PER.
72
Q
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici - Biblioteca

ISSN 0392-6532

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

(*Nuova serie*)

Direttore: Giuseppa Zanasi
Redazione: Giovanni Chiarini, Raffaella Del Pezzo, Teresa Gervasi, Jeannette Koch, Maria Rosaria Saquella, Giuseppina Scarpati.
Segreteria di redazione: Nunzia Sorrentino, M. Antonia Vella.
Consulenti scientifici: J. Hendrik Meter, Piergiuseppe Scardigli, Luciano Zagari.

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

V, 1-2 1995

INDICE

ARTICOLI

Michael Gebhardt, *Althochdeutsch* cotinc – *«der gottesfürtige Mann»? Gedanken zu einer neuen Interpretation einer* Abrogans – *Glosse* . . . . . Pag. 9

Francesca Chiusaroli, *«A Multitude in the Wilderness»: Images of Exile in the Old English Poem* Exodus . . . . . » 25

Valeria Micillo, *Motivi letterari medievali nel prologo del* Terzo Trattato Grammaticale Islandese . . . . . » 65

Francesco Fiorentino, *L'interpretazione negata*: Das Erdbeben in Chili *di Heinrich von Kleist* . . . . . » 83

Donatella Mazza, 'L'art pour l'artiste': *il Romanticismo nel pensiero di Friedrich Gundolf* . . . . . » 113

Ida Porena, *Thomas Mann e l'ottica del profondo* . . . . » 127

Ingrid Hennemann Barale, *Paul Celan tra negazione e utopia* . » 141

«La pulsione della forma» . . . . . » 155

Alberto Destro, *Musil e la forma romanzo* . . . . . » 157

Ortrud Gutjahr, *Flaneur der Erinnerungen. Rainer Maria Rilkes* Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge . . . » 169

Gert Mattenklott, *Poetik des Gartens um und nach 1900.* . . . » 201

Boris Porena, *La crisi della forma musicale nel primo Novecento. Crisi per eccesso/crisi per difetto*. . . . . » 215

Luciano Zagari, L'Io moderno. *Un saggio di Gottfried Benn.* » 227

Giusi Zanasi, *«Totenbuch des Ich»: Bebuquin alla ricerca del miracolo* . . . . . » 247

AION

FILOLOGIA GERMANICA
STUDI NORDICI, STUDI NEDERLANDESI
STUDI TEDESCHI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
BIBLIOTECA EUROPA

ANNALI

SEZIONE GERMANICA

Nuova Serie V, 1-2

FILOLOGIA GERMANICA

STUDI NORDICI
STUDI NEDERLANDESI

STUDI TEDESCHI

Università degli Studi di Napoli
"L'ORIENTALE"
N. Inv. 74352
DIPARTIMENTO DI STUDI LETTERARI
E LINGUISTICI DELL'EUROPA

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE
NAPOLI 1995

ARTICOLI

ALTHOCHDEUTSCH *COTINC* «DER GOTTESFÜRCHTIGE MANN»?

GEDANKEN ZU EINER NEUEN INTERPRETATION EINER *ABROGANS*-GLOSSE

von
MICHAEL GEBHARDT
Innsbruck

Von den 3682 althochdeutschen Interpretamenta des *Abrogans* sind rund 700 *Hapax legomena*[1], also anderweitig althochdeutsch nicht bezeugt. Von diesen *Hapax legomena* wiederum scheint die Glosse *tribunus cotinc* (so in den Handschriften Paris, Bibliothèque Nationale, Cod. lat. 7640, beginnendes 9. Jh., sowie St. Gallen, Stiftsbibliothek, Codex 911, Ende 8. Jhs., belegt)[2] die größte Aufmerksamkeit auf sich gezogen zu haben, und das wohl vor allem aus einem Grund: In dieser althochdeutschen Bildung («normalahd.» *goting*) glaubte man eine Verwandtschaft zum *goði,* dem Goden als dem heidnischen Priester und Häuptling Altislands, zu erkennen und erhoffte somit das Godentum auch für die mitteleuropäischen Festlandgermanen zu erweisen[3]. Ebenso wie seinen vermeintlichen nordischen Bruder *goði* wertete man auch ahd. *goting* als etymologisch durchsichtige Ableitung vom Lexem germ. **guða-*.[4]- Vor gut einem Jahrzehnt hatte

[1] Nach Jochen Splett, *Lexikologie des Althochdeutschen*. In: *Sprachgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Sprache und ihrer Erforschung*, hrsg. von Werner Besch, Oskar Reichmann, Stefan Sonderegger, zweiter Halbband, Berlin/New York 1985, S. 1030.

[2] Elias Steinmeyer/Eduard Sievers, *Die althochdeutschen Glossen*, Bd. I, Berlin 1879, S. 88, Z. 16.

[3] Die ältere Forschung hierzu hat berücksichtigt Heinrich Wesche, *Beiträge zu einer geschichte des deutschen heidentums.* In: «PBB» 61 (1937), S. 6-8.

[4] Unberücksichtigt lasse ich hier got. *gudja*, die Bezeichnung für den jüdischen Priester. Die Belege bei Streitberg, *Die gotische Bibel*, Zweiter Teil: *Gotisch-Griechisch-Deutsches Wörterbuch*, Darmstadt ⁶1971, S. 51 *s.v.*

ich den Versuch gewagt, das *Abrogans*-Interpretament aus der postulierten Zugehörigkeit zur germanischen – im Hinblick auf die Quellenlage sollte es genauer heißen: altisländischen – Sakralsphäre und Stammesverfassung zu rücken und ihm – über den sicherlich mißlichen Weg einer Konjektur (**githing[e]o*) – die Bedeutung «juristischer Beamter» zuzuordnen[5]. Dennoch scheint mir mein damaliges Herangehen an diese Glosse auch heute noch vertretbar zu sein, wenngleich eine im folgenden ausgeführte andere, modifizierte Deutung vielleicht eine noch größere Akzeptanz beanspruchen dürfte, da sie ohne Eingriff in die überlieferte Lautgestalt des Interpretaments auskommt. Jüngst hat nun A. Masser seine Überlegungen zum *cotinc* des *Abrogans* im Band 20 (1995) der Zeitschrift «Sprachwissenschaft» (Heft 1, S. 64-78) vorgelegt. Grundsätzlich stimmt er meiner Auffassung zu, daß das Wort keinen Einblick in heidnisch-germanische Frühzeit gewähre, ansonsten ist ihm aber meine Interpretation «in Ansatz, Methode und Ergebnis gleichermaßen verfehlt» (S. 67). Masser geht bewußt wieder einen Schritt zurück und verbindet *cotinc* mit *got,* nur daß er sich im Unterschied zu seinen Vorgängern auf den christlichen Gott und nicht auf das heidnische Neutrum beruft. Seine Beweisführung geht von der Annahme aus, «daß dem Glossator der ursprüngliche Kontext» [scil. dieser Glosse], nämlich ein biblischer, «durchaus bekannt war» (S. 70). Das kann sehr wohl möglich sein, wenngleich «der Abrogans nicht direkt aus glossierten Texten, sondern aus lateinischen Glossaren geschöpft hat.»[6]. Immerhin, auch der frühmittelalterliche Bearbeiter des *Abrogans* sah sein Werk im Zusammenhang mit dem Bibelstudium, wie das Incipit verrät: INCIPIUNT GLOSAE EX NOUO ET UETERIS TESTAMENTI[7]. Doch darf deswegen der außerbiblische Gebrauch des Terminus *tribunus* ganz und gar unberücksichtigt

[5] *Bemerkungen zur Glosse* tribunus cotinc *des Abrogans*. In: «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena», Gesellschaftswissenschaftliche Reihe, 34. Jg. (1985), Heft 1, S. 69-75.

[6] Jochen Splett, *Abrogans-Studien*, Wiesbaden 1976, S. 9. Diese lateinischen Glossare waren das *Abba*-Glossar, der *Abavus minor*, das *Affatim*-Glossar und das zweite Amplonianische Glossar.

[7] So der Parisinus, nach Georg Baesecke, *Der deutsche Abrogans. Text *ab$_1$*, Halle (Saale) 1931 (=ATB 30), S. 3.

bleiben?[8]. Wie zu zeigen sein wird, wußte der Glossator mehr über die Institution 'tribunus', als aus einer Stelle des Alten Testaments herauszulesen war.

Massers Ansatz ist der folgende: Der Glossator konnte den *tribunus* in seiner Eigenschaft als Tausendschaftsführer – *qui mille uiros habet* folgt als Lemma auf den *tribunus* im *Abrogans*[9] – nur aus einer Stelle im Alten Testament kennen, und zwar aus Exodus 18, 21 (in der Septuaginta ist es der *chiliarchos*): «Nicht ohne weiteres verständlich hingegen ist, daß *tribuni* Leute sind, die *vber tausent* [in der Lutherübersetzung von 1545] gesezt werden. In der Bibel kommt lat. tribunus nur an dieser Stelle vor» (Masser, S. 71)[10]. Das Interpretament selbst sei jedoch keine direkte volkssprachige Entsprechung von *tribunus*, vielmehr habe – so Masser – der Kontext die Bildung *cotinc* veranlaßt, da nach Exod. 18,21 solche Anführer von Tausendschaften gottesfürchtige Männer sein sollen. Masser resümiert: Dieses Wort ist «aus aktuellem Erfordernis an ganz konkreter Stelle gebildet worden als angemessene und christliche Bezeichnung für einen in seiner Lebensausrichtung gottbezogenen Menschen. Ahd. *cotinc* war, wenn man es so ausdrücken will, eine Gelegenheitsbildung» (S. 78). Hier möchte man jedoch zu bedenken geben, ob diese okkasionelle Bildung nicht doch noch altes germanisches /u/ (des Stammes **guð(a-)* aufweisen könnte, worauf ausdrücklich Hans Kuhn in seinen überaus wichtigen und anregenden Bemerkungen zu unserer Glosse[11]: hingewiesen hat. Also **guting* bzw. in der altobd. Lautung **cutinc* statt analogem Wurzelvokal nach *got*[12]. Daß dem

[8] Vgl. hingegen Masser, *op. cit.*, S. 70. Dort das apodiktische Urteil: «Man darf auch nicht willkürlich mit dem *tribunus* beginnen, um von hier aus über die zeitgenössischen Benennungen fränkischer Dorfschulzen nachzudenken».

[9] Steinmeyer/Sievers, *op. cit.*, I, 88, 17.

[10] Die Sperrung von mir. Die Formulierung ganz ähnlich noch S. 72, S. 73 und Fn. 38, S. 73.

[11] In seiner Aufsatzsammlung *Philologisches zur altgermanischen Literaturgeschichte. II. Das germanische Priestertum*, in: Hans Kuhn, *Kleine Schriften, Aufsätze und Rezensionen aus den Gebieten der germanischen und nordischen Sprach-, Literatur- und Kunstgeschichte*. Vierter Band: *Aufsätze aus den Jahren 1968 - 1976,* Berlin/New York 1978, S. 231-242, zum *cotinc* S. 235. Leider waren mir Kuhns *Kleine Schriften* vor zehn Jahren in Jena nicht zugänglich.

[12] Vgl. Wilhelm Braune/Hans Eggers, *Althochdeutsche Grammatik,* Tübingen [14] 1987, § 32, Anm. 2: Die Analogie wirkt besonders spätahd.

Glossator die alte germanische Regel, daß vor nachfolgendem unbetontem /i/ kein /o/ in der Wurzel stehen kann, noch «unbewußt» bewußt war, zeigen seine Eindeutschung des graecolateinischen Femininums *stropha* «List» als *strupitha* (Kb, *strup&a*, Ra)[13] wie die Pluralform *gudi* (Pa) bzw. *guti* (Kb)[14] = lat.*Gothi*. Diesem möglichen Einwand schließt sich ein weiterer, und ich denke, gewichtigerer, an: Hat der Übersetzer wirklich nur auf Kapitel 18 des 2. Buchs Mose rekurriert, als er sich dazu entschloß, *cotinc* als volkssprachiges Äquivalent des *tribunus* dem Wörterbuch einzuverleiben? Zudem trifft das Auswahlkriterium – *timens deum* –, das Moses an die zu bestellenden Vorgesetzten des Volkes anlegen soll, ja schließlich nicht nur auf die *tribuni*, sondern ebensogut auf die *centuriones*, die *quinquagenarii* und die *decani* zu. Galten dem Glossator die *tribuni* aus anderen biblischen Büchern etwa gleichfalls als «gottesfürchtig»? Aber zu diesen Überlegungen konnte Masser gar nicht gelangen, da er der festen Meinung ist, der *tribunus*, als Oberhaupt über 1000 Männer gesetzt, sei in der Bibel bis auf die von ihm beigebrachte Stelle sonst nicht nachweisbar. Hat ihn vielleicht eine 1964 in Barcelona gedruckte Bibelkonkordanz[15] zu dieser falschen Annahme verleitet, da sie zwar sub voce TRIBUNUS (p. 711) tatsächlich nur auf diese eine Stelle weist, aber immerhin unter dem Stichwort CENTURIO (p. 108) drei weitere *tribunus*-Belege auführt: Numeri 31,14 («iratusque Moses principibus exercitus *tribunis* et centurionibus...»)[16], Deuteronomium 1,15 («...et constitui eos principes *tribunos* et centuriones....»), 1. Makkabäer 3,55 («et post hoc constituit Iudas duces populi *tribunos* et centuriones...»)? Indes begegnet

[13] Steinmeyer/Sievers, *op. cit.*, I, 253,9.

[14] ebd. 164,21. Es liegt also das schwundstufige germ./u/ der Wurzelsilbe vor, vgl. Wolfgang Krause, *Handbuch des Gotischen*, München [3]1968, S. 5.

[15] *Concordantiarum ss. Scripturae manuale.* Editio in commodissimum ordinem disposita et cum ipso textu sacro de verbo ad verbum sexies collata auctoribus pp. de Raze, de Lachaud et Flandrin, Societatis Jesu presbyteris: opus dicatum ill. dd. cardinali de Bonald, archiepiscopi Lugdunensis et ab ipso approbatum.

[16] Die Vulgata wird hier und in der Folge zitiert nach: *Biblia sacra. Iuxta Vulgatam versionem.* Adiuvantibus Bonifatio Fischer OSB, Iohanne Gribomont OSB, H.F.D. Sparks, W. Thiele. Recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber OSB, Stuttgart 1969.

tribunus als die regelrechte Entsprechung des *chilíarchos*[17] der griechischen Übersetzung weit häufiger im Alten Testament, nämlich fast zwei Dutzend Male[18] steht es für den «Anführer einer Tausendschaft»[19]. Und fast ebenso häufig verwendeten die Verfasser der neutestamentlichen Schriften den Terminus *chilíarchos* = *tribunus*[20], wobei das semantische Merkmal «Tausendschaft» im neutestamentlichen Gebrauch des Wortes aufgegeben ist zugunsten einer Generalisierung der Bedeutung, die sich am besten mit «Befehlshaber»[21] umschreiben läßt. Der *Abrogans*-Glossator brauchte wahrhaftig nicht auf die Stelle Exodus 18,21.25 angewiesen zu sein, um der Bedeutung von *tribunus* auf die Spur zu kommen. Gerade von den neutestamentlichen *tribuni* (z. B. Joh. 18,12) mag er im Gottesdienst und bei den klösterlichen lectiones öfter gehört haben[22], da ja die Benediktinerregel im 9. Kapitel ausdrücklich forderte, daß zu den Vigilien sowohl die Schriften des Alten

[17] So nötig, wie es Masser darstellt (S. 71f.), ist wohl die Klärung des Verhältnisses von griech. *chilíarchos* zu lat. *tribunus* heute nicht mehr. Verläßliche Wörterbücher stellen klar heraus: *chilíarchos* «1) Anführer einer *chiliarchía*, etwa Oberst 2) bei den Römern der Kriegstribun» (Benselers *Griechisch-deutsches Wörterbuch*, Leipzig [18]1985, S. 851) oder «d. Anführer einer Tausendschaft, dann auch =dem röm. tribunus militum, dem Befehlsführer der Kohorte» (Walter Bauer, *Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur*, Berlin [4]1952, Sp. 1600).

[18] Eine ältere Bibelkonkordanz (ohne daß ich mich für Vollständigkeit verbürgen möchte) gibt außer den genannten Stellen an: Num. 31,48.52; 1. Sam. 8,12; 17,18; 18,13; 22,7; 2. Sam. 18,1; 1. Chronik 13,1;15,25; 26,26; 27,1; 28,1; 29,6; 2. Chronik 1,2. 25,5; Judith 14,12; 1. Makk. 16,19. (*Sacrorum Bibliorum vulgatae editionis concordantiae Hugonis Cardinalis ordinis Praedicatorum*; ad recognitionem jussu Sixti V. Pont. Max. Bibliis adhibitam recensitae, atque emendatae: Primum a Francisco Luca Theologo, et Decano Audomaropolitano, nunc denuo vertis locis expurgatae, ac locupletatae cura et studio V. D. Huberti Phalesii, Ordinis Sancti Benedicti, Wien 1825, p. 709).

[19] Friedrich Rehkopf, *Septuaginta-Vokabular*, Göttingen 1989, S. 310.

[20] Friedrich Rehkopf, *Griechisches Lernvokabular zum Neuen Testament*, Göttingen 1987, stellt es zu den Wörtern, die 20-24mal im NT vorkommen (S. 16)! Die Bibelkonkordanz (Anm.18) verzeichnet folgende Belege: Mk. 6, 21; Joh. 18, 12; Apg. 21, 31.32.33.37.;22, 24.26.27.28.29; 23; 10.15.17.18.19.22; 24, 7.22; 25, 23; Apk 6, 15; 19, 18. Vgl. auch Alfred Schmoller, *Handkonkordanz zum griechischen Neuen Testament*, Stuttgart [8]1989, S. 521.

[21] Vgl. F. Rehkopf, ebd., S. 16.

[22] Das Lektionar des Alkuin (Paris, Nationalbibl., Codex lat. 9452) mit alttestamentlichen und Epistellesungen (vgl. William Nagel, *Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, Berlin [2]1970, S. 96) scheint eher in seinem Aufbau die Ausnahme als die Regel zu sein.

wie des Neuen Testaments zu lesen seien[23]. Vielleicht kannte der *Abrogans*-Glossator die Bibel doch ziemlich gut; seine Wahl des Interpretaments für das lateinische Lemma *tribunus* läßt das, sehr wohl, vermuten.

