzia della Ragione, quel fornaio che lo aspettava nel *foyer* per distruggere tutto ciò che Gustl credeva di essere? La risposta potrebbe darla un celebre filosofo, finito in manicomio proprio a Torino. Costui diceva più o meno questo: che gli artisti, i degenerati ...e naturalmente anche i «fornai» sono relativamente utili agli elementi stabili di una comunità perché, qualche volta, gli arrecano una ferita. Proprio in quel punto ferito viene *inoculato* qualcosa di nuovo, utile ad un ponde-

rato rinnovo della comunità stessa. Nuovo ossigeno, per così dire.

Gustl non sfuggiva ad una legge che è propria dell'uomo, in quanto animale culturale. Essere *Io* significa avere il proprio linguaggio di sé come contenuto. L'Io non è affatto un essere che resta sempre il medesimo, ma l'essere che si radica nel suo identificarsi all'Altro. L'Io, pertanto è una *moltitudine* e nient'affatto un soggetto indiviso. Ogni parola, ogni gesto, ogni pensiero di Gustl, compreso il suo sguardo arrogante che osserva i borghesi che lo osservano per infilzarli in un eventuale duello, è lo sguardo stesso del Reggimento. Gustl è letteralmente «parlato» dai valori dell'imperial regno absburgico, ed in questo senso vive in uno stato di sogno perpetuo.

Il fornaio potrebbe essere il suo risveglio, se Gustl non si identificasse, sino all'acefalia, con i propri elementi identici che si manifestano in una chiacchiera, conservata, per così dire, «sotto vuoto spinto».

Per Gustl, tutto ciò che deborda dallo spazio sopravvivenziale che si consente (il suo farsi tutt'uno con le Istruzioni Ricevute), è caduta rovinosa nell'assenza di Essere. Ma non è certo il *fornaio* che lo «suicida», quanto le sue stesse matrici oltraggiate che chiedono la vita in cambio di un tradimento. Morto fortunosamente il fornaio che potrebbe diffamarlo, Gustl continua allegramente il suo giro di valzer senza accorgersi di danzare ossequiosamente una marcia funebre.

Ogni ulteriore conoscenza, che andasse al di là del parlottio interminabile del Reggimento, gli era preclusa. L'*Identico* in quanto deposito stagnante di una *doxa* pietrificata ed inattraversabile, è strutturalmente conservatore. Per uscire dal suo stesso discorso che lo pilotava verso una conclusione suicidale, Gustl avrebbe dovuto tradire il suo «linguaggio», altrimenti qualunque operazione riflessiva era impossibile. per riflettere il «Così si dice», «Così si fa» della chiacchiera occorre una torsione che possa far ritrovare al soggetto una parola propria. Fatto uguale alla statua di se stesso, incapace di rivolgere verso di sé quello sguardo che ordinava il mondo secondo una gerarchia imperiale, Gustl era incapace

di guardare oltre, proprio come Francesco Giuseppe, che guardava lo spettacolo del suo teatro, senza esserci.

In una prospettiva analitica, il «fornaio» che risveglia da sogni monocordi, poteva essere proprio quel pensiero riflessivo che «catastrofa» gli elementi identici.

Veda pure il sociologo, nella figura del fornaio, l'ascesa brutale di una borghesia che vuole spezzare la spada dell'aristocrazia! Questo è un modo legittimo di vedere le cose. Ma l'analista, che deve tenersi umilmente in disparte dai grandi marchingegni della storia, preferisce vedere nel fornaio il *Doppelgänger*, il sosia di Gustl. Quella figura Ombra che potrebbe rovesciargli una vita inautentica.

Il diverso da sé, insomma, non può più essere distanziato con l'aristocratico cannocchialino da teatro. Non è più obiettivabile come un fenomeno. Egli fa ormai parte di una scienza nascente che lega l'osservatore all'osservato. Quella di Gustl, in un certo senso, è una *tragedia epistemica* che potrebbe scardinare tutto il sapere che c'era prima. Musil, Schönberg, il *Tractatus* di Wittgenstein nascevano in quella stessa Austria che ospitava i vagiti nostaligici e furenti di Adolph Hitler, il più fallito degli Imperatori.

Fräulein Else, ovvero: «Fallo per la tua mamma!»

Anche la Signorina Else, come Gustl, è vittima di un «baccano dell'anima».

Il suo teatro interno ospita una moltitudine di personaggi con i quali Else si identifica, senza riuscire ad essere l'autrice di un nuovo copione. Come un regista ubriaco che smarrisce il senso di ciò che vorrebbe rappresentare, Else diventa il personaggio di se stessa. Persa la cognizione della propria Verità, Else si aggira intorno a sé, guardandosi esclusivamente con l'occhio di un Altro. Se essere autentici significa non coincidere con la valutazione altrui, Else si presenta subito come «coscienza alienata». Incapace di ritrattare il ritratto che si trova addosso, la compiacente Else non riesce a districarsi dal suo sentirsi null'altro che un *bocconcino*, fasciato di seta, che contabilizza la propria desiderabilità per saldare debiti che non la riguardano. Ma sunteggiamo la vicenda narrata da Schnitzler.

Ospite di una zia in un Grand'Hôtel di San Martino di Castrozza, Else viene raggiunta da una lettera della madre, la quale le comunica che il Padre, rimasto allo scoperto di una grossa somma, persa non si sa bene se in Borsa o al *baccarat*, ha due giorni di tempo per saldare il suo debito, pena la denuncia e il disonore. L'unica persona che potrebbe salvarli è un vecchio amico di famiglia, certo barone von Dorsday che, combinazione, staziona nello stesso Hôtel.

Costui, secondo la madre, ha avuto sempre una spiccata predilezione per Else di cui amava l'adolescenziale bellezza. Ne deduce, la madre, che se Else fosse «carina» con il proprio estimatore, quest'ultimo non avrebbe difficoltà a saldare il debito del padre.

Il «coup de théâtre» del romanzo di Schnitzler consiste nel fatto che «l'esser carina» è soggetto agli stessi imprevisti del gioco in borsa. Else, che contava sull'*aplomb* di un gentiluomo degno dell'impero absburgico, si trova di fronte ad un aristocratico imborghesito che non dà niente per niente (*Les affaires sont les affaires!*). Dorsday, insomma, si dichiara disposto a versare la somma, ma in cambio vuole contemplare Else nuda, cioè, si dice, «come mamma l'ha fatta».