Welche Informationen über den *tribunus* konnte er den biblischen Texten entnehmen? Ich führe hierzu einige Stellen exemplarisch an:

Exod. 18,22: qui (=tribuni) iudicent populum omni tempore
Num. 31,14: iratusque Moses principibus exercitus tribunis et centurionibus qui venerant de bello ait
1. Sam. 8,10ff.: dixit itaque Samuhel omnia verba Domini ad populum qui petierat a se regem et ait: hoc erit ius regis qui imperaturus est vobis, filios vestros tollet et ponet in curribus suis ... et constituet sibi tribunos et centuriones
1. Sam. 18,12f.: et timuit Saul David [...] et fecit eum tribunum super mille viros
1. Sam. 22,7: [Saul] ait ad servos suos [...]: numquid omnibus vobis dabit filius Isai agros et vineas et universos vos faciet tribunos et centuriones
1. Chronik 13,1: iniit autem consilium David cum tribunis et centurionibus et universis principibus
1. Makk. 3,55: et post hoc constituit Iudas duces populi tribunos et centuriones et pentecontarcos et decuriones
Mk. 6,21: et cum dies oportunus accidisset Herodes natalis sui cenam fecit principibus et tribunis et primis Galilaeae
Joh. 18,12: Cohors ergo et tribunus et ministri ludaeorum conprehenderunt lesum
Apg. 21,31: nuntiatum est tribuno cohortis.

Der tribunus begegnet als Heerführer (Num. 31,14; 1. Sam. 18,12f.; 1. Makk. 3,55), als Offizier, der eine Kohorte befehligt (Joh. 18,12), als höherer Militär (Mk. 6,21)[24] oder als römischer Stadtkommandant von Jerusalem (Apg. 21,31). Er hat rechtspflegerische Aufgaben zu erledigen (Exod. 18,22), er agiert als Berater des Königs (1. Chronik 13,1) und ist immer vom König oder einer adäquaten Obrigkeit eingesetzt (1. Sam. 8,12; 22,7; Apg. 21,31).

Alle diese Einzelzüge, die das Bild des biblischen *tribunus* prägen, finden sich auch bei den Amtsträgern, die in lateinischen Quellen aus fränkischer Zeit als *tribuni* bezeichnet werden[25]. Einige wenige Beispiele mögen als Bestätigung dafür genügen:

[23] Codices autem legantur in Vigiliis divinae auctoritatis tam Veteris Testamenti quam Novi, sed et expositiones earum [...]» (*Die Benediktinerregel. Lateinisch-deutsch,* hrsg. von P. Basilius Steidle OSB, Beuron ⁴1980, S. 92).

[24] Vgl. W. Bauer, *op. cit.*, Sp. 1601.

[25] Die Belege sind übersichtlich zusammengestellt bei Heinrich Brunner, *Deutsche Rechtsgeschichte*. Zweite Auflage. Neubearbeitet von Claudius Freiherrn

In Bischof Arbeos von Freising (764-783) *Vita Corbiniani*, Kap. 10[26], kommt neben den *centenarii* ein *tribunus* vor, den man als «Polizeioffizier»[27] identifiziert hat: «Cum quo tribunus et centenarii, quibus haec credita fuerant, antestare fecisset, coepit humilia postulatione, fixo in terra capite, ut reum sibi donare dignarentur vel poenas deferre, usque dum ipse ad principem pergere concitus potuisset». Im 22. Kapitel wird ein «comis tribunus» namens Husingus genannt, der in Trient residiert und «Langobardorum rege» dort eingesetzt ist[28]. Er ist ein Mann im Königsdienst, eine hochgestellte Persönlichkeit, ein princeps[29]. Wetti berichtet in seiner *Gallus-Vita* (Kap. 19) vom alemannischen Herzog, der dem «tribuno Arbonensi cum cunctis pagensibus» befohlen habe, dem irischen Mönch Gallus beim Bau seiner cella behilflich zu sein[30]. Die Stellung dieses tribunus ähnelt in hohem Maße der des trentinischen; denn der «Tribunus Arbonensis war der Kastellkommandant in Arbon, der dem alemannischen Herzog und damit der durch diesen repräsentierten Königsherrschaft unterstand»[31]. Nicht wesentlich anders konnotiert erscheint der Titel *tribunus* auch in den Rechtsquellen des frühen Mittelalters. In den Be-

von Schwerin, zweiter Band, München und Leipzig 1928 (*Systematisches Handbuch der Deutschen Rechtswissenschaft,* hrsg. von Friedrich Oetker, Zweite Abt., erster Teil, zweiter Band), S. 242-245. Vgl. auch J. F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis Lexicon minus*. Perficiendum curavit C. van de Kieft, Leiden 1976, p. 1042 s.v. tribunus.

[26] In: *MGH, Scriptorum rerum Merovingicarum.* Tom. V (= Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici. Ediderunt B. Krusch et W. Levison), Hannover/Leipzig 1913, p. 568.

[27] «Aus der engen Verwandtschaft der militärischen und polizeilichen Funktionen mag es sich erklären, daß uns in merowingischen Heiligenleben ein Polizeioffizier begegnet, der den Titel Tribunus hat. Er überwacht die Gefängnisse, leitet die Vollstreckung der Todesstrafe, führt eine bewaffnete Mannschaft, welche militärisch organisiert ist [...]». (H. Brunner, *op. cit.*, S. 242f.). Der Beachtung wert ist auch die wichtige Bemerkung von Felix Dahn, *Die Könige der Germanen,* Bd. 7/2, Leipzig 1894, S. 142, daß der Ausdruck *tribunus* vor allem in Heiligenleben in «Nachahmung theologisch-biblischer Redeweise» gewählt worden sei.

[28] Ebd. p. 579 bzw. 573.

[29] Ebd. p. 573.

[30] In: *MGH, Scriptorum rerum Merovingicarum.* Tom. IV (= Passiones vitaeque sanctorum aevi Merovingici. Edidit Bruno Krusch), Hannover/Leipzig 1902, p. 267.

[31] *Die Lebensgeschichten der Heiligen Gallus und Otmar.* Aus den lateinischen Viten übersetzt und herausgegeben von Johannes Duft (Bibliotheca Sangallensis 9), St. Gallen/Sigmaringen ²1990, Fn. 31, S. 34.

schlüssen der Mainzer Reichsversammlung vom Jahre 813 werden unter den Amtsträgern, die mit juristischen Aufgaben betraut sind, «tribuni seu vicarii» erwähnt. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei der moralischen Integrität dieses Personenkreises gewidmet: «De iudicibus autem vel centenariis atque tribunis seu vicariis dignum esse censemus, ut, si mali reperti fuerint, de ministerio suo abiciantur»[32]. Als Teilnehmer an Rechtshandlungen nimmt der *tribunus* in der Rangfolge den Platz nach dem Grafen ein, so etwa in einer St. Galler Urkunde, datiert auf den 30. September 863: «Notavi diem jovis, II kal. oct., anno XXII Hludowici regis regno in orientali Francia, sub Adalberto comite et Otone tribuno»[33]. Auch das, was Isidor über den *tribunus* in seinen *Etymologien* zu sagen weiß und was der Glossator mit einiger Wahrscheinlichkeit wohl kannte[34], korrespondiert mit der gängigen Verwendungsweise der Bezeichnung im mittellateinischen Schrifttum des Frankenreiches: «Tribuni vocati, quod militibus sive plebibus iura tribuunt»[35].

Versucht man zu ergründen, welche volkssprachige Amtsbezeichnung *tribunus* in den lateinischen Quellen vertritt[36], so läßt die Zwillingsformel «tribunus vel scoldascio» (Ratheri Veronensis episcopi Praeloquiorum libri sex, liber I, cap. XXIII)[37] aufhorchen. Es ist der fränkische Schultheiß, der «Befehler der Verpflichtung»[38], von der Obrigkeit eingesetzt und dem Herzog (dux) oder Grafen (comes) als

[32] *MGH. Legum sectio III. Concilia.* Tomi II. Pars I. *Concilia aevi Karolini,* Tomus I. Recensuit Albertus Werminghoff, Hannover/Leipzig 1906, p. 272.

[33] Hermann Wartmann, *Urkundenbuch der Abtei Sanct Gallen,* II, Zürich 1866, Nr. 494, S. 110. Der Schreiber Wolfcoz notierte: «III kal.» (vgl. hierzu die Anmerkung des Herausgebers).

[34] Vgl. hierzu etwa Bernhard Bischoff, *Die europäische Verbreitung der Werke Isidors von Sevilla.* In: *B. B., Mittelalterliche Studien,* Bd. I, Stuttgart 1966, S. 175: «Vor der kulturellen Erneuerung unter Karl dem Großen muß der durchschnittliche Bücherbesitz schmal und recht zufällig gewesen sein [...]. Immerhin, es gab bevorzugte Autoren, und neben Hieronymus und Gregor ist Isidor ein solcher gewesen».

[35] *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX,* hrsg. von W. M. Lindsay, Oxford 1911, Liber IX, 3, 29.

[36] Grundsätzlich ist hier der «Zwiespalt» zu bedenken, «der in dem frühen Mittelalter auf deutschsprachlichem Gebiet zwischen der deutschen Sprache des Rechtslebens und der lateinischen Urkundensprache bestanden hat.» (Philipp Heck, *Übersetzungsprobleme im frühen Mittelalter*, Tübingen 1931, S. 2)

[37] Migne, *Patrologia latina.* Tomus 136, col. 167. Ratherius, gebürtig aus der Gegend von Lüttich, wurde 931 Bischof von Verona. Die 'Praeloquia'

Beamter zu- und untergeordnet[39]. Schon im langobardischen *Edictus Rothari* wird mehrmals vom *sculdhais* gesprochen als einem Vollzugsbeamten «mit richterlichen, fiskalischen, polizeilichen, militärischen Funktionen»[40]. Als königlicher Beamter ist er ein Freier[41]. Aufschlußreich ist schließlich die Ämterglossatur im *Vocabularius Sancti Galli*:

«Rex cuninc [...] Dux herizoho [...] Preses grave Tribunus sculthaizeo Centurius scario Uillicus ampaht Seruus scalc Ancilla diu Pastor hirti Iudex sonari Puplicani suntiga»[42].

Ganz eindeutig meint der Translator, daß dem Tribunenamt am ehesten das des fränkischen Schultheißen entspricht, das ihm bekannt gewesen sein muß[43]; denn für die *publicani*, die staatlichen Zolleinnehmer, hat er kein Pendant aus der frühmittelalterlichen Lebenswirklichkeit bei der Hand: Sie sind

«gewähren einen tiefen Einblick in das Denken Rathers und in die Verhältnisse seiner Zeit.» (Franz Brunhölzl, *Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Zweiter Band, München 1992, S. 360).

[38] Hermann Paul/Werner Betz, *Deutsches Wörterbuch*, Tübingen [7]1976, S. 577.

[39] Vgl. A. Erler/M. Neidert, Art. *Schultheiß, Schulze.* In: *Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte* [HRG], hrsg. von Adalbert Erler und Ekkehard Kaufmann unter philologischer Mitarbeit von Ruth Schmidt-Wiegand, Bd. IV, Berlin 1990, Sp. 1519 und Hans Planitz/Karl August Eckhardt, *Deutsche Rechtsgeschichte*, Köln/Wien [4]1981, S. 88f.

[40] So Ingeborg Schröbler, Heinrich Brunner folgend, in ihrem langobardisch-deutschen Glossar, in: *Die Gesetze der Langobarden.* Übertragen und bearbeitet von Franz Beyerle, Weimar 1947, S. 506.

[41] Das zeigt das für den *sculdhais* an den Königshof zu entrichtende Wergeld. *Edictus Rothari*, cap. 374 (Beyerle, Anm. 40, S. 150).

[42] Steinmeyer/Sievers, *op. cit.*, III, Berlin 1895, 2, 67-69; 3, 1-12.

[43] Die gleiche Interpretation *tribunus qui mille viris preest scvltheizo* überliefern das *Summarium Heinrici*, Buch XI, Langfassung (*Summarium Heinrici.* Bd. 2: Textkritische Ausgabe der zweiten Fassung Buch I-VI sowie des Buches XI in Kurz- und Langfassung. Hrsg. von Reiner Hildebrandt, Berlin/New York 1892 [=Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der Germanischen Völker. N.F. 78 (202)], 506, 212) und in dessen Nachfolge die Glossen der Herrad von Landsberg (Codex olim Argentoratensis. Steinmeyer/Sievers, *op. cit.*, III, 411, 75; 416, 45; 420, 59). Alle «Schultheiß»-Glossen mit einem anderen Lemma als *tribunus* lasse ich unberücksichtigt, ebenso die, wo *tribunus* mit *heimburgo* (gleichfalls *Summarium Heinrici*, Buch XI, Langfassung, ed. Hildebrandt II, 517, 01.25) oder *hunno* (Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana Plut. 16.5, Steinmeyer/Sievers, *op. cit.*, III, 426,59 bzw. London, British Museum, Add. 18379, Steinmeyer/Sievers, *op. cit.*, IV, Berlin 1898, 163, 48), der Bezeichnung für eine «Ortsobrigkeit mit vorwiegend richterlicher Gewalt» (A. Erler/Neidert ebd., Sp. 1519) als Interpretamenten versehen wurde.

in neutestamentlicher Wertung die Sünder, *suntiga*[44]. Es ist nun auch darauf hinzuweisen, daß in karolingischer Zeit der Gutsverwalter, der Meier, den Schultheiß-Titel tragen konnte[45]. Der althochdeutsche Tatian bezeugt das in der Übertragung von Lukas 16,1 (Gleichnis vom ungetreuen Haushalter): «homo quidam erat dives, qui habebat vilicum sum» = «man uuas otag, ther habeta sculdheizon»[46].

Man könnte schließlich fragen, weshalb der *Abrogans*-Glossator nicht wie der Hermeneumata-Bearbeiter das heimische Schultheißenamt als passendes Äquivalent empfand, um dem Wörterbuchbenutzer die Bedeutung des tribunus nahezubringen. War dieses Amt vor dem ausgehenden 8. Jahrhundert im bayerischen Herzogtum vielleicht noch unbekannt[47]? Wenn nicht, dann war sich der Glossator möglicherweise nur allzugut bewußt, daß der Schultheiß nicht bloß eine wichtige Persönlichkeit des öffentlich-rechtlichen Lebens war, sondern auch als Gutsverwalter amtieren konnte, und zwar in einer Position, die gesellschaftlich weniger exponiert war und gar nicht der eines tribunus, wie sie aus religiösem und weltlichem Schrifttum abzuleiten war, entsprach. Über Spekulationen jedoch kommt man in diesen

[44] Man denke etwa an Zachäus (Lk. 19, 1ff.), «hic erat princeps publicanorum».

[45] Erler/Neidert, a.a.O., Sp. 1519.

[46] Tatian 108,1. Der ahd. Tatian wird zitiert nach der Ausgabe von Eduard Sievers (Paderbon ²1892). Da hier *sculdheizo* als «Verwalter» schon fixiert war, kam das Wort zur Wiedergabe von *tribunus* in Mk. 6,21 und Joh.18,12 nicht in Frage. Auch schienen dem Übersetzer keine heimischen Amtstitulaturen zu passen, so daß er sich mit substantivisch verwendetem Adjektiv bzw. Partizip Präteriti behalf: T 79, 4 «Herodes [...] gouma teta [...] then giereton» («Herodes [...] cenam fecit [...] tribunis», Mk. 6, 21); T 185,10 «ther herosto» («tribunus», Joh. 18, 12).

[47] D.h. *tribunus*/Schultheiß als 'Gehilfe' des Grafen. Zum fränkischen comitatus vgl. Josef Fleckenstein, *Grundlagen und Beginn der deutschen Geschichte*, Göttingen ²1980 (=Deutsche Geschichte. Hrsg. von Joachim Leuschner. Bd. 1), bes. S. 91. Nach Herzog Tassilos Sturz wurde Bayern «comitibus ad regendum» anvertraut (Einhard, *Vita Caroli Magni*. Lateinisch/deutsch. Übersetzung, Anmerkungen und Nachwort von Evelyn Scherabon Firchow. Durchgesehene und revidierte Ausgabe, Stuttgart 1981, S. 26). In der Lex Baiuuariorum (vor der Mitte des 8. Jhs.) werden zwar auch die Aufgaben des Grafen geregelt (II, 5), aber die «Lex stammt in der überlieferten Form nicht von einer bayrischen Instanz, sondern von einem außerhalb stehenden, offenbar fränkischen Gesetzgeber». (Wattenbach-Levison, *Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter. Vorzeit und Karolinger*. Beiheft: Die Rechtsquellen. Von Rudolf Buchner, Weimar 1953, S. 29).

Fragen wohl nicht hinaus. Der *Abrogans*-Glossator, der «mit staunenswertem Fleiße, aber oft unzulänglichen Mitteln» versuchte, «der Schwierigkeiten des ungewöhnlichen Lateins Herr zu werden»[48], war jedenfalls hier mit einem gar nicht so ungewöhnlichen Terminus technicus konfrontiert, und in seiner Übersetzung offenbart er – was hoffentlich noch deutlich wird – nicht die ihm so gern konzedierte «Hilflosigkeit»[49]; denn er bemühte sich, im gewählten deutschen Wort etwas von den Eigenschaften des *tribunus* anschaulich werden zu lassen. Masser hat aus dem kontextualen Zusammenhang von Exodus 18,21 heraus auf den in seinem «Lebenswandel auf Gott orientierten» Mann (S. 77) geschlossen. Doch seiner Interpretation mangelt es eben daran, daß sie nur eine Bibelstelle berücksichtigt, jegliche grammatische Überlegung vermissen läßt und den zeitgenössischen Wortgebrauch von *tribunus*, der durchaus in die Rechtssphäre weist, nicht beachtet.

Das hat gerade auch Kuhn zu zeigen versucht, daß das Wort «von früh an im Recht zuhause war»[50]. Ahd. *cotinc* (= **guoting* nach Kuhn) galt ihm als althochdeutsche Entsprechung der in Formularen und Urkunden auch des ostfränkischen Reichsteils vorkommenden *boni homines*, die vor allem als Zeugen, in den Formularen des weiteren als Schlichter und Urteiler, in Erscheinung traten[51]. Heimisch jedoch wurde dieser Titel im Ostfrankenreich nicht[52], der aus der westfränkischen Urkundensprache «mehr oder weniger unreflektiert als Teil einer feststehenden Formel übernommen worden»[53] war. Er zeichnete seine Träger eher im Sinne eines Ehrenamtes aus, als daß er selbst für eine feste staatliche

[48] Herbert Thoma, Art. *Glossen, althochdeutsche*, in: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 2. Auflage. Bd. I, Berlin 1958, S. 583.

[49] Gustav Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters*, erster Teil: *Die althochdeutsche Literatur*, München ²1932, S. 255.

[50] Wie Anm. 11.