Else, vedendosi ella stessa come mamma l'ha fatta, cioè come un oggetto voyeuristico pregiato, si sente *svenduta*, giacché l'estimatore viene da lei considerato «un vecchio libertino libidinoso». Ella pensa che si mostrerebbe volentieri nuda, e anche gratis, ad un giovane cugino, Paul, con il quale si abbandona ad un flirt più vagheggiato che realizzato. Ma la richiesta «impoetica» di Dorsday (che ricorda un altro personaggio di Schnitzler: quel Casanova vecchio e umiliato che ricorre ai trucchi, non potendo più contare sulle proprie risorse giovanili), sconvolge l'immaginazione già eccitata della ragazza, la quale, in una specie di lucida follia, scende nella Hall dell'Hôtel, si mostra nuda a tutti gli ospiti, Dorsday compreso, per poi risalire in camera e suicidarsi col *Veronal*.

Se vedessimo ingenuamente questa storia come una tragedia dell'amor filiale, ove Else si sacrifica per il padre ban-

carottiere, ci vorrebbe veramente un cuore di pietra per non morire dal ridere. Ma Schnitzler è troppo fine artista per accontentarsi di una storia così manifesta. Attraverso il monologo interiore, lui entra nei pensieri e nello sguardo di Else, vede con i suoi occhi, secondo quella tecnica che, in linguaggio cinematografico, si chiama *soggettiva* (la macchina da presa registra ciò che il soggetto vede, escludendo se stessa vedente).

Pertanto, nel romanzo, l'azione procede attraverso la consapevolezza che Else ha di sé, attraverso lo sguardo degli altri. Questo fa sì che il suo monologo interiore sia ben diverso dallo *stream of consciousness* di una Molly Bloom che, abolendo le virgole e le scansioni temporali, perde ogni demarcazione tra interno ed esterno, fra un pensiero e l'altro, diventando una creatura innocentemente primordiale che conosce solo le sue voglie e i suoi odori di femmina. Joyce si perde nel suo oggetto, abolisce ogni distinzione tra maschile e femminile, si «fonde», forse psicoticamente, con il suo contrario. Schnitzler no. Mentre simula di essere dentro ad Else, ne è sempre fuori: la pilota in tutte quelle piccole vicende dell'intreccio che, sommandosi, danno luogo ad una fatalità destinale. Se ama Else, la ama come un sarto da donna: la misura, la soppesa, la drappeggia. Ma come aspettandosi l'applauso per la propria creazione. Nient'altro si aspetta la madre di Else, se sappiamo leggere la sua ambigua lettera! Perseguìta da questo sguardo, che sta a monte di ogni sguardo ulteriore, Else si muove nel mondo sempre calcolando freddamente (istericamente?) l'effetto che può suscitare. Disperata, non dimentica mai di chiedersi quale vestito le sarebbe meglio. Else fantastica senza sosta. E «fantasticare» significa qui non potersi mai sottrarre all'occhio dell'altro. Il processo narrativo è, così, diretto da certi desideri o fobie dominanti ed è vivace e struggente in misura della loro dispotica persuasività. Il suo suicidio, temo, dipende dal non essere riuscita a distinguere i desideri altrui dai propri.

Come analista potrei prevenire una domanda maledettamente «Sanitaria»: «Con cure appropriate, Else, l'isterica, la *borderline*, la suicidale, avrebbe potuto essere salvata»?

La mia risposta è evidentemente NO. Nessuno può salvar un essere umano dal proprio narratore, giacché è proprio la narrazione che *si* subisce quella che determina attivamente un destino senza via d'uscita. Else è sola con il suo raccontatore, Schnitzler, e non c'è assistente sociale che possa intervenire.

Schnitzler, a mio parere, è stato un fortunato e geniale autore di *best-seller* proprio perché restituiva ad una borghesia annoiata ed atea il brivido teologico del Fato, ucciso con l'Illuminismo. Morti con Dio e gli dei la Necessità trascendente che governa i destini, cos'altro restava allo spettatore regio absburgico se non la fatalità delle coincidenze, magari pilotate dalle ingovernabili pressioni dell'Es?

Claudio Magris, finissimo conoscitore del retroterra socioculturale in cui si muove Schnitzler, tende, qualche volta, a leggerlo esattamente come l'avrebbe letto Freud. In un articolo del 1975, comparso su «Il mondo», e intitolato *La giostra delle pulsioni*, scrive, tra l'altro: «Lo scettico determinismo di Schnitzler è lo sguardo clinico del medico che vede reagire sentimenti e passioni come meccanici impulsi fisiologici, come elementi chimici che occasionalmente si combinano, si separano e si distruggono».

È curioso: sono gli stessi complimenti che Freud rivolgeva a Schnitzler e dai quali quest'ultimo, come artista, si discostava.

Non si può negare che Else sia governata da passioni e desideri contrastanti, ma il problema è chiedersi di «*chi*» siano tali desideri, e perché il loro esito sia il suicidio.

È così azzardato pensare che gli elementi classici del complesso di Edipo siano già diventati dei «luoghi comuni»? Ormai, anche fuori dagli ambienti psichiatrici, il desiderio della bambina per il padre e la conseguente rivalità per la madre, sono invocati come asserzioni e non più come problemi. Else, nel suo monologo, non nasconde un'ammirazione vagamente erotizzata verso il padre donnaiolo e *viveur*, mentre trova la madre stupida e noiosa.

Se il desiderio incestuoso verso il padre cova sotto le ceneri, negato e spostato verso altre mete, allora la crisi isterica che coglie Else allorché si denuda davanti a Dorsday,

potrebbe spiegarsi come un cortocircuito da *rimozione*. Dorsday non sarebbe altri che una figura «vicaria» del padre, dal cui «sguardo-pene» Else vorrebbe «inconsciamente» essere penetrata. Il suo svenimento e l'odio manifesto per il vecchio libertino non sarebbero altro che la negazione reattiva di una affermazione inconciliabile con il Principio di Realtà: «Io desidero sessualmente mio padre».

Le cose potrebbero anche andare così, ma la pratica clinica mi ha abituato a coltivare una certa diffidenza verso i percorsi edipici troppo lineari.

In un certo senso, se il paziente fosse il portatore di desideri propri, non avrebbe nessun motivo di venire in analisi. Le cose si complicano allorché egli deve farsi carico della vita non vissuta dei genitori. Delle loro «parti-non-nate», direbbe Napolitani. E questo sembra proprio il caso di Else.

Non dimentichiamo che ciò che dà inizio al suo rimuginìo suicidale è una lettera della madre che inizia con un «Mia cara bambina». Alla «cara bambina» viene chiesto di spillar quattrini al signor Dorsday, danaroso dongiovanni. La lettera è un capolavoro di ambiguità ed ipocrisia, quasi pari a quella che un'altra madre inviò a Raskolnikov, accelerandone la follia, nel romanzo di Dostoevskij *Delitto e castigo*.

La lettera materna contiene una frase che potrebbe aprire un altro scenario: «Mia cara, cara bambina, se potessi immaginare come soffro a coinvolgere te e la tua giovinezza, in una questione tanto imbarazzante. Ma stavolta, devi credermi, la responsabilità non è da addebbitare totalmente a tuo padre». «E allora a chi, mamma?», si chiede, giustamente Else.