[51] Nach Karin Nehlsen-von Stryk, *Die boni homines des frühen Mittelalters unter besonderer Berücksichtigung der fränkischen Quellen*, Berlin 1981 (=Freiburger Rechtsgeschichtliche Abhandlungen. N.F. 2), S. 242.

[52] Immerhin begegnet er in Urkunden aus Freising, Regensburg, Passau, Mondsee, Weißenburg, Trier, Prüm und Köln, die zum Teil ins 8. Jh. datieren (Nehlsen-von Stryk, a.a.O., S. 204).

[53] Nehlsen-von Stryk, a.a.O., S. 226.

Institution stand[54]. Von daher schiene mir die volkssprachige Version der *boni homines* vielleicht doch nicht ganz als das geeignete Interpretament zum *tribunus*[55]. Dennoch bleibt Kuhns Ableitungsbasis *guot* – für den *Abrogans*-Archetypus ist **côt* anzusetzen, da nichtdiphthongiertes germ. /ô/ dort[56] wie auch in anderen altbairischen Sprachdenkmälern bis in das 9. Jh. hinein häufig anzutreffen ist – von größter Bedeutsamkeit. Zusätzlich zu dem von ihm postulierten *cotinc* = *guoting* machte Kuhn auf die altnordische Parallelbildung *goeðingr* «fornem Mand»[57] aufmerksam. Sie findet sich unter anderem in einer hochmittelalterlichen norwegischen Bibelübersetzung, die in isländischen Abschriften des 14. und 15. Jahrhunderts überliefert und unter dem Namen «Stjórn» bekannt ist[58], im Buch der Richter. In den Erzählungen um den Helden Jephtah (Richter 11) sind die Ältesten von Galaad («maiores natu de Galaad») solche *geðingar*[59], im 16. Kapitel des Richter-Buches werden Honoratioren von Gaza so bezeichnet[60]; es sind «edle, vermögende, angesehene Leute»[61].

[54] Nehlsen-von Stryk, a.a.O., S. 252 spricht von einer «Art 'Qualifikationsbezeichnung'». Bedenken sollte man aber auch ihre Zweifel, «ob die laut urkundlichem Zeugnis unter die *boni homines* zu subsumierenden Personen außerhalb dieses speziellen Zusammenhangs, im allgemeinen sozialen Leben in fränkischer, vor allem karolingischer Zeit von ihrer Umwelt jemals als *boni viri* oder *homines* tituliert worden sind». (ebd.)

[55] Auffällig ist auch, daß die *boni homines/viri* «niemals im Singular bezeugt sind» (Nehlsen-von Stryk, a.a.O., S. 251). Erst für das 16. Jh. ist eine singularische Lehnübersetzung aus dem Niederdeutschen nachgewiesen: *gut man* («als Gerichtsbeisitzer»), vgl. *Deutsches Rechtswörtebuch*, vierter Band, Weimar 1939-1951, Sp. 1343.

[56] Vgl. die *guot*-Belege aus den Abrogans-Handschriften bei Splett, *op. cit.*, S. 453 sowie Braune/Eggers, *op. cit.*, § 39.

[57] Johan Fritzner, *Ordbog over det gamle norske Sprog*, Bd. I, Kristiania 1886, S. 670.

[58] Vgl. Jan de Vries, *Altnordische Literaturgeschichte*, Bd. II, Berlin ²1967, S. 186f. und Rudolf Simek/Hermann Palsson, *Lexikon der altnordischen Literatur*, Suttgart 1987, S. 333f. Die 'Stjórn' zitiere ich nach der Ausgabe von C. R. Unger, Kristiania 1862.

[59] «forv þa geðingar af Galaað til fvndar við Jepte frenda sinn» (Unger, a.a.O., S. 405).

[60] Im Kapitel 206 «Fra dauða Samson sterka» (Unger, a.a.O., S. 418). Die gœðingar stehen synonymisch neben hǫfðingiar 'Häuptlinge, mächtige Männer'. Doch auch die handschriftliche Überlieferung kann zwischen beiden Ausdrücken variieren, wie die in Anm. 59 zitierte Stelle zeigt: hier hat Hs. 226 der Arnamagnaeanischen Sammlung (15. Jh.) *hǫfdingiar*.

[61] Walter Baetke, *Wörterbuch zur altnordischen Prosaliteratur*, Berlin ⁵1993

Genau diese Bedeutungen schwebten vielleicht dem *Abrogans*-Glossator vor, als er sich zu der *ing*-Ableitung vom Nomen *guot*[62] entschloß. Er verzichtete darauf, den *tribunus* mit einem konkreten Amt zu identifizieren, und tendierte viel stärker zu einem Wort, das Grundsätzliches über dessen Stand in der Gesellschaft, sei es im Hinblick auf die Bibelstellen, sei es im Blick auf die Lebenswirklichkeit im Frankenreich, aussagen konnte. Der *guoting* = *tribunus* verkörperte den einflußreichen Mann, den treuen hochgestellten «Staatsbediensteten» (ein solcher ist ja selbst der Kohortenführer in der Passionsgeschichte nach Johannes). Und sicherlich schwingt auch die Konnotation «Besitz» mit, da nach mittelalterlicher Vorstellung «eine das öffentliche Vertrauen genießende gute Lebensführung ohne sichere materielle Grundlage kaum denkbar ist»[63].

Man ist geneigt, nunmehr für das Interpretament *cotinc* ein synonymisches Verhältnis[64] zum Interpretament *ueueralt-*

(=Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philol.-hist. Klasse. Bd. 111, Heft 1 und 2), S. 218. Beiläufig sei angemerkt, daß anstelle der Ableitung auch Substantiv in Verbindung mit attributivem Adjektiv verwendet wurde. Zu vergleichen ist etwa eine Stelle aus Aris *Isländerbuch* (hrsg. von Wolfgang Golther. Halle/Saale 1892 [=Altnordische Saga-Bibliothek 1], S. 17): «hǫfþingiar oc góþer menn», und das sind «gute, wackere Männer, angesehene Leute» (Baetke, *op. cit.*, S. 206 s.v. *góðr* 4).

[62] Altnord. *gæðingr* stellt Horst H. Munske, *Das Suffix *-inga/-unga in den germanischen Sprachen*, Marburg 1964 (=Marburger Beiträge zur Germanistik 6), S. 9 zum Adjektiv *góðr* 'tüchtig'. Hingegen schließt Jan de Vries, *Altnordisches etymologisches Wörterbuch*, Leiden ³1977, S. 198 auf das neutrale Substantiv *goeði* 'Güter' als Ableitungsbasis und geht von folgender Bedeutungsentwicklung aus: «Beschenker», «tüchtiger Mann, Fiirst». Personenbezeichnungen nach Eigenschaften werden mittels des Suffixes *-ing* aber gewöhnlich von Adjektiven und Abstrakta gebildet, vgl. Friedrich Kluge, *Nominale Stammbildungslehre der altgermanischen Dialekte*, dritte Aufl. bearb. von Ludwig Sütterlin und Ernst Ochs, Halle (Saale) 1926, S. 12 und Wolfgang Meid, *Wortbildungslehre*, Berlin 1967 (=Hans Krahe/Wolfgang Meid, *Germanische Sprachwissenschaft*. Bd. III), S. 201f. Hinsichtlich Massers Beweisführung bleibt zu fragen, weshalb er gerade Parallelen (mit dem nunmehr erweiterten Suffix-*ling*!) zu dieser ahd. *ing*-Bildung bei Luther und J. H.Voß sucht, vor allem auch deshalb, da der Lutherische *Päpstling* zudem eindeutig pejorativ konnotiert ist, vgl. Herbert Wolf, *Martin Luther. Eine Einführung in germanistische Lutherstudien*, Stuttgart 1980 (Sammlung Metzler 193), S. 43 und Carl Franke, *Grundzüge der Schriftsprache Luthers*. Zweiter Teil: *Wortlehre*, Halle (Saale) ²1914, S. 104.

[63] Nehlsen-von Stryk, a.a.O., S. 253.

[64] Splett, *op. cit.*, S. 30 konnte konstatieren, «daß der althochdeutsche Glossator den Abrogans als Synonymenwörterbuch erkannt hat», ohne daß daraus «der Schluß gezogen werden» dürfe, «daß der Glossator bestrebt war, den

chraft (Lemma: Ciliarcus; Strinmeyer / Sievers, *op. cit.*, I 88, 15) «jemand, der irdische Macht, Macht in der Welt hat»[65] zu konstatieren. Auch wenn der Glossator des Griechischen nicht mächtig gewesen ist[66], so behalf er sich dennoch mit einer nicht unzutreffenden Verdeutschung (auch wenn sie kein Nomen agentis ist), die durch die ursprünglichen lateinischen Interpretamenta beeinflußt war oder von Isidor: «Chiliarchae sunt qui mille praesunt» (IX, 3, 30). Zeigen diese beiden Glossen nicht, daß «der deutsche Bearbeiter des 'Abrogans' ein kluger und gelehrter Mann» gewesen ist, wie Hans Eggers – im Gegensatz zur gängigen Meinung – es formulierte, und der Glossator dort, wo er den «Spitzfindigkeiten einer spätantiken, raffinierten und manchmal schwülstigen Stilkunst»[67] nicht ausgesetzt war, Beachtliches zu leisten vermochte? *Die Samanunga uuorto*, eine «verbessernde Bearbeitung»[68] der *Abrogans*-Glossatur, bleiben ähnlich vorsichtig bei der Angabe des deutschen Äquivalents zum lat. *tribunus*: *ambahtman*, eines Kompositums, das weiter nichts besagt, als daß es sich um den Träger eines Amtes handelt[69].

lateinischen Synonymenreihen bzw. Worterklärungen entsprechende althochdeutsche Synonymenreihen bzw. Worterklärungen gegenüberzustellen. Der Ausgangspunkt ist vielmehr das jeweilige Einzelwort».

[65] Ich würde einer solchen Übersetzung den Vorzug vor der anderen möglichen «jemand, der sehr große Macht hat» (vgl. Massen, *op. cit.*, S. 77, Fn. 52) geben. Die *uueralt* Komposita, die bei Rudolf Schützeichel, *Althochdeutsches Wörterbuch*, Tübingen [4]1989, S. 287f., und bei John C. Wells, *Althochdeutsches Glossenwörterbuch*, Heidelberg 1990, S. 711, angeführt sind, weisen durch das Bestimmungswort auf «Irdisches, Weltliches».

[66] Wie etwa Wulfila, der die Lehnbildung *þusundifaþs* «Herr über tausend» (*faþs*<idg. **potis*) schuf, vgl. Sigmund Feist, *Vergleichendes Wörterbuch der gotischen Sprache*, Leiden [3]1939, S. 109.

[67] *Deutsche Sprachgeschichte* I: *Das Althochdeutsche*, Reinbek [9]1977, S. 182.

[68] Jochen Splett, *Samanunga-Studien. Erläuterung und lexikalische Erschließung eines althochdeutschen Wörterbuches*, Göppingen 1979 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik 268), S. 22.

[69] Vgl. Karl Kroeschell, Art. *Amtmann*. In: *HRG* I, Sp. 155f. Jacob Grimm hingegen betonte eine stärkere Verankerung von *ambahtman* in der Rechtspflege, er ließ sich bei der Auswertung der Samanunga-Glosse sicherlich vom Lemma *tribunus* leiten: *ampaht/amtman* wurde «seit dem mittelalter häufig für den vom Fürst angeordneten gerichtsvorstand gebraucht; vgl. das schweiz. *landamman* und schon ahd. *ampahtman tribunus*. gl. Hrab» (J. G., *Deutsche Rechtsaltertümer*. Vierte vermehrte Ausgabe besorgt durch Andreas Heusler und Rudolf-Hübner, neuer Abdruck, Bd. II, Leipzig 1922, S. 368). Karl Heinemann, *Über das Hrabanische Glossar*, Halle 1881, S. 29, spricht davon, daß hier ein seltenes Wort durch das gewöhnliche ersetzt worden sei.

Dem biblischen Kontext konnten die Spezifika des Amtes mehr oder weniger genau entnommen werden[70].

Nicht folgenlos bleibt die Rückführung des *Abrogans*-Interpretaments *cotinc* auf das Adjektiv *guot* für die Bedeutungsauswertung der Glosse *iustificare gotten* in einem nur in neuzeitlicher Abschrift überkommenen St. Emmeramer Manuskript des 9. Jahrhunderts[71]. Aber auch für die Interpretation dieser Glosse hatte Hans Kuhn bereits den richtigen Weg gewiesen, indem er den Wurzelvokal als langen[72], von der althochdeutschen Diphthongierung noch unberührten, bestimmte[73]. Anzusetzen ist nunmehr «normalahd.» *guoten*[74], ein langsilbiges *jan*-Verb, als Faktitivum von *guot*, im Sinne von «recht, richtig»[75], abgeleitet. Seine Bedeutung ist wohl am ehesten mit «recht machen, recht handeln, tun» zu umschreiben. Mit seiner Wortwahl hat der Glossator möglicherweise versucht, das lateinische Stichwort etymologisch zu erhellen: *iustificare* = *iuste facere* = *got-en*. Daß er dabei sprachschöpferisch gewirkt und eine Lehnbildung geschaffen hat[76], ist jedoch eher auszuschließen; denn wenn den Wörterbüchern zufolge *gotten* nur einmal für das Althochdeutsche belegt ist, so ist es doch auch im

[70] Denn: «Die Zweckbestimmung des zugrundeliegenden 'Abrogans' als 'sekundäres' Bibelglossar [...] dürfte auch für die 'Samanunga worto' gelten» (Jochen Splett, Art. *Samanunga worto*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters Verfasserlexikon*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. von Kurt Ruh u.a., Bd., 8. Berlin/New York 1992, Sp. 571).

[71] Vgl. Steinmeyer/Sievers, *op. cit.*, IV, 585: Die Bruchstücke dieses alphabetischen lateinisch-althochdeutschen Glossars sind «nur erhalten durch Coloman Sanftls abschrift in dessen katalog der S. Emmeramer hss. 1805f vom j. 1809». Die Glosse ist abgedruckt bei Steinmeyer/Sievers, ebd. IV, 220, 14.

[72] Siehe Anm. 11.

[73] Die Hs. weist zahlreiche nichtdiphthongierte lange /o/ auf; ergänzend zu H. Kuhn seien noch angeführt: *uuof* (IV, 220,22), *hertom* (IV, 220,32).

[74] Der nach Langvokal erhalten gebliebene gedehnte Konsonant in *gotten* ist typisch für das ältere Oberdeutsche, vgl. Braune/Eggers, *op. cit.*, § 96, Anm. 1.

[75] *Althochdeutsches Wörterbuch*. Begründet von Elisabeth Karg-Gasterstädt und Theodor Frings, hrsg. von Rudolf Große, Bd. IV, sechste und siebente Lieferung, Berlin 1989, Sp. 493 s.v. *guot* (V) und Schützeichel, *op. cit.*, S. 133.

[76] Es bleibt dabei auch zu bedenken, was Jochen Splett über das Problem der Lehnbildungen gesagt hat: «Wie weit hier eine unmittelbare Einwirkung lat. Wörter angenommen werden kann, dürfte vielfach umstritten bleiben. Das gilt vor allem dann, wenn es sich um ahd. Wörter handelt, die produktiven Wortbildungsmustern zugeordnet werden können; denn strukturelle Gleichheit impliziert nicht ohne weiteres Abhängigkeit». (*op. cit.*, S. 1031)

Altenglischen[77] und Altnordischen[78] zu finden, und in der angelsächsischen Übersetzung der Dialoge Gregors des Großen fungiert *gôdian* gleichfalls als volkssprachiges Pendant zu lat. *iustificare*: «Gê wâeron þâ þe eow sylfe gôdiaþ beforan mannum» = «vos estis qui justificatis vos coram hominibus»[79], es sind die, die sich als rechtschaffen erwiesen haben, die «an appearance of being good»[80] gegeben haben. Meines Erachtens hat auch *gotten/guoten* nicht mehr länger als Hapax legomenon des Althochdeutschen zu gelten. In seinem Evangelienbuch verwendet Otfrid das schwache Verb *giguaten*: «Sih Ábraham gigúatta/joh drúhtine ouh gilíubta,// wántą er was gihórsam»[81]. Abraham hatte sich gut erwiesen, für seine Person recht gehandelt, indem er Gott gehorsam gewesen ist. Zum reflexiv gebrauchten *guaten* stellt sich zwanglos *gotten* der altbairischen Glosse. Das Verb ist in der Lautgestalt *güeten*, *güten* schließlich im Mhd. und im älteren Neuhochdeutschen in einer Vielzahl von Verwendungsweisen, entsprechend der des Grundwortes, lebendig gewesen[82].

Doch auch mit den vorliegenden Beobachtungen wird das Rätsel um eine Glosse, die dem neuzeitlichen Interpreten wohl mehr Kopfzerbrechen verursacht, als sie es einst dem Mönch des Frühmittelalters bereitete, nicht endgültig gelöst sein. Wie heißt es doch im jiddischen Sprichwort: «Ojf itlechen terez ken men gefinen a naje kaschje», oder in H. C. Artmanns Übertragung: «Aus jeglicher Antwort entsteht eine neue Frage»[83].

---

[77] Joseph Bosworth/T. Northcote Toller, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford 1898, p. 483 sowie *Supplement* by T. Northcote Toller, Oxford 1921, p. 480; C. W. M. Grein, *Sprachschatz der angelsächsischen Dichter*. Unveränd. Nachdruck der zweiten, unter Mitwirkung von F. Holthausen von J. J. Köhler neu herausgegebenen Auflage, Heidelberg 1974, S. 271.

[78] Nur korrespondieren die Bedeutungen von an. *gæða* «bereichern, beschenken, (jmds. Stellung) verbessern, erhöhen» (vgl. Baetke, *op. cit.*, S. 218) nicht mit der des ahd. Verbs.

[79] Baetke, *op. cit.*, *Supplement*, p. 480 s.v. *gôdian* IIa.

[80] Ebenda.

[81] *Otfrids Evangelienbuch,* hrsg. von Oskar Erdmann. Sechste Auflage von Ludwig Wolff, Tübingen 1973 (=ATB 49), I, 3, 13 (S. 16). Sollte man nicht eher den Infinitiv als *guaten* ansetzen (vgl. Oskar Schade, *Altdeutsches Wörterbuch*, Halle 1866, S. 231)? Das Präfix *gi-* konnte von Otfrid bewußt zum Ausdruck der Vorvergangenheit mit der Präteritalform verbunden worden sein.

[82] Vgl. «DWb», IV, I, 6, Leipzig 1935, Sp. 1413-1415.

[83] *Je länger ein Blinder lebt, desto mehr sieht er. Jiddische Sprichwörter*, übersetzt von H. C. Artmann, Frankfurt/Main ⁴1989, S. 50.

«A MULTITUDE IN THE WILDERNESS»:
IMAGES OF EXILE IN THE OLD ENGLISH POEM *EXODUS*

di
FRANCESCA CHIUSAROLI
Udine

When in 1955 Stanley B. Greenfield isolated the formulaic theme of "exile" in Anglo-Saxon poetry[1], a new key was provided for the interpretation of many recurrent motifs in Old English poetry. Greenfield's hypothesis was that there existed a poetic convention for the theme of "exile" which found expression in several typical formulas describing the exilic state. According to this theory the theme was characterized by four main features, i.e. 1) status of excommunication, 2) deprivation, 3) state of mind, 4) movement in or into exile[2]. Passages from many Anglo-Saxon poetical works were quoted in Greenfield's essay, which perfectly fitted these categories.

Among the poems of the Anglo-Saxon poetic corpus, the so-called elegies stand out in Greenfield's list. Poems such as *The Seafarer, The Wanderer, The Wife's Lament, The Husband's Message* best suited his scheme, since the elegiac

---

[1] S.B. Greenfield, *The Formulaic Expression of the Theme of «Exile» in Anglo-Saxon Poetry*, «Speculum», 30 (1955), pp. 200-206; reprinted in *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, ed. by J.B. Bessinger, Jr., S.J. Kahrl, Hamden, Conn. 1968, pp. 352-362 and, then, in the posthumous volume *Hero and Exile: The Art of Old English Poetry*, ed. by G.H. Brown, London - Ronceverte 1989, pp. 125-131 (whence our quotations).

[2] Greenfield divided this fourth section into five sub-categories, which were: «(1) a sense of direction away from the 'homeland' or 'beloved'; (2) departure (initiative movement); (3) turning (initiative-continuative movement); (4) endurance of hardships (continuative movement in exile); (5) seeking» (*Ibid*, p. 128).

mood prevailing in them accurately expressed the sense of abandonment and seclusion typical of an exiled person[3]. These short compositions relate experiences of exile, different from one another in kind and origin, but still retaining common features. All the protagonists – a lonely man and a thane deprived of his lord, both wandering alone over the sea, a woman and a man obliged to suffer distance from their beloved partners – share melancholy moods and are overcome by feelings of oppression and impotence on facing events beyond their control. Owing to these sad experiences, they all indulge in similar nostalgic attitudes, including recollection of better times and dejection coming from an ugly present, full of hardships and perils. These features are all expressed in the texts by means of similar words and nexuses which Greenfield recognized as typical of the formulaic theme of exile. But hints of this same theme were also discovered by the scholar in less "typical" poems, such as the *Beowulf*, in which epic tones and themes generally prevail on elegiac moods, and in other Old English works, Christian as to their origin, but developed as epic narratives, both hagiographical poems and paraphrases of the biblical text, such as *Andreas, Guthlac, Daniel, Juliana, Fates of the Apostles, Christ and Satan, Christ, Genesis*[4]. Similar or identical formulas occur in those poems depicting images of exile as a physical or spiritual condition, that is in a literal or metaphorical sense, and emphasizing feelings of dejection and distress. Conspicuous by absence in Greenfield's analysis is the Old English *Exodus, par excellence* the poem of exile.

The biblical book *Exodus*, which is the primary source of the Anglo-Saxon poem, recounts an experience of exile which is emblematical as to the topic and perfectly befitting Greenfield's definition of the theme. It shows the status of excommunication suffered by the Hebrew people during the long period of slavery under the Egyptian domination. It

[3] Exile features in these works are fully analyzed by S.B. Greenfield, *The Old English Elegies,* in *Continuations and Beginnings: Studies in Old English Literature,* ed. by E.G. Stanley, London 1966, pp. 142-175, reprinted in *Hero and Exile,* cit., pp. 93-123.

[4] Together with *The Formulaic Expression of the Theme of Exile ...*, cit., in which all these poems are analyzed, cp. Greenfield, *The Theme of Spiritual Exile in* Christ I, «Philological Quarterly», 32 (1953), pp. 321-328, reprinted in: *Hero and Exile*, cit., pp. 197-204. This kind of literature is analyzed by L.H. Frey, *Exile and Elegy in Anglo-Saxon Christian Epic Poetry,* «Journal of English and Germanic Philology», 62 (1963), pp. 293-302.

talks of the deprivation of comforts provoked by their abandonment of Egypt and their wandering for years through unknown lands. It describes a fluctuating state of mind, in this case a continuous alternation of hope and desperation, caused on the one hand by the prospective attainment of the goal and, on the other, by the seemingly unending journey through the desert. Finally, it represents movement in exile combining direction away from the "homeland", that is departure from Egypt, endurance of hardships during and after the time of slavery and seeking of the Promised Land.

Actually, the Israelites of the biblical *Exodus* are twice as exiles. They first endure a condition of banishment when enthralled in Egypt and, then, live another hard experience of exile on the way to the Promised Land. Moreover, theirs is a spiritual, as well as a physical condition, since in times of danger their faith in God often fades away. They complain to Moses for bringing them to die in the wilderness, namely they experience the apparent absence of their Lord, that is, in a certain sense, distance from the "Beloved".

For all these reasons, Greenfield's neglect of the Old English equivalent in his paper is somewhat an oddity, but, of course, not without an explanation. The treatment of the biblical subject by the Old English poet lays no apparent emphasis on the feelings of distress shared by the Hebrew people. The prevalent mood in the Anglo-Saxon *Exodus* is not gloom or dejection typical of the elegies. On the contrary, more "extreme" feelings prevail, such as excitement and desperation, since the poem is given a heroic pace, not uncommon in Old English Christian poetry. The narration is organised according to the patterns of epic, emphasizing concrete actions and deeds with a strong sense of drama and apparently leaving no room to meditative attitudes, which are the main components of elegiac poems.

The choice of the subject, too, is peculiar in itself and somehow responsible of the heroic tone of the poem. The Anglo-Saxon version of the *Exodus*, in fact, is not a paraphrase of the whole biblical book, but only of its chapters XIII and XIV. It relates the episode of the passing of the Red Sea, down to the final defeat of the Egyptians, all drowned on that occasion. Besides the particular subject matter, which naturally lends itself to a heroic interpretation, the very language and style of the Bible offers a narration characterized by exhaulting

and magnificent tones, well suiting the Old Testament's traditional image of a severe and warlike God. It is even obvious, then, that an Anglo-Saxon versifier, skilled in the poetic conventions and traditions of his time, dealing with such an imposing matter, would resort to formulas of the epic language in his composition.

The prevailing heroic tones of the poem actually counterpoise the elegiac moods traditionally peculiar to exiles in the Anglo-Saxon elegies. The vivid description of the Israelites' flight from the Egyptians, culminating in the crossing of the Red Sea, is a brillant example of Anglo-Saxon heroic style. Formulas and phrases which are typical of Germanic epic poetry are scattered everywhere in the text[5].

God is referred to with "spiritual" and "biblical" adjectives or epithets such as *halig* «holy» (*Exo.* 71b) or *engla drihten* «the Lord of angels» (*Exo.* 559b), but He is also reserved a terminology suitable to a war chieftain, typical of Anglo-Saxon epic, as well as related to the language of the Old Testament. He is therefore described as *weroda drihten* «the Lord of the Hosts» (*Exo.* 8b), *mægenwisa trum* «the strong Captain» (*Exo.* 554b), *sōfæst cyning* «the true King» (*Exo.* 9c).

[5] Quotations from the *Exodus* and from other Old English poems are taken from *The Anglo-Saxon Poetic Records* (ASPR), ed. by G.P. Krapp, E.V.K. Dobbie (6 vols.), New York 1931-53 (Different editions will be mentioned in the footnotes). Unless otherwise specified in our paper, modern English translations used here are: R.G. Gordon, *Anglo-Saxon Poetry,* London -New York 1954, for *Exodus*, ll. 1-306, 447-590 (unsurpassed till now, though incomplete) and for other Old English poems; J.R.R. Tolkien, *The Old English* Exodus, ed. by J. Turville-Petre, Oxford 1981, for *Exodus*, ll.307-446 (the missing portion in Gordon's version). Other translations referred to here are: W.S. Johnson, *Translation of the Old English* Exodus, «Journal of English and Germanic Philology», 5 (1903), pp. 44-57 and C.W. Kennedy, *Exodus*, in *The Caedmon Poems Translated into English Prose,* Gloucester, Mass. 1965. S.B. Greenfield, too, started a translation, which remained unfinished, this version, confined to ll. 1-125, was published posthumous in «Old English Newsletter», 21 (1987), pp. 15-20. For meanings of single Old English words or nexuses we refer to J. Bosworth, T.N. Toller, *An Anglo-Saxon Dictionary,* Oxford 1898 and, as for terms already examined (letters A-D), to A. Cameron (et al.), *Dictionary of Old English. Preface and List of Texts and Index of Editions,* Toronto 1986-1988. Abbreviations of Old English works' titles used here are taken from F.P. Magoun, Jr., *Abbreviated Titles for the Poems of the Anglo-Saxon Poetic Corpus,* «Etudes Anglaises», 8 (1955), pp. 138-146. *And: Andreas; Bwf: Beowulf; Chr: Christ; Dan: Daniel; Deo: Deor; DrR: Dream of the Rood; EgD: Death of Edgar; Ele: Elene; Exo: Exodus; FAp: Fates of the Apostles; Gen: Genesis; Glc: Guthlac; Jln: Juliana; Jud: Judith; MBo: Meters of Boethius; Mld: Maldon; Mnl: Menologium; Mxm I, II: Maxims I, II; OrW: Order of the World; Phx: Phoenix; PPs: Paris Psalter; Pra: Prayer; Rdl: Riddles; Sea: Seafarer; SFt: Seasons for Fastings; SIB I, II: Soul and Body I, II; SnS: Solomon and Saturn; Vgl: Vainglory; Wan: Wanderer; Whl: Whale; XSt: Christ and Satan.*

As for the main characters, Moses and Pharaoh, they are both addressed to with designations which are somewhat similar to God's epithets and characteristic of epic style, too. Each of them is a prince, a captain, a leader. Accordingly, they are often portrayed while giving orders and concretely fighting against their enemies.

The two opposing groups of Israelites and Egyptians are also described according to the rules of epic, as two armies set in battle array and the single participants are depicted as warriors ready to fight. The episode of the passing of the Red Sea is narrated as a fierce fighting, accompanied by sounds of trumpets and songs of battle. And the final destruction of the Egyptians is celebrated as a glorious victory obtained by the Hebrews, a kind of military triumph decreed by God.

It is our opinion that, far from favouring a correct interpretation, the bombastic tones in the Old English *Exodus* have till now prevented a full appreciation of the poem, generally intended as a perfect example of Anglo-Saxon Christian epic. The heroic frame is actually present and may not be denied, anyway we do not think that the epic quality of our poem may be a sufficient reason to discard it from an exile works' list. In this paper we shall try a new reading of the Old English *Exodus* to show that, besides the unquestionable heroic structure, ample room is left to the treatment of the Israelites as an exiled people, fighting to reach their country of adoption. A careful scrutiny of the text will show that the categories pointed out by Greenfield in many different ways suit the poem. Terms and formulas occur throughout the work referring to a condition of exile experienced by the Israelites in general and by single characters in turn.

A primary deviating element for the interpretation of our narrative as an exile poem is the apparent lack of an experience of loneliness on the part of the Israelites. The triumphant atmosphere of the Old English text, very different from the gloomy dejection typical of the elegies, is primarily determined by the fact that the protagonists of the story, unlike traditional exile figures, live their condition of banishment in group and not all alone[6]. The possibility of sharing a common

[6] L.H. Frey, *Exile and Elegy* ..., cit., p. 302, seems to exclude the possibility of a connection between exile and collective experience: «Battles and sea storms could suggest

experience gives the characters self-assurance enough to raise their spirits. The feelings of hopelessness typical of traditional exiles are therefore not immediately evident from the recurring descriptions of the Israelites' moods. Their privileged condition combines with confidence granted by God, whose actual presence on the battle-field prevents the Israelites from yielding to despair. The host seems therefore ready to face suffering and adversities in quite a bold way:

> *Hæleô wafedon,*
> *drihta gedrymost* (*Exo.* 78b-79a)
> [The men were amazed, most joyful of multitudes]
>
> *Folc woes on salum*
> *hlud herges cyrm* (*Exo.* 106b-107a)
> [The people were joyful, there was loud clamour in the army]
>
> *Scean scir werod, scyldas lixton* (*Exo.* 125)
> [The gleaming host shone, shields glittered]

Nevertheless, even in this atmosphere of general excitement the real condition of the Israelites often emerges, their state of exile is undeniable and its poetic representation appears in many passages.

Furthermore, it must be remembered that the Old English *Exodus*, even if confined to the episode of the Red Sea, offers also two main digressions at ll. 362-446, in which the story of Noah and the Flood and the story of Abraham's sacrifice of Isaac are related. These digressions, which some critics in the past interpreted as later interpolations to the chief narrative[7], are interesting in our perspective, since they introduce two further characters who experienced exile in different ways.

group hardship, the tensions and dangers experienced by a clan or nation. For individual suffering the poets thought of isolation, of nature at once framing and mirroring human desolation and loneliness, and of such general moral reflections as would come to a mind forced by circumstances into melancholy contemplation of life». For this reason, perhaps, the Old English *Exodus* is neglected in his analysis.

[7]Among the scholars who refused to consider this passage as part of the original poem, the first one is F. Graz, *Die Metrik der sog. Caedmonschen Dichtungen mit Berücksichtigung der Verfasserfrage,* Weimar 1894; on the same position cp. W.A. Craigie, *Interpolations and Omissions in Anglo-Saxon Poetic Texts,* «Philologica», 2 (1924), pp. 5-19, and W.J. Sedgefield, who excluded this and other passages from his edition of the text in *An Anglo-Saxon Verse Book,* Manchester 1922. Also Johnson's translation of the text, cit. p. 52, relates this particular section under the significant title: «Interpolation.- Noah and Abraham».

We know from the Bible that both Noah and Abraham were obliged to abandon their homes, the former constrained on the Ark for fourty days during the Deluge, the latter urged to leave his country definitely for an unknown destination.

These further conditions of banishment are both described by the English versifier, who gives hints in many ways of Noah's and Abraham's exile. But real originality in the poem is to be found in the particular treatment of the Egyptians. Besides enhancing in epic terms their defeat on the sea-shore, the poet uses images of exile to stress their tragic doom. At the end of the work the old dominators turn into exiles, while the ancient slaves will enjoy the happiness of return.

In order to define the idea of exile in the Old-English *Exodus* we shall resort to the scheme provided by Greenfield and quoted at the beginning of our paper. In this way it will be possible to observe how terms and images actually present in the poem befit Greenfield's idea of the theme, both in a formulaic sense and in less technical ways. Our assumption is that the aforesaid scheme largely suits our text or, otherwise, it may be improved, that is enlarged, to include some of the poem's peculiar features.

The beginning: the Israelites as exiles

Greenfield's exile lives his "condition of excommunication" as a *wineleas wrecca* «friendless exile» or *earm anhaga* «wretched recluse». While *anhaga* «recluse» is absent from our poem, the term *wræcmon*, co-radical and synonym of *wrecca* «a wretched man, exile»[8] occurs with reference to the Israelites in *Exo*. 137b, where it is used in variation with *eðelleas* (*Exo.* 139a) «without a country». If we accept Blackburn's suggestion that the word *gast*, referred to the Hebrew people in *Exo.* 169a, is an alteration of *giest/gæst*

[8]The term *wræc* conveys the meanings of «wrack, misery, suffering», but may also express the causes of the suffering, «retributive punishment, vengeance», which are very often resolved in a condemnation to endure an experience of exile or banishment (see Bosworth-Toller, *sub voce*). The interchangeable nature of these meanings is evident in the term *wrecca*, which in Bosworth - Toller is given a main sense of «one driven from his own country, wanderer in foreign lands, exile, stranger, pilgrim» and a secondary meaning of «a wretched unhappy, miserable, poor person».

«stranger»[9], we may interpret this term as conveying the meaning of «exile in a foreign land», as proposed by Tolkien[10]. The variety of exile terms seems therefore to describe the Israelites as definitely a banished people, a company of outcast men.

Althoug forming a group, they share feelings of loneliness and abandonment common to traditional exiles. In fact they are once represented as *on westenne werod* (*Exo.* 123), that is «a multitude in the wilderness», where *westen* «wilderness» may be referred both to the physical experience of the crossing of the desert and to the spiritual condition of banishment due to their being far from home[11]. The same term is employed to describe the solitary place where Moses was chosen by God to lead his people to the Promised Land:

> *Þone on westenne weroda drihten,*
> *soðfæst cyning, mid his sylfes miht*
> *gewyrðode* (*Exo.* 8-10a)
> [The Lord of hosts, the true King, honoured him in the wilderness by His own might]

A desolate view comes out of the compound *westengryre* (*Exo.* 117b) «desert terror», used in the text in variation with *har hæðbroga* (*Exo.* 118a) «grey heath» to describe the dreariness of the place where the Israelites are encamped. A bleak setting is also represented in *Exo.* 67b, where the connected concepts of desert and exile are easily recognizable. The Israelites are in fact depicted while encamped about the city of Etham, *mearclandum on* «in the border-lands», that is again «in the wilderness»[12].

[9] F.A. Blackburn, *Exodus and Daniel, Two Old English Poems Preserved in MS. Junius 11 in the Bodleian Library of the University of Oxford, England,* Boston - London 1907.

[10] Cp. J.R.R. Tolkien, *The Old English* Exodus, cit., translation p. 23, commentary p. 50.

[11] Structures with *westenne/westene* are frequently employed in Old English poetry, always with reference to experiences of exile and may assume many formulaic shapes fitting different metrical positions. Here are only the examples containing pronouns and prepositions: *on westenne* (*Gen.* 2277a, *Glc.* 208b, *PPs.* 62,3, 1a), *ofer westenne* (*Gen.* 125a), *and on westenne* (*PPs.* 94,9,2b, *PPs.* 54,7,2a), *on þam westenne* (*And.* 699b, *Glc.* 899b, *PPs.* 105,21,2a), *on þære westenne* (*Bwf.* 2298a), *on þisum westene* (*PPs.* 77,20,7a), *in þam westenne* (*Phx.* 201b), *oððe on westenne* (*SlB.I.* 82), *þe on westenne* (*Ele.* 611b), *ge on westenne* (*SlB. II.* 77a), *hi on westenne* (*PPs.* 105,12,1a), *hi hine on westenne* (*PPs.* 77,40, la), *he on westenne* (*PPs.* 106,32,1a, *PPs.* 77,17,1a), *him on westene* (*SFt.* 121a), *siþþan he on westenne* (*Glc.* 935a), *swa hi on westenne* (*PPs.* 105,9,4a).