Questa domanda, che potrebbe essere l'inizio di una riflessione, si ferma qui, dopo di che, Else, cade in un vero stato di *trance* ipnotica, durante la quale non manca di chiedersi: «sono io che parlo? O forse sogno?» Non ci sono dubbi, Else sogna, o meglio: è sognata. E questo la espropria di sé, consegnandola ad una catena irreversibile di pensieri che non consentono verifiche né pause riflessive, e perciò neanche correzioni e critiche. Non riuscendo a destarsi dal sogno che la agisce, Else non può soffermarsi a riesaminare fatti già trascorsi.

La sua obbedienza, sia pur riluttante, alla richiesta materna («Fallo per la tua mamma!»), fa sì che lei diventi davvero quel fallo, nel senso di prestarsi, per così dire, ad essere un prolungamento della madre. La domanda di denaro per il padre è solo un valore secondo. Forse vi potrebbero essere altri modi di uscire dalla crisi finanziaria. Quello che, a mio parere, la madre desidera è che la figlia ottenga quel denaro, proprio esponendosi nuda allo sguardo di Dorsday.

Questo fa sì che Else si trovi ad abitare un corpo espropriato: «Per chi sono queste magnifiche spalle?», si chiede nella sua *trance* quasi sonnambolica. E «l'aria frizzante come lo champagne» diventa un *leitmotiv*, una frase fatta che indica, appunto, come ogni champagne sia svanito dalla vita.

Sotto la narrazione apparente che vede una fanciulla di buona famiglia dibattersi in problemi più grandi di lei, se ne apre un'altra, più nascosta. La vera messaggera degli dei fatali sembra proprio essere la madre. È lei che dice alla figlia: «Metti in mostra la tua nudità. Fai tu ciò che io non sono riuscita a fare!». La madre, sessualmente ignorata dal marito che cercava altre avventure, non ha mai potuto offrire gioiosamente la sua nudità perché imprigionata dalle proprie istituzioni raggelate, del tutto conformi alla sessuofobia absburgica che produceva isteriche a livello endemico. Nella Vienna di Freud sono passati i tempi della Zerlina mozartiana che gaiamente cantava:

> Giovinette che fate all'amore
> non lasciate che passi l'età!

Probabilmente la madre di Else ha virtuosamente aspettato che la sua età passasse, sciattamente dedita ai fornelli ed alla cura di una prole, cui dedicava più la sua premurosità ansiosa, condita di lacrime sacrificali, da cui mancava, forse, l'intelligenza del cuore. Ora, la sua bellezza di donna in cerca di uno sguardo maschile che le dica: «Non sei solo madre!», non è più rivolta al futuro (sede delle *ad-venture*), ma è una nudità nostalgicamente rivolta al passato (*ad-passita*), cimitero delle occasioni perse. Siamo qui di fronte a una Zerlina appassita, velleitaria, che ha mancato il suo

incontro con Don Giovanni, l'uomo che brutalmente le vietava ogni dilazione isterica dalla conoscenza della propria sessualità. Zerlina, la bella pagana, è diventata, in un certo senso, l'affliggente, moralistica Donna Elvira che mette in guardia la propria sosia invidiata, dai suoi stessi desideri inconfessati.

La madre di Else, insomma, coltiva dentro di sé un sogno di trasgressione. La sua «ipocrisia» non è tanto localizzata nei termini di un'adesione formate ai canoni etici della Vienna repressiva primi novecento, quanto nel suo incoraggiare, nella figlia, l'incontro orgiastico con quel diverso da sé che lei si nega. In un certo senso, la madre di Else, sembra più una ragazza madre che una sposa. Il marito, dopo averla fecondata, sembra sparire come figura di Padre, per regredire in una adolescenza irresponsabile fatta di donnine e baccarat. Vecchia ragazza madre, con un marito bambino che si nasconde dietro le sue sottane, la madre di Else sembra una vergine rinsecchita e solitaria ancora in cerca della brutalità, di quel diverso che la deflori, e la inizi alla conoscenza sessuata di sé. Anche Else sembra risentire di questa assenza strutturale e strutturante del padre. Resta in famiglia, non riesce a fare quel passo che la liberi dalla sua sottomissione di eterna figlia, vergine e magari martire. Non deve trarci in inganno il suo vagheggiare incontri amorosi. Sono *flirt* che si esauriscono nella «delectatio», nella dilazione isterica di un temuto incontro concreto. Narcisisticamente innamorata di sé, avida di uno sguardo altrui che la riconfermi nella sua astratta, intangibile desiderabilità. Else si rivelerebbe, probabilmente, frigida, ovvero confusivamente identificata con una madre raggelata e raggelante.

Dorsday, il temuto mascalzone, potrebbe essere nell'economia del racconto quella figura di risveglio che la desta da un sogno senza scampo. Come il fornaio di Gustl, Dorsday è aborrito perché mette a nudo, con violenza, la vacuità delle appartenenze. Denuderebbe, per così dire, Else di quella madre che la ricopre, lasciandola sola con il proprio desiderio. Dorsday, che fa propria l'etica del capitalismo, non vuole spogliare soltanto Else, ma anche il di lei padre e ma-

gari l'Imperatore, la cui economia politica deficitaria era a mala pena coperta dai ritmi affannosi dei valzer di Strauss.

Spesso, nei sogni dei pazienti, compaiono personaggi abietti, ladri, teppisti. Perlopiù vogliono penetrare in casa per rubare tesori di famiglia, violare fanciulle, sottrarre documenti di identità. Sono sogni destabilizzanti che violentano situazioni identificatorie asfittiche, patti di fedeltà mortali. Il tradimento è il male minore dove è proprio di fedeltà che si muore.

Con il suo brusco richiamo al «porno», Dorsday squarcia di un colpo tutto il falso sublime che fa da copertura ad una situazione psichica che è ai limiti della crisi. Dorsday non è certo il dottorino davanti al quale Else fantastica di spogliársi, calcolando gli effetti. È piuttosto un Dionisio, vecchio e gonfio di libidine. Forse una salutare iniezione di bruttezza in tutto lo squisito Kitsch viennese.

In una società teatrica non è affatto così strano che Dorsday debba pagare il biglietto per guardare. Ma, come si suol dire, il prezzo è troppo alto, e ci scappa il morto. Perché?

Le ipotesi possono essere tante e non posso garantire su nessuna. La prima è questa: né il padre, né la madre di Else riescono ad elaborare personalmente il lutto connesso con il crollo della loro rispettabilità borghese, e questo lutto espulso va a cadere, in modo schiacciante, sulle spalle della figlia. Questa viene «feticizzata». Sin che la figlia resterà nella posizione di feticcio incarnato, i genitori si sentiranno intimamente ripagati delle loro perdite narcisistiche. Un po' come i vampiri che succhiano vita dalla vitalità dell'altro.

Il debito del padre va quindi inteso in senso simbolico, come il suo essere debitore di un ruolo paterno rimasto vacante. Se il padre è vacante, nemmeno la madre conosce il suo posto, e meno che mai la figlia. Una situazione familiare così traballante non dura a lungo perché essa stessa cerca la propria crisi, e basta un minimo incidente per renderla irreversibile.

L'ultima invocazione di Else, ormai avvelenata dal *Veronal* («Papà, sono la tua bambina!»), tende forse a ristabilire pateticamente una legge ed un ordine da troppo tempo assenti. È la fine di un brutto romanzo familiare a cui Else

non è riuscita a dare un senso, giacché l'ha subìto, senza riuscire a riscriverlo. È questa, propriamente, l'unica estetica che sia di pertinenza della psicoanalisi. Ma c'è dell'altro. Nel suo stato di delirio, sempre più febbrile, Else invoca la figura minacciosa di un non meglio identificato *matador*. Matador, cioè un uccisore cui lei vorrebbe aprire la porta. Uccisore di chi: della giovane Else o di quella madre che non è riuscita ad aprirsi ad un incontro che la rapisca alle proprie appartenenze?

Chi cerca e nello stesso tempo teme quella violenza?

Else, figlia modello, non ce la fa a distinguere i desideri propri da quelli altrui. Forse diventa l'oggetto esibizionistico di una madre che reprime e demanda i suoi desideri orgiastici. Espropriata di sé, impedita nel suo bisogno di autoespressione, Else arriva ad un compromesso che ha come esito il suicidio.

Paradossalmente, per salvarsi e difendere un suo diritto ad una bellezza che le sfugge, Elsa non sembra avere altra scelta che uccidere in sé quella madre che si è impossessata del suo corpo. Il suicidio, a mio parere, si configura come un *omicidio* agito in vista degli interessi trascendentali del Sé.

La psicoanalisi si occupa più di romanzi familiari che di romanzi sociali. Anche se è vero che il familiare comprende il sociale. Un sociologo della letteratura, leggendo lo stesso romanzo di Schnitzler, può facilmente mostrare come la società si ponga di fronte all'individuo come qualcosa di mostruoso, di mitologico, come *destino*. La realtà stessa, direbbe forse Lukàcs, è demonicità: luogo che ricelebra continuamente i suoi sacrifici umani. L'ingenua *interiorità* di Else, con i suoi fragili sogni un po' bovarystici, nulla può contro il cieco strapotere del mondo e le sue leggi economiche.

In questa ottica Dorsday, può rappresentare il capitale nella sua nuda ferocia. Il capitalismo, come organizzazione dell'egoismo secondo la capacità di procurarsi denaro, è l'ordinamento più penoso che si possa inventare per ordinare i sentimenti secondo criteri commerciali. Le astratte esigenze dell'interiorità di Else non hanno alcuna speranza di accordarsi con l'esterno. Ciò comporta una rinuncia all'azione, diciamo, politica, e, in compenso, dà ampio spazio all'azione

teatrale. Questa si consuma in pura, impotente fantasticheria che dà luogo ad una sorta di anarchia del soverchio. Come il padre, Else si gioca la propria vita al baccarat, decidendo ogni volta la mossa seguente secondo criteri arbitrari e fortuiti. Questa rinuncia all'autogoverno comporta la sua resa ad una realtà spietata.

L'interiorità, come rifugio consolatorio, si pone come predestinazione alla sconfitta, e la verità viene avvertita come annientamento. Else è un personaggio tragico non perché abbia statura tragica, ma perché si muove nella tragedia con criteri da operetta.

RECENSIONI

S. Prędota (red.), *Handelingen Regionaal Colloquium Neerlandicum Wrocław* 1993, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1994 (Acta Universitatis Wratislaviensis), pp. 350.

Una delle cattedre di nederlandistica piú attive in Polonia è quella di Breslavia (Wrocław), istituita ufficialmente nel 1990 dopo un periodo preparatorio in cui l'insegnamento era stato curato da un lettorato. All'estero è conosciuta soprattutto per una prestigiosa serie di annali, *Neerlandica Wratislaviensia*, di cui nel 1993 è uscito il sesto volume.

Nello stesso anno si è tenuto a Breslavia anche un convegno nederlandistico, i cui atti sono stati pubblicati nel 1984, non in lingua polacca, bensí in nederlandese. Di questa straordinaria iniziativa tutto il merito va al titolare della Cattedra, Prof. Stanisław Prędota.

Al convegno furono presentati ben 46 interventi di nederlandisti provenienti dal Belgio, Bulgaria, Ungheria, Lettonia, Paesi Bassi, Polonia, Russia, Serbia, Slovenia, Repubblica ceca e Sud-Africa. Di questi, 37 sono raccolte nel volume delle *Handelingen*. I contributi sono assai vari per argomento, ampiezza ed impostazione e vanno dalla linguistica teorica e applicata alla storia ed alla letteratura.

Di grande interesse in primo luogo i contributi dedicati ai rapporti passati e presenti tra il mondo slesiano e quello fiammingo-olandese che costituiscono il presupposto dell'attuale fioritura di studi nederlandesi. Ce ne informano K. Bostoen e R. Szubert, che riferiscono rispettivamente sul fondo nederlandese della Biblioteca universitaria di Breslavia, ricco persino di cataloghi di aste librarie del Seicento e del Settecento (pp. 27-41) e su un frammento dello *Spieghel Historiael* della stessa biblioteca, finora attribuito a Jacob von Maerlant (ca. 1235-dopo il 1291), di cui si dimostra la attribuzione al suo successore Lodewijk van Velthem (m. ca. 1326) (pp. 287-293). All'origine dei rapporti storici tra la Slesia e i Paesi Bassi sta il richiamo esercitato dall'Umanesimo e dalla Riforma protestante che attrasse numerosi studenti verso le università olandesi. Tale legame si trasformò in un rapporto fecondo nell'attività di Martin Opitz (1597-1639), ammiratore e traduttore di alcuni poemi olandesi di Daniel Heinsius (1580-1655). La Biblioteca universitaria di Breslavia possiede non meno di cinque copie della sua traduzione tedesca del *Lofsanck van Bacchus* (1622) e sei copie di quella del *Lofsanck van Jesus Christus* (1621). L'influenza nederlandese continuò nel Seicento e nel Settecento con grandi bibliofili quali Albert von Sebisch (1610-1688) e Hieronymus Scholz, erudito breslaviense finora sconosciuto sul quale la ricerca è ancora in atto.