[12] In Bosworth-Toller *mearc* is given the meaning of «a border-land, waste land lying outside the cultivated».

During the accurate description of the so-called *beasts of battle*[13], greedy and predatory animals waiting for carrions on the battle-field, the wolves are called *carleasan deor* (*Exo.* 166a) «reckless beasts», but also *mearcweardas* (*Exo.* 168a) «marc-wardens»[14], a term which conveys the idea of a dreary landscape, for the wolf infests the most secret recesses where no man would dare to go. This treatment of the wolf not only in battle scenes, but also in exilic contexts falls within an elsewhere used poetical convention[15]. For example, in the Cotton *Maxims* the wolf is represented as a symbol of exile:

> *wulf sceal on bearowe,*
> *earm anhaga* (*Mxm. II.* 18b-19a)
> [the wolf shall dwell in the grove, a wretched recluse]

while in the Exeter *Maxims* the outcast man is depicted as having no other companion but wolves:

> *Wineleas, wonsælig mon genimeð him wulfas to geferan,*
> *felafœcne deor* (*Mxm. I.* 146-147a)
> [Unfriended, unblest, a man takes wolves for companions, a dangerous beast]

To show that Greenfield's partition, as he himself admitted, is sometimes too rigid[16], the above mentioned adjective *eðelleas* «without a country»[17] may enter the second section of his scheme, that is «deprivation»[18]. The term *eðel*

[13] Raven, eagle and wolf have been recognized as three animals always appearing together in formulaic passages describing battle scenes by F.P. Magoun, Jr., *The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry,* «Neuphilologische Mitteilungen», 56 (1955), pp. 81-90.

[14] It is noticeable that the dragon in *Beowulf* - a classical exile figure - is twice mentioned as a *mearcstapa,* that is «one who wonders about a desolate mark, or a border-land» (ll. 103 and 1348).

[15] For this interpretation enlarged to the whole Germanic literary context see R.A. Fowkes, *On the Association of Wolf and 'Outlaw' in Germanic,* «General Linguistics», 1 (1955), pp. 89-91.

[16] Cp. Greenfield, *The Formulaic Expression of the Theme of Exile* ..., cit., p. 126: «The patterns in each of the ... groups are quite distinct; yet there are noticeable overlappings between the groups».

[17] About the suffix - *leas* «without, deprived of», S.B. Greenfield, *ibid.,* p. 128, observed that it could occur in combination with *wine* «friend», *ar-* «honour», and *ham-* «home». Although a synonym of *hamleas,* the compound *eðelleas* is totally neglected in Greenfield's paper.

[18] In this class Greenfield includes, among others, the formulaic system x *bedæled,* «deprived of something». In connection with *eðel,* «country», the

«country» occurs later in another compound:

Wæron orwenan eðelrihtes (*Exo.*211)
[They were hopeless of their heritage]

which conveys again a sense of deprivation[19], although projected into the future. The Israelites are seeing their pursuers approaching fast and despair of succeeding in their flight.

As to the third feature of exile, "state of mind", Greenfield did not mention any kind of formula, but listed the adjectives *hean* «poor», *earm* «poor, wretched, miserable», *geomor* «sad, miserable, wretched» and compounds formed with *-cearig* «sorrowful, grieving».

None of these terms occurs with reference to the Israelites[20], but the poem abounds in words denoting dejection and sorrow, notwithstanding the prominence of feelings of exultation referred to above. The Hebrews are often described as crying and deploring their condition of pursued people:

Þa him eorla mod ortrywe wearð
siððan hie gesawon of suðwegum
fyrd Faraonis forð ongangan (*Exo.* 154-156)
[Then the hearts of men lost hope when they saw Pharaoh's host come sweeping from the south]

wop wæs wide, worulddreama lyt (*Exo.* 42)
[there was lamenting far and wide, little rejoicing]

The term *wop* «weeping, lamentation» occurs again in the text, giving a further hint of desperation:

Forþon wæs in wicum wop up ahafen,

formula occurs in *Wan.* 20b. *eðle bidæled,* and with the use of a different verb, in *Chr.* 32b. *eðle bescyrede* and in *Gen.* 63b. *æðele bescyrede,* «deprived of country». Even if formally different from the examples just quoted, the one-word structure of the compound *eðel-leas* in *Exodus* allows by itself the composition of a complete half-verse which clearly conveys a meaning of deprivation. *Eðelleas* occurs again as *eðelleasum* in *Exo.* 534b and in *And.* 74b, acquiring in this way formulaic status.

[19] The formula x *orwena* «hopeless of something» is usually employed to convey the sense of «deprivation» with reference to one's life, obviously in desperate situations: *feores orwena* (*And.* 1107b, *FtM.* 40b), *aldres orwena* (*Bwf.* 1002a, 1565a) both meaning «hopeless of life». In one case the formula is connected to the idea of the loss of freedom and security: *Jln.* 320b. *friþes orwena* «hopeless of peace».

[20] We shall see below that *geomor* and *earm* are later used in the poem, the former referred to the Egyptians, the latter to exiles in general terms.

atol æfenleoð, egesan stodon (*Exo.* 200-201)[21]
[Wherefore in the camp lamentation was raised, a dread evensong, terrors came upon them]

In this last passage the formula *egesan stodon* «terrors arose» occurs, which is repeated unchanged twice in the text[22]:

Egesan stodon,
weollon wælbenna (*Exo.* 491b-492a)
[Terrors were there, wounds gushed forth]

Egsan stodan
wælgryre weroda (*Exo.* 136b-137a)
[Fears came upon them, terror of death among the troops]

The Israelites are once called *nydfara* (*Exo.* 208b), a compound which is translated in Bosworth-Toller as «one who journeys under compulsion, forced to travel» and gives the exact idea of "movement in exile". This is Greenfield's final section, which the scholar divided into five sub-categories, listed above[23].

In this case, the Israelites' peculiar condition is particularly noticeable. They are, as we have already said, a banished people both in Egypt, where they are held in thraldom, and when they abandon that country to reach the Promised Land. Both aspects of exile are treated in the text, although in different ways. The experience of captivity obviously excludes any kind of physical movement, but although the Israelites in Egypt may not be depicted as "moving in exile", they are all the same suffering from their state of seclusion which is the result of an absolute lack of freedom. "Endurance of hardships" (which is Greenfield's fourth sub-category) must therefore be thought of as the Israelites' regular rule of life in Egypt:

Swa þæs fæsten dreah fela missera,
ealdwerige, Egypta folc (*Exo.* 49-50)[24]

[21] The formulaic character of *wop up ahafen* (*Exo.* 200b) is proved by *Bwf.* 128b. and partially in *Glc.* 905b. *wop ahofun.*

[22] Cp. also *Dan.* 524b. *him þæs egesa stod, PPs.* 89,13,2b. *egsa standeð,* and *PPs.* 104,33,3. *forðon him þaer egesa /angryslic stod.*

[23] See above, note 2.

[24] The verb *dreah,* simple past of *dreogan,* «enjoy», but also «endure, suffer», in this second meaning is frequently associated to different terms denoting suffering of some kind, according to a formula *dreag/dreah* which occurs in *Deo.* 2b. *earfoþa dreag, Jln.* 626b. *eafeða dreag, Bwf.* 131b. *þegnsorge dreah* and *Bwf.* 422b. *nearoþearfe dreah.*

[For many years (they) had endured captivity and had been in bondage to the wicked Egyptians]

Endurance of hardships on the part of the Israelites is also depicted in two further passages, the former talking about the Egyptians exerting violence on the subject people:

ða heo his mægwinum morðor fremedon,
wroht berenedon, wære fræton (*Exo.* 146-147)
[when they grew oppressive in war, then they did violence to his kinsmen, worked wrong, broke their promise]

the latter commenting on the end of tyranny:

þæt hie lifigende leng ne moton
ægnian mid yrmðum Israhela cyn (*Exo.* 264-265)
[so that no longer they may live to vex with suffering the race of the Israelites]

The period of slavery in Egypt is once openly associated to the state of exile experienced in that country:

wræcmon gebad
laðne lastweard, se ðe him lange ær
eðelleasum omnied gescraf,
wean witum fæst (*Exo.* 137b-140a)
[the fugitives awaited the hostile pursuer who, bent on injury, had for long before laid oppression and suffering upon the homeless ones]

But endurance of hardships, even if of a different kind, keeps on accompanying the Israelites once they have abandoned Egypt, confirming, in this way, their unending banishment:

Oferfor he mid þy folce fæstena worn,
land and leodweard laðra manna,
enge anpaðas, uncuð gelad,
oðþæt hie on Guðmyrce gearwe bæron,
(wæron land heora lyfthelme beþeaht),
mearchofu morheald. Moyses ofer þa,
fela meoringa, fyrde gelædde (*Exo.* 56-62)
[With that people he (Moses) passed many strongholds, the land and the king of hostile men, strait narrow ways, an unknown road, till they bore their war gear to the Ethiopians (their lands were shrouded with a covering of cloud). Then Moses led the army past border dwellings hard by the moors, past many hindrances]

L. 58 offers a formula occurring unchanged in *Beowulf*,

where it is referred to the hero's journey to the lair, the misty place where Grendel's mother lives. The description of the perilous route – a scene of moors, of terrifying slopes, of paths of exile – is worth quoting at lenght, since it depicts an atmosphere of abandonment and loneliness which recalls the passage from *Exodus* we have just seen:

Ofereode þa æþelinga bearn
steap stanhliðo, stige nearwe,
enge anpaðas, uncuð gelad,
neowle næssas, nicorhusa fela (*Bwf.* 1408-1411)
[Then the sons of princes strode over the high rocky cliffs, the narrow paths, the strained tracks, the unknown road, the steep crags, many a monster's abode]

The nexus *uncuð gelad* «unknown road» is observable again in *Exo.* 313b, where it is referred to the Israelites' passing of the Red Sea[25].

In many verses from *Exodus* (the last quoted passage included) we may observe hints not only at the Hebrews' suffering, but also at their "movement in exile", which leads us to a new section in Greenfield's partition: "departure (initiative movement)" and "turning (continuative movement)".

The Hebrews are facing the hard experience of escape and, at the same time, they are trying to reach the Promised Land. They seek safety in flight, but they also experience the sorrow of banishment. That is why their onward march assumes sometimes the character of a military route and sometimes it resembles a pilgrimage.

Permission to leave is granted by Pharaoh after tormented negotiations. We know from the biblical source that only after the seven plagues the Egyptians let their slaves go to the desert and offer sacrifices to their God:

alyfed laðsið leode gretan (*Exo.* 44)
[the people were allowed to go forth]

[25] Images of waste and unknown lands run through by lonely men or groups are very often rendered in Anglo-Saxon poems by means of the adjective *uncuð* «unknown». In *Chr.* 1417 the verse *sceolde uncuðne/eard cunnian* is referred to the consequences of Adam's banishment from the earthly Paradise, implying a condemnation to live as exile in the world. In *Bwf*: 2213b-2214a *uncuð* is similarly connected to the term *stig*, the «path» which leads to the dragon's cave. In *MBo.* 13,58 and in *PPs.* 77, 52, 3 the same adjective is an attribute of the term *wegas*, while in *FAp.* 93 it is linked to *eard-wic*, «dwelling-place».

This long wait makes the departure a momentous event, deserving all the bombastic tones of epic:

Dæg wæs mære
ofer middangeard þa se mengeo for (*Exo.* 47b-48)
[That day was famed over the world when the multitude went forth]

But nothing prevents from seeing it also as a hard experience:

dugoð forð gewat,
wop wæs wide, worulddreama lyt (*Exo.* 41b-42)[26]
[the host set forth; there was lamenting far and wide, little rejoicing]

In *Exo.* 45a the Hebrew people is defined as a *folc ferende*. While Gordon's translation of the nexus as «a nation on the march» seems too much influenced by the common interpretation of the poem as an epic, we do not believe that in this case a more neutral meaning may be totally excluded. Johnson's version as «the nation was departing» and Greenfield's «the departing host» both seem more suitable to the specific context, better evoking the feelings of anxiety and sorrow accompanying a group of people starting a probably long and perilous voyage towards an unknown destination. The same neutral sense of "travelling" may also be ascribed to the verb *siðian* in the verse *þær ge siðien* (*Exo.* 272b), which is rendered by Gordon «when ye march forth», following the usual warlike connotations, and which Johnson more properly translates «whithersoever ye go».

A martial atmosphere is shown in two passages describing the Israelites' group preparing for the crossing:

Scean scir werod, scyldas lixton,
gesawon randwigan rihte stræte,
segn ofer sweoton, oðþæt sæfæsten
landes æt ende leodmægne forstod,
fus on forðweg (*Exo.* 125-129a)

[26] As Greenfield himself admitted, the formula with a final or initial *gewat* is widely used in Anglo-Saxon poetry, while the specific formulaic structure *x forð gewat*, which occurs twice in our poem, is also a very common exile feature. We may find it as *oðþæt forð gewat* (*Gen.* 974b, *Gen.* 2449b), *oðþæt he forð gewat* (*Gen.* 1068b), *þa he forð gewat* (*Gen.* 1178b, *Gen.* 1192b, *Gen.* 1601b, *Gen.* 1742b), *siððan forð gewat* (*Gen.* 1622b), *þa heo on sið gewat* (*Jud.* 145b), *þæt se to forð gewat* (*Mld.* 150b), *þænne forð gewat* (*Mnl.* 143b).

[The gleaming host shone; shields glittered; the shield-warriors kept the straight road in view; the banner above the troops, alert on its advance, guarded the army to the sea-fastness at the land's end]

Þa wæs handrofra here ætgædere,
fus forðwegas (*Exo.* 247-248a)[27]
[Then the army of brave men was gathered together, ready to march onward]

But in the description of the passing of the Red Sea, the Israelites are frequently depicted while slowly pacing desert paths, partly soldiers on the march and partly wayfarers in a foreign land:

Þa þæt feorðe cyn fyrmest eode,
wod on wægstream, wigan on heape,
ofer grenne grund, Iudisc feða
on orette on uncuð gelad
for his mægwinum (*Exo.* 310-314a)
[Then was the fourth tribe the first to advance; they strode into the flowing ways, ranks of warriors over the green sea-bottom; the host of Judah alone at the head hastened over the unfamiliar paths before his kinsmen]

micel angetrum
eode unforth (*Exo.* 334b-335a)
[a mighty and ordered host they marched as one]

Þær forð æfter him folca þryðum
sunu Simeones sweotum comon (*Exo.* 340-341)[28]
[Behind him marched in mighty troops the son of Simeon]

Þa þær folcmægen for æfter oðrum (*Exo.* 347)

[27] In another passage the exile's leader is depicted *on forðwegas* (*Exo.* 32b), «on his way forth, on his departure». The same half-verse is repeated unchanged in *Exo.* 350a, where it describes the Israelites. A similar image is referred to the banished people in *Exo.* 129a. *fus on forðweg*, «ready to depart». The connection between *fus* «ready» and *forðweg* «departure» gives rise to a distinct exile formula unjustly neglected by Greenfield. It occurs as *fus on forðweg* in *Glc.* 801, *Glc.* 945, *Mnl.* 218 and as *fus forðweges* in *Rdl.* 30,3. In *Bwf.* 2625a. *frod on forðweg* and in *Wan.* 81a. *ferede in forðewege* the formula is ernployed with reference to someone's death, again depicted as a voyage. The acceptance of dying is experienced as a strong desire felt by the human soul to join heavenly bliss in *DrR.* 125a. *afysed on forðwege.*

[28] The adverbial particle *forð* «forth, forward» occurs in association with other verbs elsewhere in the poem always expressing departure and movement. At l.103b it is linked to *metan* «pass over» and referred to Moses' going. *Exo.* 156b. *forð ongangan* is applied to Pharaoh's host pursuing the Israelites. *Exo* 287b. *þa forð heonon* is used in variation with *men geferan* (*Exo.* 286b) and shows a combination between two adverbs of place, one of which, *heonon* «hence», is listed by Greenfield among the adverbs expressing movement into exile (cp. Greenfield, *The Formulaic Expression of the Theme of Exile* ..., cit., p. 127).

[There each mighty division of the people followed the other]

on forðwegas folc æfter wolcnum,
cynn æfter cynne (*Exo.* 350-351a)
[one people after another upon their forward way, tribe on tribe]

þær Iudas for (*Exo.* 330b)[29]
[there Judah came]

The physical movement of the chosen people turns out to be a spiritual journey towards eternal salvation. Their escape is evidently blessed by God:

Dægwoma becwom
ofer garsecge, godesbeacna sum,
morgen mæretorht; mægen forð gewat (*Exo.* 344b-346)[30]
[The rumour of day came there over the deeps, God's beacon-fire, morning bright upon the sea. Forth went the power of Israhel]

The spiritual value of the crossing is also revealed by the particular treatment of "sinners". One of the members of the Israelites' group, who committed some crime in the past, is bound to suffer deprivation of glory and compelled to a slower march as an expiation of his faults. His punishment lies in a condemnation to remain longer on the paths of exile:

He his ealdordom
synnum aswefede, þæt he siðor for
on leofes last (*Exo.* 335b-337a)
[His place pre-eminent had (Reuben) destroyed by sin, so that he marched later, following his brother's feet]

Moses' mission, too, assumes the character of a voyage:

deormodra sið dagum and nihtum (*Exo.* 97)
[the journey of the brave-hearted by day and night]

The advance of the appointed leader is blessed by God:

[29] Not only *gewitan* «to depart» may give rise to a formula of departure. The verb *faran* «to travel», used in the past tense and placed in the final position, is also suitable to the purpose. With a very similar structure to the x *gewat* formula, a *x for* structure occurs in *Exo.* 48b and 336b (all quoted at full length in our text), in *Bwf.* 1404b. *þær heo gegnum for, Bwf.* 1908b. *sægenga for, Bwf.* 2308b. *ac mid bæle for, Jud.* 297b. *him on laste for,* and, as a metaphor of death, in *Chr.* 1185b. *þa hyra waldend for.*

[30] On the connection between light and salvation with reference to this particular passage cp. J.R Hall, *Old English* Exodus 344b-351a: *The Leader and the Light,* «English Language Notes», 18 (1981), pp. 163-166.

Hæfde he þa geswiðed soðum cræftum
and gewurðodne werodes aldor,
Faraones feond, on forðwegas (*Exo.* 30-32)
[Then by true powers He had stregthened and honoured the prince of the host, the foe of Pharaoh, in his departure]

The aspect of "seeking", the fifth subcategory in Greenfield's analysis, is also variously represented in our text. The traditional exile is usually not directly responsible for his condition. Adverse fate or other uncontrollable circumstances are. He therefore execrates his lot and lives in regret. The situation in the *Exodus* is again radically different. Inflamed by a desire for freedom, the Israelites have willingly accepted Moses' proposal to live an experience of banishment in the desert, although this does not render their exile more agreable. "Seeking", which Greenfield intended as a determination to regain lost happiness, usually finds expression in a nostalgic tension to the past, but not rarely involves a hope or an impulse to begin a new life in the future. This is the deepest meaning of the Israelites' lack of regret and of their eager longing for the Promised Land. The expressions connecting hastening and movement, seen above[31], and other passages in the text reveal their effort to recover lost freedom and reach "wonderland". The Hebrews' yearning clashes with Pharaoh's objection to their departure:

þæs þe hie widerferð wyrnan þohton
Moyses magum, gif hie metod lete,
on langne lust leofes siðes (*Exo.*51-53)
[because they (the Egyptians) thought to refuse forever, if God had allowed them, to the kinsmen of Moses, their constant desire for the cherished journey]

The term *lust* expresses «strong desire» on the part of

[31] See above, the *fus forðwegas* formula in *Exo.* 125-129a. The same feeling of yearning comes out of the numerous verses in Old English poems in which the adjective *fus* «ready» is applied to verbs or terms of movement, to express a strong desire for travelling. Here is an example:
ealle þa gemoniað modes fusne
sefan to siðe, þam þe swa þenceð,
on flodwegas feor gewitan (*Sea.* 50-52)
[all these urge the heart of the eager-minded man to a journey, him who thus purposes to fare far on the ways of the flood]

exiles to begin a new voyage, as we find, for example, in *The Seafarer*[32]:

monað modes lust mæla gehwylce
ferð to feran (*Sea.* 36-37a)
[the desire of the heart always exhorts to venture forth]

and in two passages from the poem *Andreas*

Usic lust hweteð on þa leomearce,
mycel modes hiht, to þære mæran byrig (*And.* 286-287)
[Desire drives us to that country, a high hope in our hearts to that famous city]

We ðe estlice mid us willað
ferigan freolice ofer fisces bæð
efne to þam lande þær þe lust myneð
to gesecanne (*And.* 292-295a)
[Willingly, gladly, we will bear thee with us over the fish's bath even to the land where desire directs thee to go]

Yearning is also visible in the Israelites' firm purpose to reach their appointed goal and in their awareness of going the right way:

gesawon randwigan rihte stræte (*Exo.* 126)
[the shield-warriors kept the straight road in view]

Their exile route is in fact called *lifweg* (*Exo.* 104b) «the road to safety», or else *wrætlicu wægfaru* (*Exo.* 298a) «a wondrous way through the sea». The Israelites are also sure that the aim of their voyage, that is *onwist eðles* (*Exo.* 18a) «the occupation of the land», will repay them of all the troubles suffered:

Heah wæs þæt handlean (*Exo.* 19a)
[Great was the guerdon]

The image of final reward is often associated to possession of land, which is one of the exiles' major expectations[33]:

[32] Cp. also the following verse from the same work in which a synonym of *lust* appears:
ac a hafað longunge se þe on lagu fundað (*Sea.* 47)
[but he who sets out on the waters ever feels longing]

[33] On a similar image cp. G. Clark, *The Traveler Recognizes his Goal: A Theme in Anglo-Saxon Poetry,* «Journal of English and Germanic Philology», 64 (1965), pp. 645-659. The scholar analyzes passages from many Old English poetical works (but not from the *Exodus)* illustrating a theme defined as «the traveller recognizes his destination», a conventional treatment of the moment when a traveller reaches a successful conclusion of a journey by land or water. While the author did not see a connection between these images and patterns of exile, we think it possible in many cases to link the two themes, seeing one as the final moment of the other.

Swa him mihtig god
þæs dægweorces deop lean forgeald,
siððan him gesælde sigorworca hreð,
þæt he ealdordom agan sceolde
ofer cynericu, cneowmaga blæd (*Exo.* 314b-318)
[Wherefore did God vouchsafe to him a high reward for his deeds that day; thereafter there came to him the glory of victorious deeds that of right he should possess the princedom over many kingdoms and pride of place among his kin]

landriht gepah
frod on ferhðe, freomagum leof (*Exo.* 354b-355)
[wise of heart he had received land and privileges (of God), beloved among his kin]

Each intermediate stage in the travel is felt as a partial goal, providing rest:

Þa wæs feorðe wic,
randwigena ræst, be þan readan sæ (*Exo.* 133b-134)
[Then was the fourth camp, the resting place of the shield-warriors, by the Red Sea]

and, according to an important *topos* in the Old English elegies, consolation[34]:

þa wæs þridda wic
folce to frofre (*Exo.* 87b-88a)
[Then came the third encampment as a solace to the people]

Intermezzo: Noah and Abraham as exiles

L1. 362-446 in our poem introduce two episodes concerning Noah and Abraham. Many critics noticed a strong continuity between the main narrative and Noah's story, namely a direct link between the description of the flood which drowned the wicked Egyptians and the account of the great Flood which drowned the whole race of wicked men[35].

[34] J.E. Cross, *On the Genre of* The Wanderer, «Neophilologus», 45 (1961), pp. 63-75, reprinted in *Essential Articles for the Study of Old English Poetry,* cit., pp. 515-532 (whence our quotations), interpreted the poem *Wanderer,* and particularly the final section of it, as belonging «to a genre within epideictic oratory, the Greek *paramythia,* the Latin *consolatio» (Ibid.*, p. 516).

[35] On these grounds G.P. Krapp maintains his idea of the coherent structure of the whole text in his introduction to the poem in *The Anglo-Saxon Poetic Records* (vol. I, p.

Even if similarity in these two subjects may not be denied, this same interpretation fails in explaining the presence of Abraham's episode in our poem[36]. On the contrary, a connection among the three stories may be recognized if we accept exile as the unifying and harmonizing theme of the poems[37].

The corresponding biblical source relates that Noah was chosen by God to live a particular experience of exile. He had to remain on the Ark for a period of forty days, far from his home and country, together with a couple of animals from each living race. As Moses before, in the Old English *Exodus* Noah is an exile leader, his mission being represented as a voyage, a hard journey undertaken in the hope of final reward:

> *Niwe flodas Noe oferlað,*
> *þrymfæst þeoden, mid his þrim sunum* (*Exo.* 362-363)
> [The new-come floods Noah did traverse, a glorious prince, with his three sons]
>
> *Hæfde him on hreðre halige treowa;*
> *forþon he gelædde ofer lagustreamas,*
> *maðmhorda mæst* (*Exo.* 366-368a).
> [In his heart he kept the holy covenant with god; wherefore he steered over streams of the sea the greatest of hoarded treasures]

xxviii). In his edition of the text in *The Cædmon manuscript of Anglo-Saxon Biblical Poetry, Junius XI in the Bodleyan Library,* Oxford 1927, p. lxxii, I. Gollancz asserted that the passage is an integral part of the poem. The first scholar who defended this view is A. Ebert, *Zum Exodus,* «Anglia», 5 (1882), pp. 409-410. In his edition of the text, P.J. Lucas, London 1977 (re-ed. in 1994 with a useful updated bibliography), pp. 20-21 says that the passage concerning Noah and Abraham is a perfect illustration of the general theme of the poem, which he recognizes in «Salvation by faith and obedience». Already in 1974, E.B. Irving, Jr., Exodus *retraced,* in *Old English Studies in Honour of John C. Pope,* ed. by R.B. Burlin, E.B. Irving, Jr., Toronto, Buffalo 1974, pp. 203-223, asserted that «the century-old wrangle over whether the so-called 'Exodus B' (i.e. lines 362-445, the section dealing with Noah and Abraham) is an interpolation or not seems at last to have come to a full stop ... All modern scholars see the passage as an integral part of the poem, whether they defend its relevance strictly in terms of patristic theology or in terms of internal literary structure» (*Ibid.*, p. 204).

[36] The thematic continuity between the Israelites' and Noah's condition as supposed by G.P. Krapp on the ground of the recurring image of the «flood» is soon after abandoned by the scholar in his conclusion that the story about Abraham would be derived, instead, from the idea, common to all three episodes, of the holy Covenant between man and God (ASPR, vol. I, p. xxviii).

[37] R.T. Farrell, A *Reading of Old English* Exodus, «The Review of English Studies», 20 (1969), pp. 401-417, recognizes a link between the Jews' travelling through the Red

> *On feorhgebeorh foldan hæfde*
> *eallum eorðcynne ece lafe* (*Exo.* 369-370)
> [For the preservation of the life of earth he bore with him an everlasting legacy for all the races of the world]

Abraham, too, was chosen by God for a mission far from his home. He had to abandon his country and experience exile. He lived in unknown places, among alien people. This sad condition is clearly described in the Old English text as a banishment for life. About the patriarch, in fact, the versifier writes that *he on wræce lifde* (*Exo.* 383b), which may be rendered «he lived a wanderer», as in Bosworth-Toller, or «he lived in exile», «he lived in the desert».

The episode of the sacrifice of Isaac is also related as an experience of desperation coming from utter loneliness, due to the relationship with a seemingly silent or cruel God. Abraham's "movement in exile" is a kind of physical and spiritual journey towards maturity of faith. His interior process of growing is materially represented in the description of his slow climbing the slope leading to the place appointed for the sacrifice:

> *Siððan he gelædde leofost feora*
> *haliges hæsum; heahlond stigon*
> *sibgemagas, on Seone beorh* (*Exo.* 384-386)
> [Thereafter at the command of the Holy One he led forth the dearest of living things; the high places they ascended, father and son together, and the mount of Sion]

The exilic value of Abraham's voyage is also granted by an explicit reference to attainment of the appointed goal as final reward:

> *Wære hie þær fundon, wuldor gesawon,*
> *halige heahtreowe* (*Exo.* 387-388a)
> [There did a covenant await them, they perceived the glory of God, his high and holy promises]

Sea and Noah who travelled over the greatest of floods. And referring to Abraham he adds: «as the Israelites were travellers towards the Promised Land, he (Abraham) too had been a wanderer for most of his life by the Lord's command» (*Ibid.*, p. 410). In spite of these premises, he seems to neglect the possibility of accepting exile as the connective theme of the poem; on the contrary, he interprets the three episodes as exemplifying the leading theme of the «help of God».

To prove his faith, Abraham is ready to endure the cruellest of hardships, that is "deprivation" of his beloved son:

Wolde þone lastweard lige gesyllan,
in bælblyse beorna selost,
his swæsne sunu to sigetibre,
angan ofer eorðan yrfelafe,
feores frofre, ða he swa forð gebad,
leodum to lafe, langsumne hiht (*Exo.* 400-405)
[(Abraham was) purposing to deliver his heir and to give his most beloved child unto the blazing pile, offering his sweet son as a peerless sacrifice, who was his only treasure and possession upon earth, the comfort of his days]

His renunciation of wordly property, particularly of a son, will be repaid by an everlasting reward:

þæt þu wið waldend wære heolde,
fæste treowe, seo þe freoðo sceal
in lifdagum lengest weorðan,
awa to aldre unswiciendo (*Exo.* 422-425)
[that thou wouldst keep with the Almighty faith and steadfast troth, which shall be through thy life's days the longest lasting of comfort, for ever unfailing]

and by possession of land, a material legacy cherished by exiles:

ac hie gesittað be sæm tweonum
oð Egipte incaðeode
land Cananea, leode þine,
freobearn fæder, folca selost (*Exo.* 443-446)
[nay, they shall dwell in the land of Canaan between the two seas, as far as the people that inhabit Egypt, thine own folk, the free children of one father, most blessed of peoples]

The changing wyrd: *the Egyptians as exiles*

Among all the episodes related, the account of the passing of the Red Sea provides a fundamental part of the exile imagery described in the poem. It is known that the most traditional figure of exile in Anglo-Saxon poetry is the "seafarer", whether intended as the Teutonic hero willingly facing a perilous voyage and bearing the hardships that were his lot[38], or, according to

[38] For this interpretation cp., among others, W.W. Lawrence, *The Wanderer and the Seafarer,* «Journal of English and Germanic Philology», 4 (1902), pp.460-480.

a successful interpretation provided by Dorothy Whitelock, the *peregrinus pro amore Dei,* the Christian monk or hermit who chooses to live a particular experience of loneliness upon the sea as a self-imposed penitential discipline[39]. Both in *The Wanderer* and in *The Seafarer,* for example, the exile is represented as a man more or less voluntarily vowed to a journey over the sea and enduring all the hardships typical of that condition: wind, rain, storms, snow, intense cold, the ship dashed by the billows against the rocks, the presence only of some seabirds as companions of misfortune. Many of these conventions are preserved in the poem *Exodus,* where the contest between the Israelites and the Egyptians is represented as a struggle against a stormy sea, both in heroic and in exilic terms[40].

It is peculiar to the narration that while going through sandy grounds, the Israelites are often focused on as physically travelling by sea. According to a conventional device widely used in Anglo-Saxon poetry, protagonists are often depicted as sailors[41]:

swegl siðe weold, sæmen æfter
foron flodwege (*Exo.* 105-106a)
[the sail guided their course; the sailors followed on the road to the sea]

Besides *sæmen* «sailors», the Israelites, camped by the seashore, are twice mentioned as *flotan feldhusum* (*Exo.* 133a, 223a) «sailors in the tents»[42]. Although the martial context and the magnificence of the language clearly recall the heroic tones of Germanic epic, the condition of banishment endured

[39] D. Whitelock, *The Interpretation of* The Seafarer, in *Chadwick Memorial Studies: Early Cultures of North West Europe,* ed. by C. Fox, B. Dickins, Cambridge 1950, pp. 261-272, reprinted in *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, cit., pp. 442-457.

[40] The imagery of the battle has been interpreted as evidence of the poem's heroical qualities even by Greenfield, *A Critical History of Old English Literature,* New York 1965, p. 158, and, among others, by C.W. Kennedy, *Introduction* to his translation of the *Exodus*, cit., pp. lviii-lx. For a discussion on the possible interpretations of the passage cp. J. Vickrey, Exodus *and the Battle in the Sea,* «Traditio», 28 (1972), pp. 119-140.

[41] Although fighting on land, typical Old English designations of heroes and soldiers having some relationship with sea are *sæmen, flotan* or *wicinga,* that is «sailors». This happens in many heroic poems, such as *Beowulf, The Battle of Maldon, The Battle of Brunanburh* and in Christian epic, too, such as in the poem *Andreas.*

[42] The definition of Noah as *snottor sæleoda* «a wise man of the sea» in *Exo.* 374s. allows a further parallel between the main story and the so-called digression.

by the chosen people in our story does not exclude an interpretation of the whole episode again as a representation of exile.

But the most original device in our text may be found in the final part of the poem, in which a reversal of the initial situation takes place. Having reached the opposite seaside, the Israelites are safe and free, while the Egyptians, defeated, lose any chance of escape and become themselves exiles, both in a physical and in a spiritual sense. The forces of nature rebel against them[43]:

Þær ær wegas lagon,
mere modgode (*Exo.* 458b-459a)
[Where erstwhile the roads lay, the sea raged]

and give rise to a quite typical exilic setting:

holm heolfre spaw, hream wæs on yðum (*Exo.* 450)
[the sea spewed forth gore, there was uproar in the waves]

Streamas stodon, storm up gewat
heah to heofonum (*Exo.* 460-461a)
[The waves mounted up, the storm rose high to the heavens]

Flod famgode (*Exo.* 482a)
[The flood foamed]

lyft wæs onhrered (*Exo.* 483b)
[the air was in turmoil]

The relationship with the theme of exile is shown by the presence of a formula which occurs unchanged in *The Seafarer*[44]:

Him ongen genap
atol yþa gewealc (*Exo.* 455b-456a)
[The dread rush of the waves grew dark upon them]

Another direct comparison with traditional exilic landscapes is to be found in the description of the *sincalda sæ* (*Exo.* 473a) «ever-cold sea», connected to *Wan. 4b. hrimcealde sæ,* to *Sea.* 14b. *iscealdne sæ* and *Sea.* 19a. *iscaldne wæg,* all conveying the same meaning of «icy cold sea» and depicting the outcast's typical environment.

[43] The argument used by L.H. Frey, *Exile and Elegy* ..., cit., against a possible connection between exile and images of battles and sea storms (see above, note 6) seems in this case totally refuted.

[44] Cp. *Sea.* 6a. *atol yþa gewealc* «the dread rush of the waves».

A further reference to the hardships of exile may be found in the following passage concerning the manyfold punishments inflicted by God to the Egyptians when they refused the Israelites permission to leave:

Þa wæs ingere ealdum witum
deaðe gedrenced drihtfolca mæst (*Exo.* 33-34)[45]
[Not long before the greatest of nations had been stricken with bitter torments, with death]

As the Hebrews before, the Egyptians, too, are often represented as moving along unknown roads and visiting dreary places. They are surely an impressive marching army:

Þa him eorla mod ortrywe wearð
siððan hie gesawon of suðwegum
fyrd Faraonis forð ongangan,
oferholt wegan, eored lixan,
(garas trymedon, guð hwearfode,
blicon bordhreoðan, byman sungon) (*Exo.* 154-159)
[Then the hearts of men lost hope when they saw Pharaoh's host come sweeping on from the south, bearing their shields, the troops gleaming - spears were strong, battle drew nigh, shields shone, trumpets sang - banners reaching aloft, the host treading the road]

But notwithstanding the apparent battle context, the martial tones are soon appeased and the idea of travelling through a waste land emerges. In the following line (*Exo.* 160b) the Egyptians are described as a *þeod mearc tredan* «a host treading a border-land», that is a group of people moving along typical exile roads[46].

[45] The allusion to punishment in *witum ... gedrenced* in this passage echoes similar forms with verbs of the same meaning in other poetical texts, such as *And.* 1211b. *witum belecgaþ* «they afflict with torments», *Jud.* 115b. *witum gebunden, And.* 580b. *witum gebundene, And.* 1361a. *witum bewæled* «afflicted with torments», *Jln.* 617b. *mid witum swong* «scourged with torments», *Gen.* 323b. *wite þoliað* «they endure torments», *Gen.* 367b. *and we þis wite þolien* «and we endure this torment». Other similar occurrences are *XSt.* 634 *ah þær geþolian sceolon / earmlic wite, Chr.* 1514. *wite to widan ealdre, /wrec mid deoflum geþolian, And.* 1490b. *wita geðolode, Jln.* 340b. *witu geþoliað, And.* 1414b-1415a. *ðolian sceolde wælgrim witu.*

[46] Images of travelling and exile are frequently expressed in Old English poetry by means of a formula composed of the verb *tredan* «to tread upon» and names of places: *elland* «foreign country» (*Bwf.* 3019b), *sæwong* «shore» (*Bwf* 1964b), *foldweg* «earthway» (*And.* 775b), *mearcland* «border-land», (*And.* 802a), *lond* «land» (*Rdl.* 13,11b).