Molto opportuno si rivela anche l'articolo di J. Sleszkowski sui rapporti poco conosciuti tra l'Olanda e la Polonia nel Cinquecento e nel Seicento (pp. 275-285). Questi risultano basati soprattutto su due elementi: a) il commercio degli Olandesi nel Baltico, con centro a Danzica e b) la solidarietà religiosa in campo protestante, che porta a flussi migratori tra la Polonia e l'Olanda. Essi facilitarono poi gli scambi diplomatici e intellettuali. Il tema dei rapporti diplomatici viene esemplificato dal caso del ' wojewode ' (governatore) polacco Krzysztof Opaliński (1609-1655), studiato nella sua corrispondenza col fratello Łukasz da S. Kiedroń (pp. 157-166). Krzysztof, già studente all'Università di Lovanio dal 1626 al 1628, per tutta la vita rimase in contatto col mondo universitario dei Paesi Bassi, dove ritornò in missione diplomatica nel 1645. Questo viaggio gli offrí numerosi spunti interessanti sulla pittura fiamminga, e Rubens in particolare, sul mondo accademico e sulla vita olandese in genere, caratterizzata in quell'epoca da benessere, « operosità e ordine » (p. 163).

Aad Troost porta il discorso al presente occupandosi dell'incidenza della letteratura nederlandese in Polonia, grazie all'attività di un gruppo di traduttori ben motivati (pp. 295-302), mentre Jerzy Koch mostra — nel caso specifico delle rappresentazioni teatrali di *Op hoop van zegen* (1900) di Herman Heijermans — come un'opera di eccezionale valore, mediata da una eccellente traduzione, potesse rompere un clima generale di ignoranza e di indifferenza (pp. 189-196).

In questi *Atti* la linguistica ha la parte del leone con ben 19 contributi. Molta attenzione è rivolta ai problemi lessicali, lessicografici e idiomatici, dalla relazione di Z. Hrnčířová sulla struttura dei lemmi del recente vocabolario Nederlandese-Ceco (pp. 137-142) alla ricezione del *Van Dale Handwoordenboek Hedendaags Nederlands* (Utrecht-Antwerpen, 1988), discussa dal lessicografo P. G. J. van Sterkenburg (pp. 265-274), mentre G. Janssens espone i problemi connessi con la creazione di vocabolari nederlandesi per la terminologia scientifica, settore a rischio a causa della progressiva anglicizzazione dei linguaggi scientifici e della conseguente difficoltà delle lingue ' minori ' ad adattarvisi (pp. 143-149). P. Hilligsmann poi sottopone la *Algemene Nederlandse Spraakkunst* (1984) e alcuni vocabolari nederlandesi ad una indagine sui plurali delle parole composte con *-man* e delle parole di origine straniera terminanti in *-us*, *-icus*, *-um* e *-men* per giungere alla conclusione che i vocabolari e la Grammatica mostrano troppe discordanze e paiono perciò scarsamente sistematici (pp. 113-130). Il materiale esaminato è vasto ed effettivamente non sempre omogeneo, ma le divergenze constatate, a mio avviso, non sempre sono attribuibili alla scarsa sistematicità dei lessicografi, ma risalgono a reali divergenze nell'uso, a seconda dei registri linguistici del materiale di spoglio dei vocabolari. Tenendo conto di questi aspetti, si potrebbe attenuare la severità della conclusione.

Il campo delle espressioni idiomatiche è esplorato da Z. Klimaszewska (pp. 181-188) e da A. Kowalska-Szubert (pp. 197-202) sulla base delle teorie della semantica cognitiva di G. Lakoff. Il confronto tra le metafore legate al corpo umano in nederlandese e in afrikaans, istituito dalla Klimaszewska, offre poche sorprese a causa della persistenza di gran parte dell'idioma nederlandese in afrikaans. Piú che le corrispondenze, piú o meno scontate, ci avrebbero interessato in questo caso le divergenze e le loro basi. La Kowalska, invece, occupandosi dei ruoli del cane e del gatto nelle locuzioni fisse, si limita al solo nederlandese mirando all'interpretazione degli idiotismi. Questa ricerca appare per lo più convincente e spesso anche divertente. Solo in due casi avrei delle riserve: 1) in *om iets heendraaien als de kat om de hete brij* (aggirarsi come il gatto attorno alla pentola) si tratta piuttosto di cogliere l'indecisione che la curiosità; 2) la locuzione *een trouwe hond* (un cane fedele) non ha solo un significato positivo, ma implica anche la connotazione negativa di servilismo acritico (p. 201). È ovvio che i problemi dell'interpretazione idiomatica nascono direttamente dall'insegnamento del nederlandese agli studenti di lingua polacca.

Quanto la glottodidattica possa essere stimolante anche ai fini della teorizzazione linguistica mostrano gli articoli di J. Czochralski e A. Holvoet sulla categoria dell'aspetto in nederlandese e in polacco (pp. 75-80 e 131-136). Entrambi sono d'accordo nel proporre che il termine ' aspetto ' venga riservato alla morfologia del verbo polacco, mentre per il nederlandese, in cui tale categoria è meno esclusivamente morfologica, si adoperi quello di ' *aktionsart* '. Questa interessante proposta meriterebbe senz'altro di essere discussa e approfondita dalla nederlandistica *infra muros*.

A questi studi da parte polacca fa riscontro quello del fiammingo Jos Wilmots, il quale prende in esame la produttività semantica di alcuni vocaboli del campo lessicale del cibo. In testa figurano *de appel* (la mela) e *de aardappel* (la patata), seguite da *boon* (fava), *kool* (cavolo), *brood* (pane), *soep* (zuppa) e *pap* (pappa), riflettendo il grado di importanza che occupano nella dieta nederlandese (pp. 345-350). A. Wethly, invece, basandosi su materiale radiofonico e televisivo e su relazioni di ambito universitario, studia un fenomeno inverso, cioè la riduzione delle forme riflessive nel nederlandese contemporaneo, di cui ravvisa la causa nella tendenza all'economia di linguaggio (pp. 337-334).

La grammatica comparata del nederlandese e del tedesco è affrontata da Ewa Jarosinska, che esamina alcuni aspetti del verbo sul piano sintattico (pp. 151-155), soprattutto i cosiddetti ' *Klammer* ' verbali, definiti anche costruzioni « a tenaglia ». Sotto questo aspetto il nederlandese si comporta, come è noto, con maggiore elasticità rispetto al tedesco, ammettendo anche posizioni all'esterno della tenaglia per i complementi con preposizione e per i complementi di tempo. Nel nederlandese, comunque, oltre a considerazioni strettamente grammaticali,molta importanza hanno le scelte stilistiche che allo straniero possono sembrare incoerenti.