In a passage commonly intended as an example of epic style, the Egyptians are again likened to an army:

Hwilum of þam werode wlance þegnas
mæton milpaðas meara bogum.
Him þær segncyning wið þone segn foran,
manna þengel, mearcþreate rad (*Exo.* 170-173)
[At times proud warriors from the host paced the roads on the backs of steeds. There the king, prince of men, rode ahead with his troop, hard by the banner]

Anyway, their onward march soon assumes exile connotations for the presence of the verse *mæton milpaðas* «(they) traversed very long roads» and, above all, for the occurrence of the compound *mearcþreate* referred to the Egyptians as «a company of men occuping a border-land». Due to their wickedness, the Egyptians' "movement into exile" is tiring and hard, their *spildsiþ* (*Exo.* 153a) «journey of destruction» is obstructed by natural forces:

Wlance ðeode
ne mihton forhabban helpendra pað,
merestreames mod (*Exo.* 487b-489a)
[The proud people could not restrain the course of the rescuing waters]

or by supernatural agents:

oðþæt wlance forsceaf
mihtig engel, se ða menigeo beheold,
þæt þær gelaðe mid him leng ne mihton
geseon tosomne; sið wæs gedæeled (*Exo.* 204b-207)
[till the mighty angel, who guarded the multitude, cut them off in their pride, so that the foemen could no longer see one another; their advance was broken]

One of these opposing forces is embodied by *wyrd* «Fate»:

ac behindan beleac
wyrd mid wæge (*Exo.* 457b-458a)
[fate blocked the road behind them with water]

and clashes with the corresponding picture of the Israelites guided by God through a happy ending journey:

hæfde wuldres beam werud geliæded,
halige heapas, on hild godes (*Exo.* 568-569)
[the glorious pillar had led the multitude, the holy bands, in God's protection]

A similar contrast between God's grace and inexorable *wyrd* occurs in *The Wanderer* to show that the exile's fate is ultimately entrusted to God's will[47]:

Oft him anhaga are gebideð,
metudes miltse, þeah þe he modcearig
geond lagulade longe sceolde
hreran mid hondum hrimcealde sæ,
wadan wræclastas. Wyrd bið ful aræred! (*Wan.* 1-5)
[Often the solitary man prays for the favour, for the mercy of the Lord, though, sad at heart, he must needs stir with his hands for a weary while the icy sea across the watery ways, must journey the paths of exile; settled in truth is fate!]

Feelings of fear and desperation caused by the manifold hardships arise among the Egyptians[48]:

Garsecg wedde,
up ateah, on sleap. Egesan stodon (*Exo.* 490b-491)
[The ocean raged, it drew itself up, it glided upon them. Terrors were there]

brim berstende blodegesan weop
sæmanna sið (*Exo.* 478-479a)
[the bursting of the sea threatened with terror of death the journey of the sailors]

Together with *blodegesa* «bloody horror», another compound of *egesa* «fear» occurs in the poem, again referred to the Egyptians, now described as *geomor* «miserable, wretched», an adjective listed by Greenfield in his "state of mind" section and never elsewhere used in our text:

flodegsa becwom
gastas geomre (*Exo.* 447b-448a)[49]
[the terror of the flood beset their sad souls]

---

[47] Cp. S.B. Greenfield, The Wanderer: *A Reconsideration of Theme and Structure,* «Journal of English and Germanic Philologyb, 50 (1951), pp. 451-465, reprinted in *Hero and Exile*, cit., pp. 133-147, which shows how the poem develops from an initial statement of God's superiority with respect to *wyrd.*

[48] A half-verse again referred to the Egyptian group gives us an example of a formulaic structure where the third person singular of the past tense of *becuman,* «to happen, befall, fall in with» is associated to a term denoting «sorrow» to express sudden desperation: *heofung* «mourning» (*Exo.* 46b), *wop* «cry» (*And.* 1666b), *egesa* «fear» (*St.* 378b, *XSt.* 404b).

[49] A similar compound occurs in *Bwf.* 1260: *se þe wæteregesan / wunian scolde* and *And.* 375b. *wæteregesa stod.*

"Deprivation" suffered by the Egyptians is expressed in "exilic" terms:

feond wæs bereafod (*Exo.* 45b)
[The fiend was robbed][50]

The wicked people are once represented as destitute exiles according to a popular Germanic literary *topos,* that is as «thanes» suffering lack of gold, treasure and the protection of a lord, the gold-giver:

hordwearda hryre heaf wæs geniwad,
swæfon seledreamas, since berofene (*Exo.* 35-36)
[mourning was renewed at the fall of their keepers of treasure; joys in hall passed away with the loss of possessions]

The formula *since berofene*[51] «deprived of treasure» and the representation of the royal banquet-hall are in fact frequently employed in Old English poetry as typical images of deprivation. The contrast between present desolation or misery and remembrance of past happiness could well be rendered through the description of a scene which an English audience easily visualized as representing perfect bliss in Teutonic terms. Wandering alone through unknown and perilous roads, tormented by wind, cold and a stormy sea, the exile regretted days of old, when he lived under his lord's protection within the royal banquet-hall[52].

[50] Almost all editors of the text (Krapp and Dobbie among them), read the form *freond* «friend» , occurring in the manuscript, as *feond* «fiend», which was considered more suitable to be applied to the hateful Egyptians. However, some philologists have come to accept the reading *feond*, through a comparison with the biblical source which conveys the idea that, when the Israelites were going out from Egypt, not only were their masters benevolent towards their slaves (giving them permission to leave), but they even showed them their friendship, offering them very valuable objects. For this interpretation cp. G. Mirarchi, *Esodo*: v. 45b, *freond wæs bereafod*, v. 580b, *afrisc meowle,* «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli - Sez. Germanica», 27 (1984), pp. 29-64; the same author gives also a full account of the two different interpretations of this half-verse by many editors.

[51] In *The Formulaic Expression of the Theme of Exile* ..., cit., p. 127, Greenfield listed similar formulas «consisting of the instr. or gen., sg. or pl., of the 'property' removed together with the pp. of a verb of deprivation». He then quoted passages from many Old English poems where the verbs employed were *bedælan, bescieran, bereafan, bedreosan, benæman,* all meaning «to deprive», but included neither the verb *bereofan* nor the corresponding passage from *Exodus.*

[52] On this subject cp. F. Bessai, *Comitatus and Exile in Old English Poetry,* «Culture», 25 (1964), pp. 130-144.

Besides deprivation, "seeking" is also experienced by the Egyptians as an eager longing for home[53]:

woldon herebleaôe hamas findan (*Exo.* 454)
[panick-stricken they wished to seek out their homes]

Accordingly, their final defeat, death, is described as a physical impossibility to go back to their houses, their doom being a condemnation to a neverending state of exile, a hopeless awareness of loss:

ne ðær ænig becwom
herges to hame (*Exo.* 456b-457a)
[nor did any of that host come again home]

forðam þæs heriges ham eft ne com
ealles ungrundes ænig to lafe,
þette sið heora secgan moste (*Exo.* 508-510)[54]
[wherefore of all that countless host there came not one survivor home to tell their fate]

modige swulton,
cyningas on corðre, cyre swiðrode
sæs æt ende (Exo. 465bZ467a)
[brave men perished, kings in their pomp; their chance of return was lost at the border of the sea]

The Egyptians experience death in terms of loss of life:

fyrst is æt ende
lænes lifes (*Exo.* 267b-268a)
[their time of fleeting life is at an end]

but they meet spiritual "deprivation", too:

sawlum lunnon
fæste befarene, flodblac here (*Exo.* 497b-498)
[closely hemmed in, they lost their souls, the army aghast at the flood]

[53] A nostalgic tension towards the happy condition preceding original sin occurs in a passage from *Christ,* where the heavenly abode is looked upon as a "home", while human earthly existence is significantly compared to exile: *þa we heanlice hweorfan sceoldan / to þis enge lond, eðle bescyrede* (*Chr.* 31-32) [when we were doomed in misery, reft of our home, to sojourn in this narrow world].

[54] The possibility of retelling his experiences is granted to another renowned exile: *Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan / scþas secgan* (*Sea.* 1-2a) [I can utter a true song about myself, tell of my travels].

The moralizing interlude: human life as exile

The contrast between transiency of human life and eternal perdition or salvation is resumed at the end of the poem, using exilic terms again. In a solemn speech pronounced by Moses at the end of the battle contest, human condition in the world is compared with the medieval Christian idea of man's pilgrimage in a "vale of tears" and opposed to the picture of an everlasting joy in heaven:

> *Þis is læne dream,*
> *wommum awyrged, wreccum alyfed,*
> *ermra anbid. Eðellease*
> *þysne gytsele gihðum healdað,*
> *murnað on mode, manhus* ***witon***
> *fæst under foldan, þær bið fyr and wyrm,*
> *open ece scræf: Yfela gehwylces*
> *swa nu regnþeofas rice dælað,*
> *yldo oððe ærdeað. Eftwyrd cymð,*
> *mægenþrymma mæst ofer middangeard,*
> *dæg dædum fah. Drihten sylfa*
> *on þam meðelstede manegum demeð,*
> *þonne he soðfæstra sawla lædeð,*
> *eadige gastas, on uprodor,*
> *þær is leoht and lif, eac þon lissa blæd* (*Exo.* 532b-546)
>
> [This is fleeting happiness, cursed with sins, granted to exiles, the waiting of the unhappy. Homeless, they abide in this guest hall in sorrow, they grieve in soul; they know the place of punishment is fixed under the earth, where are fire and the worm, a pit ever open for all that is evil. Whether now great sinners have as their lot old age or early death, requital shall come, greatest of glories over the world, a day which shall punish deeds. God Himself in the place of meeting shall pass judgement on many. Then He shall lead the souls of the righteous, the blessed spirits, to heaven, where are light and life, and also aboundance of mercy]

All the major images and words of exile hitherto encountered occur in this final section, which deals with our theme in more general terms.

Direct reference to "status of excommunication" is made by the use of *wrecca* «wretched», *earm* «miserable», *eðelleas* «without a country». The structural connection between these three terms, used successively in variation with reference to the same subject, enhances their semantic correspondence. The three adjectives share the meanings of «sad, wretched, miserable», while the further sense of *wrecca* (one of the exile terms in Greenfield's list) as «exiled», «banished»,

«outcast» makes this triad particularly suitable to an exile context.

"Deprivation" is hinted at by the use of *eðelleas* «without a country», referred to the damned, and, by contrast, of *lissa blæd* «aboundance of mercy», granted in Heaven to the saved souls. Feelings of mutability and deprivation are conveyed by the verse *þis is læne dream* «this is a transitory joy», threatening the imminent loss of security and happiness. The term *læne* «transitory, temporary, frail» must be recognized as another characteristic exile feature, since a condition of banishment is usually connected to the physical experience of loss (of homeland, of the beloved), which makes the exile aware of the evanescence of wordly goods[55].

The exile's "state of mind" is described by *earm* «miserable», an adjective quoted by Greenfield among the terms best fitting that category. Reference to the exile's mood is made at l. 536a. *murnað on mode* «they grieve in soul» and by means of the already seen «banquet-hall» image, now a symbol of perdition, in *Exo.*535. *þysne gystsele gihðum healdað* «they abide in this guest hall in sorrow». Opposite feelings are in the meanwhile recalled by contrast, the *gastas* «the souls of the righteous», which echoes, by contrast, the *gastas geomre* «sad souls» above referred to the cursed Egyptians[56].

"Endurance of hardships" is rendered by reference to the *manhus* «place of punishment» assigned to the damned, and by all aspects of this punishment - *fyr* «fire», *wyrm* «worm», *open ece scræf* «a pit ever open» - as opposed to *leoht and lif* «light and life», reserved to the good.

The idea of "movement into exile" is finally implied in the image of God «leading» the souls of the righteous to the heavenly abode. In the meantime, the compound *eftwyrd* «requital» describes the nature of the righteous' award,

---

[55] In Anglo-Saxon poetry, the term *læne* «transitory» is once referred to *dream* «joy» in Glc. 3a, while it is elsewhere linked to *lif* «life» (*Gen.* 1211, *DrR.* 138, *Phx.* 456a, *Bwf.* 2845a, *Pra.* 73, *Or W.* 100a, *PPs.* 62,4,2a, *EgD.* 4a), *lifdagas* «days of life» (*PPs.* 102,14,4), *tid* «time» (*Chr.* 1558b, *Chr.* 1585b, *Glc.* 967a, *Glc.* 1120a, *Vgl.* 10b, *Whl.* 64a), *worold* «world» (*MBo.* 9, 58a), *gesceaft* «creation» (*Glc.* 371b, *MBo.* 20,157b, *SnS.* 328a, *Chr.* 842b, *Hm2*, 12a), *gestreon* «wealth» (*FAp.* 83b), *mægen* «power» (*MBo.* 19, 35), *lic* or *lichoman*, «human body» (*FAp.* 102a, *Phx.* 489a, *Bwf.* 1754)

[56] See above *Exo.* 448a.

mægenþrymma mæst «greatest of glories», counterbalanced by *yldo* «old age» and *ærdeað* «early death», promised to sinners.

At this point, a final solemn speech is delivered by Moses to assure his companions of the future success of their enterprise. The prefigured attainement of the goal is again represented as the fulfilment of a voyage, the long-awaited end of exile:

Micel is þeos menigeo, mægenwisa trum,
fullesta mæst, se ðas fare lædeð;
hafað us on Cananea cyn gelyfed
burh and beagas, brade rice;
wile nu gelæstan þæt he lange gehet
mid aðsware, engla drihten,
in fyrndagum fæderyncynne,
gif ge gehealdað halige lare,
þæt ge feonda gehwone forð; of ergangað,
gesittað sigerice be sæm tweonum,
beorselas beorna. Bið eower blæd micel! (*Exo.* 554-564)

[Mighty is this multitude, strong the Captain, greatest of helpers, who leads this march. He has from on high delivered to us the races of Canaan, the cities and treasures, their broad realm. The Lord of angels will now perform what long since in days past He promised with an oath to our forefathers, if ye keep His holy commandment, so that henceforth ye overcome all enemies. In triumph ye shall occupy the banquet halls of men; great shall be your glory]

The conclusion of exile is clearly depicted in this passage, where the military representation of the Israelites' march is intermingled with images representing the attainment of the goal as a possession of «cities and treasures» (*burh and beagas*) and, in Teutonic terms, as a permission to enjoy eternal blissfulness within «the banquet-hall of men» (*beorselas beorna*).

After these orations the main narration is resumed and the poem ends with an image of general exultation on the part of the Hebrew people, raising battle hymns and songs of glory to their Lord.

Critics have long debated the question whether lines 516-580, containing the above mentioned moralizing passages, had occurred in the original text according to this order, or if they should be taken as an integral part of the poem, but by some mischance copied in the wrong order. The harsh break in continuity at this point of the narrative was intended by

someone as an oddity, which could be mended by reversing the position of the passages. Gollancz[57], for example, would place the final account of the Israelites' exultation (ll. 580-590) soon after the narration of the Egyptians' defeat (l. 515). Then he would split the sermonizing interlude (ll. 516-580) in two parts placing them in the reverse order (ll. 549-579 at first and then 516-548) so as to stress the figure of Moses as a religious preacher and lawgiver, more than as a battle leader. In doing so, Gollancz wanted to connect the epic passages in the poem and distinguish them from the moralizing ending. The long speech pronounced by the patriarch about the transiency of this world as opposed to eternal life was to him

a fitting epilogue – Moses is the hero of the epic, and in the story of his achievementsas general is added the glorification of his teaching as set forth in Deuteronomy[58].

Gollancz's hypothesis was criticized by George Philip Krapp in the preface to his edition of the poem for *The Anglo-Saxon Poetic Records*[59]. The scholar asserted the validity of the present arrangement, judging the moralizing passage as

that kind of didactic sermonizing which is so frequent as episodic embellishment in Anglo-Saxon poetry[60].

He added that

just as in the earlier passage about Noah and Abraham, the poet had stopped for a momentary glance backward, so now he stops for a momentary glance forward, but only a glance, for his present concern is with Moses as captain, not as lawgiver[61].

Now, it is true that Old English versifiers often employed homiletic motifs within their works, yet we do not believe that those motifs occurred as simple «episodic embellishments» in their texts. Old English poetry is clearly made up of Christian elements, since it was composed or written down by Christian writers (usually monks) and it is difficult to think that those authors did not consider catechetical sections

[57] *The Cædmon Manuscript*, cit., p. lxxv.
[58] *Ibid.*
[59] ASPR, vol. I, pp. xxx-xxxi.
[60] *Ibid.*, p. xxxi.
[61] *Ibid.*

and doctrinal contents as fundamental to their narrations. Even parts of heroic tones that generally characterize what we call the Anglo-Saxon Christian epic were minor and subsidiary components in those texts, providing terms and formulas already familiar to the English public. What Krapp defined as a «general homiletic mood» had, on the contrary, the indispensable function of leading readers or listeners to an interior meditation and reflection on Christian teachings, which was the writer's first intent.

This same catechetical purpose is clearly visible in the two major exile poems, *The Wanderer* and *The Seafarer.* Both elegies are followed or interspersed with passages containing didactic teachings and moral instructions. As happened to the *Exodus,* also for these two poems critics tried to solve the problem of their thematic break in continuity proposing the usual solution of interpolation. They admitted that these parts should be considered as later Christian additions to originally Germanic texts[62]. The question was later solved and nowadays nobody would doubt of the fundamental unity of the poems[63]. But the similarity of the debate and the particular nature of "interpolations" give us further reasons to compare the two elegies with our text and classify the Anglo-Saxon *Exodus* as a poem of exile.

After relating the details of the perilous journey by sea, both poems end with a reflection on fleeting life and short-live joys. In the final sections of the two elegies many symbols of the mutability of worldly glory are listed, giving the impression that no lasting thing lives on earth. Many of these symbols are comparable to those found in the *Exodus.*

Traditional images as the fall of princes, the desertion of the royal banquet hall and the dispersal of the *comitatus* due to the loss of the tribal lord occur in those poems together with the representation of monuments and cities crumbling in decay[64], proving that earthly riches will not abide forever:

[62] This hypothesis was first advocated by F. Kluge, *Zu altenglischen Dichtungen. 1. Der Seefahrer,* «Englische Studien», 6 (1883), pp. 322-327.