Il campo della glottodidattica vera e propria è l'oggetto di studio dei contributi di Kris van de Poel e Charles van Leeuwen che riferiscono rispettivamente sui risultati di un'inchiesta, fatta in Danimarca, sulle strategie comunicative adoperate da studenti che si esprimono in una lingua straniera (pp. 229-237) e sulle difficoltà incontrate nell'insegnamento e nella valutazione delle capacità di comprensione del discorso orale (pp. 211-222).

Un altro campo d'indagine è quello delle lingue a contatto, di cui Cor van Bree e Jan W. de Vries presentano due casi: quello del nederlandese

nell'interazione con il frisone e quello del contatto tra nederlandese, giavanese e malese, contatti che producono linguaggi misti quali il ' frisone urbano ', il *javindo* e il *petjoh*. Le condizioni in cui nacquero questi linguaggi furono assai diverse a causa della varietà dei contesti sociali. Van Bree dimostra con esemplare precisione che il ' frisone urbano ' in realtà non è un frisone nederlandesizzato, bensí una variante del nederlandese dalle caratteristiche frisoni, nata dalla volontà dei parlanti di esprimersi in nederlandese, senza poter (o voler) tradire la loro lingua d'origine (pp. 43-56). De Vries, da parte sua, collega l'origine del *petjoh* e del *javindo* con la situazione familiare di tanti Olandesi delle Indie orientali, caratterizzata dall'unione di padri olandesi con madri indigene. La lingua dei figli, di conseguenza, non era il nederlandese standard, ma la lingua giavanese o malese della madre, adattata, soprattutto in campo lessicale, al nederlandese. Questi linguaggi misti coloniali, con la fine del colonialismo olandese in Indonesia, sono destinati a scomparire.

L'unico contributo di carattere storico-linguistico è quello di M. J. van der Wal, che esamina la concezione di Jacob Willemsz Verroten (1599-dopo il 1638). Questi, nella scia di Simon Stevin (1548-1620), valutò positivamente alcune caratteristiche del nederlandese, quali la brevità e l'univocità dei nomi e la loro capacità di formare composti. Per questo motivo egli considerava questa lingua particolarmente idonea alla formulazione scientifica, posizione che applicò coerentemente nella sua traduzione di Euclide del 1633 (pp. 327-336).

Passando al campo letterario, che è meno rappresentato in questi *Atti*, vediamo come nell'intervento di Frida Balk-Smit Duyzentkunst su alcuni componimenti poetici di Judith Herzberg una rigorosa analisi linguistica possa aiutare ad entrare in un'espressione poetica di tipo ermetico (pp. 17-20). Anche nell'approccio di Bagrelia Borissova ad una poesia di Simon Knepper domina l'analisi linguistica. Essa, purtroppo, non è del tutto ineccepibile a causa dell'interpretazione poco plausibile di un elemento lessicale. Il poeta, parlando di una prima colazione in una casa fredda, constata sconsolato che « la focaccia è finita e che i *muisjes* (cioè gli anacini da mettere sulla fetta di pane) sono gelati ». L'A. traduce *muisjes* con ' topolini ', « gli unici esseri viventi nella casa », introducendo un elemento di difficile interpretazione, estraneo al contesto (pp. 21-26).

Al teatro nederlandese medievale è dedicato un articolo di A. Dabrowka (pp. 81-86) che, partendo dall'esclusione di attori professionisti da un concorso teatrale ad Anversa nel 1496, sviluppa una complessa teoria sulla politica culturale della Chiesa e della Città in materia teatrale. L'esclusione degli attori sarebbe da attribuire alla loro indipendenza professionale, difficilmente riducibile al programma del clero. L'articolo, pur ricco di considerazioni interessanti sui rapporti tra le istituzioni medievali e il teatro, presta, a mio avviso, troppo poca attenzione all'analisi del documento di partenza. In esso il motivo dell'esclusione piú verosimile pare il fatto che gli attori sono professionisti stipendiati, circostanza che li porrebbe in una situazione di vantaggio rispetto agli attori dilettanti delle Camere di Retorica.

Di ampie prospettive, ma ugualmente speculativo è anche l'articolo di J. Goedegebuure sull'interpretazione letteraria della figura evangelica di Maria Maddalena, « prostituta e santa » (pp. 99-112). L'articolo non si limita all'inquadramento delle poesie di Nijhoff e Achterberg e dei romanzi di Maurits Wagenvoort e di Simon Westdijk sul tema, ma si spinge anche sulle sabbie mobili della psicologia religiosa, arrivando ad alcune semplificazioni eccessive: Paolo di Tarso, principale responsabile dell'opposizione tra materia e spirito e inventore dell'Inferno (p. 108) e la riduzione della dottrina cattolica della grazia al *do ut des* del paganesimo romano (p. 103).

Anche in altri articoli è presente la problematica della interpretazione dell'eredità cristiana. Ton Anbeek esamina sotto questo profilo il romanzo *Een mens van goede wil* (1936) di Gerard Walschap, sottolineandone l'eterogeneità dei motivi, ma senza arrivare ad una chiara valutazione critica (pp. 9-16). Piú metodici appaiono, invece, gli articoli di H. P. van Coller e di J. van der Elst su due componimenti di Lucebert (pp. 67-74 e 87-98), che mettono in luce, pur all'interno di un'ideologia agnostica, la rilevanza dell'etica cristiana e i nessi tra la figura stilistica del paradosso e il paradosso paolino.

Carattere originale ha anche l'analisi da parte di M. Klein del romanzo *Metamorfoze* (1897) di Louis Couperus, incentrata sul rapporto tra androginia e arte. Klein rifiuta una lettura troppo autobiografica del romanzo, optando invece per una interpretazione poetologica su base teosofica, secondo la quale l'anima androgina, essa stessa una metamorfosi dell'anima, assumerebbe una nuova metamorfosi nell'opera d'arte. Sarebbe stato comunque opportuno che l'A. avesse indicato quale sia il ruolo da assegnare agli innegabili aspetti autobiografici del romanzo in questa interpretazione che trascende il piano del biografismo ingenuo (pp. 167-180).

In questa raccolta caleidoscopica figurano infine due contributi sulla letteratura antillana di lingua nederlandese che hanno carattere prevalentemente informativo. W. Rutgers, pur apprezzandola come valida esperienza multiculturale, ne sottolinea la marginalità nel contesto caraibico, essendo essa legata alla minoranza bianca in mezzo ad una maggioranza di colore che tende a rivalutare le sue lingue creole (pp. 248-256). Jitka Růžičková, invece, constata una progressiva espansione della letteratura nederlandese delle Antille, determinata dall'intensificarsi degli scambi con la madrepatria europea, ma nello stesso tempo un accentuarsi del suo carattere caraibico nei motivi e nello stile (pp. 257-264).

Questa raccolta, pur nella disparità dei contributi, ha l'indubbio merito di offrire un incontro stimolante tra la nederlandestica nazionale e quella internazionale. La lettura del volume sarebbe stata piú agevole, se i contributi fossero stati raggruppati secondo settori scientifici e non, come ora, secondo l'ordine alfabetico dei cognomi degli autori. Dispiace ugualmente che la redazione non abbia ritenuto di dover sorvegliare la correttezza grammaticale e l'insorgere di rifusi in alcuni contributi.

Jan Hendrik Meter

RIASSUNTI

Giovannna Cermelli, *Modelli storici nel teatro didattico di Christian Weise*

La riflessione sui meccanismi di funzionamento dello stato e sui rapporti fra stato e società è uno dei punti nodali della trattatistica e del teatro didattico di Christian Weise: si tratta del resto di uno dei cardini del grandioso progetto educativo che ha reso famoso l'autore. Rilievo centrale acquista il concetto di 'crisi', che Weise considera prodotto fisiologico di conflitti sociali presentati come irresolubili. L'autore parte dalla distinzione fra «status possibilis» e «status idealis» e individua nelle drammatiche vicende del secolo appena trascorso la presenza di una scissione fra «Krone» e «Regiment». Ciò si riflette nella costruzione dell'azione dei drammi di argomento storico e nella tipologia dei personaggi e dei gruppi in lotta per il potere. In questa sede si cerca di ricostruire il percorso dialettico del teatro didattico, dedicando particolare attenzione a un testo 'atipico' come *Masaniello*.

Liselotte Grevel, *Gotthold Ephraim Lessing*, 'Miss Sara Sampson'. *Compassione e/o Ragione?*

Questa prima tragedia di Lessing è tradizionalmente considerata l'opera meno riuscita nella produzione drammatica dell'autore illuminista, Disorganica anzi disorganizzata nella struttura, nell'impianto psicologico dei personaggi e quindi convulsa sul piano espressivo e lontana dalla compattezza dei disegni teatrali della maturità. Eppure assume un'importanza non irrilevante nella produzione teatrale di Lessing, e non solo come laboratorio sperimentale per l'elaborazione drammatica successiva. Vi sono presenti come «errori» o aporie tutti gli ingredienti drammatico-psicologici delle opere teatrali successive. Il presente lavoro cerca da un lato di mettere a fuoco la peculiare specificità, in questo caso in vista di quelli successivi di Lessing. D'altro lato vuole evidenziare a raggio più largo come quest'opera, a suo modo «figliastra dell'Illuminismo si collochi per scarti o analogie vere o apparenti fra le due stagioni letterarie della *Empfindsamkeit* e dello *Sturm und Drang* anticipando in nuce la disgregazione dell'equilibrio tra ragione e cuore che il cardine dell'Illuminismo lessinghiano.

Maria Teresa Bianco, «*Max, kann ich die Nudeln ins kochende Wasser werfen?». *Alcune riflessioni sulle carenze e gli errori dei dizionari bilingui del tedesco.*

Sulla base di esempi, tratti dai dizionari bilingui del tedesco più diffusi, l'A. accenna a carenze e errori riguardanti il trattamento lessicografico di alcune entrate verbali.

Per i dizionari attivi, il resoconto rileva l'assenza di indicazioni sull'uso delle preposizioni e dei casi, sull'uso delle preposizioni con verbi a più complementi preposizionali, sulle restrizioni semantiche dei nomi in posizione complemento di verbo e la mancanza di traducenti.

Nei dizionari passivi l'A. individua alcuni casi di indicazioni inesatte di traducenti, di assenza di eteronimi, accanto a fenomeni di anisomorfismo semantico e sintattico, spesso trascurati dai lessicografi.

L'esiguità del numero degli esempi e la frequente mancanza di informazioni sulla valenza delle entrate verbali si aggiungono alle carenze su accennate e complicano notevolmente le attività di decodifica e codifica in L_2.

Luciano Zagari - *Il passato e la memoria. Riflessioni preliminari e riflessioni sull'immaginario romantico.*

Il rapporto fra le tre dimensioni costitutive dell'esperienza temporale risulta articolato in tre forme principali di conservazione/elaborazione: la presenza latente come spessore inconscio della personalità individuale e collettiva: la presenza esplicita come spontanea sopravvivenza nel ricordo; la presenza come riaffioramento alla memoria grazie a processi mnemotecnici.

Di quest'ultimo tipo di presenza viene illustrata la portata nell'ambito esistenziale (recupero, metamorfosi, deformazione, strumentalizzazione) e in quello della proiezione in immagine.

Sulla base di tali riflessioni preliminari viene infine presa in considerazione una serie di testi letterari goethiani e romantici.

Hans-Ulrich Treichel / Dietmar Voss, *Forme e aspetti della stanchezza. Aspetti estetici e metafisici di uno stato dubbioso.*

Il punto di partenza è la mitologia dei 'demoni meridiani' nell'epoca antica e medievale: mentre per i Greci la calma, la chiarezza e la stanchezza del mezzogiorno significavano un'ora divina, cioè l'ora del timore panico, della seduzione erotica e della dedizione sonnolenta, il cristianesimo

mette in evidenza piuttosto la connessione tra stanchezza meridiana, colpa ed angoscia. In seguito si tenta di delineare una fenomenologia moderna della stanchezza meridiana e del simbolismo del sole del meriggio. Per Hölderlin il rammarico della perdita dell'estatico sole dei Greci si collega con una conoscenza 'sismografica' della modernità: l'Illuminismo, detestando sia l'accidia voluttuosa che la calura del mezzogiorno, adora invece il sole dell'alba in qualità di simbolo della ragione. Però alle spalle della conoscenza illuministica si formano demoni meridiani di origine decisamente moderna: l'inarrestabile dinamica di sconfinamento propria della civiltà industriale, la sua sfrenata follia di produzione.

La stanchezza alla quale mirò criticamente Nietzsche è già il netto opposto di quella dei Greci antichi: non deriva, come essa, dall'intensità di vita, ma dalla mancanza di vivacità, dalle pretese eccessive che appesantiscono l'io moderno. Nietzsche allo stesso tempo costruisce l'ora panica come un mito moderno: il mezzogiorno è l'ora della nascita dell' 'uomo superiore'. L'idolatria di un sole estatico, dissolvendo forme e confini della vita prosaica, diventò in seguito un topos aggregante della esperienza estetica dell'uomo moderno. Anche la poesia di Gottfried Benn è permeata da impulsi che mirano ad una voluta dissoluzione dell'io e ad una sua confusione nella luce meridiana. Tuttavia in Benn la stanchezza sfuma sempre di più nella luce di una melancolia esistenziale collegandosi con il senso apocalittico dell'epoca moderna. Le connotazioni postmoderne della stanchezza — cioè le esperienze della caducità della vita e del progresso storico — predominano nell'opera di Peter Handke e riallacciandosi sorprendentemente a Goethe diventano la base della sua estetica.

Bruno De Maria, *Morire di ideologia*

Sul tema «Ideologia e gruppi/gruppalità» l'A., analizzando due romanzi di Schnitzler, si sofferma su certi aspetti per i quali l'ideologia richiama l'attenzione della clinica. Più precisamente, della clinica gruppoanalitica. La psicoanalisi classica, infatti, sembra occuparsi perlopiù di soggetti «irrelati», vittime di pulsioni universalmente umane, che agiscono indipendentemente dal contesto socio-culturale. Questa lettura parziale, che è a sua volta ideologica, si riflette anche sulla lettura che il freudismo ortodosso fa dei testi letterari. Per la gruppoanalisi le cose stanno diversamente, essendo fluttuanti e non ben delimitate le linee di demarcazione che vi sono tra il «gruppo interno» — obbiettivo del lavoro analitico — e il macrogruppo esterno, ovvero quel sociale che dovrebbe essere di pertinenza della politica. È opinione dell'A. che vi sia una sorta di punto critico per il quale il «ci» dell'Esser-ci del soggetto può subire una bizzarra torsione di senso: dal «qui ed ora» può diventare un «a noi» (l'essere-a-noi-stanti») di un soggetto collettivo. Il soggetto, per così dire, si confonde con l'ideologia che lo governa, e questo significa spesso il «suicidio» d'ogni pensiero autentico.

La lettura gruppoanalitica di due testi di Schnitzler (con cui Freud ebbe rapporti «perturbanti») cerca di mostrare quanto il mito collettivo absburgico sia parte integrante delle scelte esistenziali dei personaggi letterari di cui l'A. si occupa.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

Maria Tersa Bianco, Lingua Tedesca, Fac. di Lingue e Letterature Straniere, Istituto Universitario Orientale, Napoli

Giovanna Cermelli, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di lettere e Filosofia, Università dell'Aquila

Bruno De Maria, V.le S. Michele del Carso 18, 20144 Milano

Liselotte Grevel, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Università di Pisa

Jan Hendrik Meter, Lingua e Letteratura Olandese, Fac. di Lettere e Filosofia, Villa Mirafiori, Università «La Sapienza», Roma

Hans Ulrich Treichl, Germanistik, Literaturinstitut, Universität Leipzig

Dietmar Voss, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Università di Salerno

Luciano Zagari, Lingua e Letteratura Tedesca, Fac. di Lettere e Filosofia, Università di Pisa

CAMBI

FILOLOGIA GERMANICA

ANNALI della Scuola Normale - Pisa
BEITRÄGE ZUR NAMENFORSCHUNG - Heidelberg
GERMANISCH-ROMANISCHE MONATSSCHRIFT - Heidelberg
GERMAN LIFE & LETTERS - Oxford
INCONTRI LINGUISTICI - Trieste/Udine
NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
NEOPHILOLOGISCHE MITTEILUNGEN - Helsinki
NIEDERDEUTSCHE MITTEILUNGEN - Lund
PHILOLOGICAL QUARTERLY - University of Jowa
SCHEDE MEDIEVALI (Rassegna dell'officina di studi medievali) - Palermo
STUDI GERMANICI - Roma
STUDIES IN PHILOLOGY - Chapel Hill (North Carolina)
WIRKENDES WORT - Düsseldorf
ZEITSCHRIFT FÜR MUNDARTFORSCHUNG - Wiesbaden

STUDI NORDICI & NEDERLANDESI

DE NIEUWE TAALGIDS - Groningen
LEUVENSE BIJDRAGEN - Antwerpen
JAARBOEK VAN DE MAATSCHAPPIJ - Leiden
NIEUW VLAAMS TIJDSCHRIFT - Antwerpen
SPIEGEL DER LETTEREN - Antwerpen
DIETSE WARANDE & BELFORT - Antwerpen
DE VLAAMSE GIDS - Brussel
JAARBOEK VAN DE KON. VLAAMSE ACADEMIE - Gent

STUDI TEDESCHI

Pubblicazioni periodiche:

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 - Oxford
GERMANICA Wratislaviensia - Wroclaw
GERMANISTISCHE Mitteilungen - Bruxelles
GOETHE-Jahrbuch - Weimar
HEBBEL-Jahrbuch - Wesselburen
HEIDELBERGER Forschungen - Heidelberg
HEINE-Jahrbuch - Düsseldorf
HEINRICHMANN-Jahrbuch - Marbach
JAHRBUCH der Akademie der Wissenschaften in Göttingen - Göttingen
JAHRBUCH des Freien Deutschen Hochstifts - Frankfurt
KOMPARATISTISCHE Hefte - Bayreuth
LINGUA e Letteratura - Milano
MAINZER Komparitistische Hefte - Mainz
MANUSCRIPRTA - Saint Louis (Missouri)
MODERN Language Review - Warwick
MONATSHEFTE - Wisconsin
MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
NEOPHILOLOGUS - Amsterdam
NIEDERDEUTSCHE Mitteilungen - Lund
PHILOLOGICAL Quarterly - University of Iowa
RECHERCHES Germaniques - Strasbourg
RICE University Studies - Huston (Texas)
RINASCIMENTO - Firenze
SCHRIFTEN der Theodor-Storm-Gesellschaft - Husum
SCHWEIZERISCHE Zeitschrift für Geschichte - Bern
SICULORUM Gymnasium - Catania
STUDI Germanici - Roma
STUDIA Germanica Gandensia - Gent
STDIA Germanica Posnaniensia - Poznan
STUDIES in English Literature - Huston (Texas)
STUDIES in Philology - Chapel Hill (North Carolina)
TEXT & Kontext - Kobenhavn
VIERTELJAHRSSCHRIFT zur Österreichischen Literatur - Graz

VITA e Pensiero - Milano
ZEITSCHRIFT für Germanistik - Berlin
ZEITSCHRIFT für Kulturaustausch - Stuttgart

Pubblicazioni varie:

DEUTSCHE Forschungsgemeinschaft - Bonn/Bad Godesberg
PHILOSOPICAL Literary Society - Leeds
NEW YORK Public Library - New York
UNIVERSITÀ BASEL
» Belfast
» Bern
» Bonn
» Frankfort a.M.
» Hamburg
» Halle
» Helsinki
» Innsbruck
» Kiel
» Mainz
» München
» Ohio
» Stanford
» Tübingen
» Utrecht
» Wien

INDICE DELL'ANNATA (1994)

ARTICOLI

DISCUSSIONI

DIBATTITI

NOTE

RECENSIONI

Rag. Francesco Gallo
Via Mezzocannone, 39 - Tel. (081) 552.76.36
NAPOLI (80134)

Tipolitografia Laurenziana - Napoli - aprile 1996