[63] The idea of unity was first asserted by B.F. Huppé, The Wanderer: *Theme and Structure,* «Journal of English and Germanic Philology», 42 (1943), pp. 516-538 and, later, by D. Whitelock *The Interpretation of* The Seafarer, cit.

[64] The image of the ruined city or building, which some scholars consider as borrowed from Latin writings, is fully developed in the Old English elegy known as *The Ruin.*

Swa þes middangeard
ealra dogra gehwam dreoseð ond fealleþ (Wan. 62b-63)
[So this world each day passes and falls]

adl oþþe yldo oþþe ecghete
fægum fromweardum feorh oðþringeð (*Sea.* 70-71)
[illness or age or hostility will take life away from a man doomed and dying]

eorþan indryhto ealdað ond searað,
swa nu monna gehwylc geond middangeard.
Yldo him on fareð (*Sea.* 89-9la)
[the nobleness of the earth ages and withers, as now every man does throughout the world. Old age comes on him]

Dagas sind gewitene,
ealle onmedlan eorþan rices;
næron nu cyningas ne caseras
ne goldgiefan swylce iu wæron (*Sea.* 80b-83)
[The days have departed, all the pomps of earth's kingdom; kings, or emperors, or givers of gold, are not as of yore]

Woriað þa winsalo, waldend licgað
dreame bidrorene, duguþ eal gecrong (Wan. 78-79)
[The wine halls crumble; the rulers lie low, bereft of joy; the mighty warriors have all fallen]

Yþde swa þisne eardgeard ælda scyppend
oþþæt burgwara breahtma lease
eald enta geweorc idlu stodon (*Wan.* 85-87)
[Thus did the Creator of men lay waste this earth till the old work of giants stood empty]

winde biwaune weallas stondaþ,
hrime bihrorene, hryðge þa ederas (*Wan.* 76-77)
[these walls stand, blown upon the winds, hung with frost, the dwellings in ruins]

The sense of the fleetingness and vacuity of earthly life is strengthened by the *ubi sunt* motif, together with long lists of transitory *(læne)* joys:

Hwær cwom mearg? Hwær cwom mago? Hwær cwom maþþumgyfa?
Hwær cwom symbla gesetu? Hwær sindon seledreamas?
Eala beorht bune! Eala byrnwiga!
Eala þeodnes þrym! Hu seo þrag gewat (*Wan.* 92-95)
[Whither has gone the horse? Whither has gone the man? Whither has gone the giver of treasure? Whither has gone the place of feasting? Where are the joys of hall? Alas, the bright cup! Alas, the warrior in his corslet! Alas, the glory of the prince! How that time has passed away]

Her bið feoh læne, her bið freond læne,
her bið mon læne, her bið mæg læne (Wan. 108-109)
[Here possessions are transient, here friends are transient, here man is transient]

Within this tragic view, God remains the only hope of man, providing true security forever:

Forþon me hatran sind
dryhtnes dreamas þonne þis deade lif;
læne on londe (Sea. 64b-66a)
[Wherefore the joys of the Lord are more inspiring for me than this dead fleeting life on earth]

Wel bið þam þe him are seceð,
frofre to fæder on heofonum, þærn us eal seo fæstnung stondeð
(*Wan.* 114b-115)
[Well is it for him who seeks mercy, comfort from the Father in heaven, where for us all security stands]

Uton we hycgan hwær we ham agen,
ond þonne geþencan hu we þider cumen,
ond we þonne eac tilien, þæt we to moten
in þa ecan eadignesse,
þær is lif gelong in lufan dryhtnes (*Sea.* 117-121)
[Let us consider where we possess our home, and then think how we may come thither, and let us then also attempt to win there, to the eternal bliss, where life springs from God's love, joy in heaven]

Having discarded the classical theory of interpolation, today most critics agree to consider these moralizing sections as the real nucleus of the poems. The Christian origin of the texts is now an unquestionable argument[65], whether the voyage by sea is intended as an allegory of human life on earth or the account of a concrete experience of penitential discipline[66].

In 1956 E.G. Stanley tried to solve this residual discrepancy between allegorical and realistic interpretions of the texts through a new coherent reading of these poems[67]. He

[65] As a matter of fact, the idea that these poems and all Anglo-Saxon elegies are examples of Christian accommodation to an earlier Germanic tradition still emerges. See, for example, S.H. Goldman, *The Use of Christian Belief in Old English Poems of Exile,* «Res Publica Litterarum» (1979), pp. 69-80.

[66] Cp. S.B. Greenfield, *Attitudes and Values in* The Seafarer, «Studies in Philology», 51 (1954), pp. 15-20, reprinted in *Hero and Exile,* cit., pp. 155-160, and Id., The Wanderer: *A Reconsideration*, cit.

[67] E.G. Stanley, *Old English Poetic Diction and the Interpretation of* The Wanderer, The Seafarer *and* The Penitent's Prayer, «Anglia», 73 (1955), pp. 413-466; reprinted in

showed that Anglo-Saxon poets were well accustomed to figurative thought and diction, so that it was impossibile to draw a precise distinction between fact and figure in Old English poetical literature. He judged that the experiences at sea recounted in those poems were only intended to strengthen the doctrinal teachings which formed the poet's purpose, expressed in the final section of the works: all things on earth are transitory, but faith in God may grant eternal life. Stanley concluded that

> Figures of a Wanderer and a Seafarer are created by the poets because they best embody contempt of the world, for by their way of life they have experience of miseries gladly endured in preference to vanities and false joys. When they speak of these experiences they teach the poets' theme. The Wanderer and the Seafarer themselves are not the theme of the poems, but the best means of expressing it. Old English poetic diction provides the key to an understanding of Old English didactic poetry[68].

We believe that this acute synthesis provides the best solution to the unsolved question of unity in *The Wanderer* and *The Seafarer,* but furthermore it is our opinion that the same interpretation may explain the presence of the moralizing passages in the Old English *Exodus.* Obviously, in our case it cannot be assumed that the whole episode was invented by the poet to give force to his doctrinal aim, but surely the moral interlude is essential to understand the author's didactic purposes, pre-eminent in the text. The versifier intended to give an account of a relevant episode in the Bible, but far from being the very core of his work, that episode gave him occasion to express fundamental theological teachings. He was surely interested in the particular subject matter, but he also wanted his audience to understand his story in a figurative sense, as a symbolic representation of human condition on earth and, later, in Heaven[69]. The readers of the Old English

Essential Articles for the Study of Old English Poetry, cit., pp. 458-514 (whence our quotations).

[68] *Ibid.*, p. 503.

[69] The symbolic value of the Israelites' concrete voyage is noticed by H.T. Keenan, *Exodus* 312a: "*The Green Street of Paradise*", «Neuphilologische Mitteilungen», 71 (1970), pp. 455-460. Although his analysis is limited to a single specific verse, the author succeeds in demonstrating that the apparently incongrous reference to the "greenness" of the dry sea during the Israelites' passing through the Red Sea (see above, p. 39) could be an anticipation of the souls' journey to Paradise. In this respect cp. also Id., *Further Notes on the Eschatological "Green Ground",* «Neuphilologische Mitteilungen», 74 (1973), pp. 217-

Exodus were invited to consider the Israelites' voyage towards salvation and the Egyptians' everlasting state of exile in a broader sense, as a representation of their possible lot in life after death.

For these reasons we think it wrong to dismiss those sermonizing passages as meaningless digressions, so as the episodes concerning Noah and Abraham must not be judged as "momentary glances backwards", not directly connected to the main narrative. Discussions on the possible ordering of the lines or on the subject congruity of the stories[70] become meaningless if we come to read each section as a constitutive part of the whole poem, providing unity and guiding the reader's reflection on the same subject seen from different points of view. All the episodes and passages in our text play an essential rôle in the economy of narration. They all draw a picture of exile showing a progression from individual experience to universal teaching, from private moaning to eschatological meditation, from the awareness of human frailty to Christian faith in eternal salvation granted by God[71]. Far from proving the poet's incoherence, the overlapping of different images and the variety of exile figures in the poem show the composer's ability in dealing with a conventional theme in quite an original way.

Finally, the Old English *Exodus* is a poem of exile both in conventional and in less traditional ways, for the co-existence of epic language and elegiac tones. It is a poem of

---

219 and A.N. Doane, *The Green Street of Paradise. A Note on Lexis and Meaning in Old English Poetry,* «Neuphilologische Mitteilungen», 74 (1973), pp. 456-465.

[70] One of the editors of the text, E.B. Irving, *The Old English* Exodus, New Haven, Conn. 1953, still followed Gollancz's order, saying that «as it stands in the MS., the passage from line 516 to the end is confused to the point of incomprehensibility» *(Ibid.*, p. 11). Some years later, however, Irving retraced his steps (Exodus *retraced,* cit., p. 204): «I now think that this rearrangement was unnecessary and unjustified, perhaps an instance of scholarly *ofermod*». As to Moses' sermonizing speeches, J.R.R. Tolkien, in the commentary to his edition of the poem, cit., p. 75, seems inclined to revive the old theory of interpolation: «it is my feeling that the passage 519-547 does not come from the original poet. But it was incorporated long before our late West Saxon copy was made».

[71] According to his interpretation of the poem as «Salvation by faith and obedience» (see above, note 35), P.J. Lucas, *ed. cit.*, p. 67 compares the Israelites' journey to the Promised Land with the journey taken by Christians through this life to the heavenly home: «Just as the Israelites are *eðellease* ... because they have not yet reached the Promised Land, so Christians are homeless exiles because they have not yet reached heaven. For the Israelite nation stands allegorically for another nation, the Christians».

exile both in a literal and in an allegorical sense, for the mingling of historical characters and events with symbolic and general situations. It is a poem of exile from the beginning to the end, when the children of Israhel, escaped from slaughter, resolutely proceed as a marching army towards their allotted destination:

> *folc wæs on lande,*
> *hæfde wuldres beam werud gelæded,*
> *halige heapas, on hild godes* (*Exo.* 567b-569)
> [the people were on land; the glorious pillar had led the multitude; the holy bands in God's protection].

MOTIVI LETTERARI MEDIEVALI NEL PROLOGO DEL *TERZO TRATTATO GRAMMATICALE ISLANDESE*

di
VALERIA MICILLO
Napoli

La seconda parte del trattato grammaticale di Óláfr Þórðarson hvítaskáld[1], tradizionalmente detta *Málskrúðsfræði*[2], è introdotta da una sorta di breve prologo, che nella

[1] Óláfr Þórðarson hvítaskáld (ca. 1212-1259), nipote di Snorri Sturluson e fratello del poeta Sighvatr e dello storico Sturla Þórðarson, tenne una nota scuola per giovani ecclesiastici a Stafaholt e fu egli stesso poeta. A lui sono state anche talora attribuite la *Knytlinga saga* e la *Laxdœla saga* (P. Hallberg, *Ólafr Þórðarson hvítaskáld, Knytlinga saga och Laxdœla saga. Ett försök till språklig författarbestämning*, Reykjavík 1963, e Id., *Stilsignalement och författarskap i norrön sagalitteratur*, Göteborg 1968; cf. per un'opinione diversa F. Albano Leoni, *Sagas islandaises et statistique linguistique*, in «Arkiv för nordisk filologi» 85 (1970), pp. 137-162; R. Heller, Knytlinga saga *und* Laxdœla saga: *Schöpfungen* eines *Mannes?*, in «Mediaeval Scandinavia» 11 (1978/79), pp. 163-7, e la replica di P. Hallberg, *Ja*, Knytlinga saga *und* Laxdœla saga *sind Schöpfungen* eines *Mannes*, in «Mediaeval Scandinavia» 11 (1978/79), pp. 179-92). Notizie sulla vita di Óláfr in *Edda Snorra Sturlusonar - Edda Snorronis Sturlaei*, Sumptibus legati Arnamagnaeani, I-III, Hafniae 1848-87, II, pp. 62, n. e 76, n.; III, pp. 378 e sgg.; B. M. Ólsen, udg., *Den tredje og fjærde grammatiske afhandling i Snorres Edda tilligemed de grammatiske afhandlingers prolog og to andre tillæg*, Samfund til udgivelse af gammel nordisk literatur, København 1884, pp. XXXII sgg.; F. Jónsson, udg., *Óláfr Þórðarson. Málhljoða- og málskrúðsrit*, København 1927, pp. 3-10. Cf. anche B. M. Ólsen, *Runerne i den oldislandske literatur*, Kommission for det Arnamagnæanske legat, København 1883, pp. 63-66.

[2] Il trattato di Óláfr, databile attorno al 1250, è costituito da due parti, solitamente indicate come *Málfræðinnar grundvǫllr* («fondamenti della lingua», ovvero concetti quali 'suono', 'voce', 'lettera', etc., ma anche le parti del discorso) e *Málskrúðsfræði* («scienza dell'ornamento della lingua», la dottrina classica delle figure retoriche). La fonte principale per la prima parte è sostanzialmente Prisciano (*Institutiones grammaticae* I e II), per la seconda parte invece Donato (*Ars maior* III). Tuttavia già B. M. Ólsen 1884, pp. XXXVIII-XL, sottolineava l'affinità di alcuni passi con fonti diverse tardomedievali. Cf. V. Micillo, *Classical Tradition and Norse Tradition in the 'Third Grammatical Treatise'*, in «Arkiv för nordisk

versione del ms. AM 748, I (= A) porta il titolo di *kenningar donati* e che appare di grande interesse per diversi motivi. Intanto la sua collocazione, per cosí dire, *in medias res*, ovvero nel mezzo del trattato, risulta inusuale. È vero, da una parte, che l'autore sta per esporre una materia notevolmente differente rispetto a quella trattata nella prima parte, e che quindi qualche considerazione introduttiva potrebbe essere necessaria; ma d'altra parte è anche vero che all'inizio del trattato manca una introduzione parallela a questa. Si nota dunque uno squilibrio compositivo tra le due sezioni del *Terzo trattato*.

Questa circostanza non era passata inosservata. Già B. M. Ólsen aveva segnalato la mancanza, dal punto di vista strutturale, di un passo parallelo a quello che introduce la *Málskrúðsfræði*:

[...] Afh. IIIb (= la seconda parte del trattato) har en indledning, hvilket gör det i höj grad sandsynligt, at også denne afhandlings første del, som nu savner en indledning, oprindelig må have haft en sådan[3].

Essenzialmente sulla base di concordanze linguistiche, lo studioso ritiene di poterne individuare le tracce in un altro prologo, preposto nel *Codex Wormianus* ai quattro trattati, prologo che egli attribuisce al compilatore del codice, individuato nell'autore del *Quarto Trattato Grammaticale*[4]. Il passo si articola in due parti ben definite diverse tra loro. Óláfr inizia il discorso introducendo immediatamente Donato e l'argomento delle opere attribuite al grammatico latino:

Donatvs kennir i fyrri bok sinni nattvrv parta þeirra allra, ær hafa þarf i rettv latinv mali, ok ma ængi maðr fvllkomliga vel skilia ok mela þa tvngv, næma þessa bok kvnni. Aðra bok gerði hann vm lavstv <máalsins>, þa ær verða kvnnv i latinv mali ok i þeim skalldskap, ok at lyktvm vm þat skrvð ok fegrendi ær verða ma i

filologi» 108 (1993), pp. 68-79; Ead., *L'elaborazione del materiale donatiano nel 'Terzo trattato grammaticale islandese'*, comunicazione tenuta al XXI Convegno dell'Associazione Italiana di Filologia Germanica: *Forme poetiche nel medioevo germanico*, Bergamo, 25-27 maggio 1994; C. Santini, *«Kenningar Donati»: An Investigation of the Classical Models in the Third Icelandic Grammatical Treatise*, in «International Journal of the Classical Tradition» 1 (1994), 2, pp. 37-44.

[3] B. M. Ólsen 1883, p. 57.

[4] B. M. Ólsen 1883, pp. 44-60, in particolare pp. 51 ssg. Cf. anche B. M. Ólsen 1884, p. XXXVIII. Sul prologo ai quattro trattati grammaticali cf. Sv. Tómasson, *Formáli málfræðiritgerðanna fjögurra í Wormsbók*, in «Íslenskt mál» 15 (1993), pp. 221-240.

sǫgnvm ok imálsgreinvm. Þvi ritaði hann vm lavstv þa ær verða mæga i malinv, at sa <æinn> ma mæla æða yrkia fagrlæ'g'a, ær hann væit bæði lof ok lavstv a malinv, sem mælt ær: Malvm non vitatvr nisi cognitvm. Æigi ma illan <lavst> varaz, næma hann sæ fyrri kændr[5].

"Donato descrive nel suo primo libro la natura di tutte quelle parti che è necessario avere nella lingua latina corretta, e nessuno può intendere o parlare perfettamente quella lingua, se non conosce questo libro. Egli fece il secondo libro sui vizi del discorso che possono occorrere nella lingua latina e in poesia, e infine sugli ornamenti e gli abbellimenti che possono esserci nelle parole e nelle frasi. Egli scrisse dei vizi che possono avvenire nella lingua per il fatto che può parlare o comporre in maniera elegante soltanto chi conosce ciò che è permesso e ciò che è sbagliato nella lingua, come è stato detto: ***Malvm non vitatvr nisi cognitvm***. Non si può evitare il cattivo errore, se esso non è prima conosciuto».

Le espressioni usate da Óláfr: *i fyrri bok* «nel primo libro» e *aðra bok* «il secondo libro» (acc.), fanno probabilmente riferimento alla terminologia comunemente adottata dai commentatori di Donato, che individuavano due ripartizioni dell'opera donatiana, l'*editio prima* e l'*editio secunda*, ovvero *ars prima* e *ars secunda*. Tale ripartizione non sembra essere originaria[6], ma nel XII sec. è comune e indica generalmente quella suddivisione in *Ars minor* e *Ars maior* oggi solitamente adottata. Ne dà conferma il commento di Remigio di Auxerre all'*Ars minor*, in cui si legge:

Incipit ars (vel editio) prima Donati grammatici urbis Romae. Iste titulus varie et

[5] Testo e traduzione dei brani di volta in volta citati sono secondo l'edizione di V. Micillo (in preparazione). Cf. B. M. Ólsen 1884, pp. 59-60.

[6] L. Holtz, *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical: étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe-IXe siècle) et édition critique*, Paris 1981, pp. 500-501, sottolinea l'uso al singolare (*ars*) del titolo da parte dei piú antichi commentatori di Donato, in riferimento a tutto il complesso dell'opera donatiana, pur essendo individuabile fin dall'inizio una distinzione tra due *partes*, pedagogicamente diverse tra loro, riguardanti le parti del discorso. Sviluppi successivi portano al distacco e alla circolazione indipendente, verso la fine dell'epoca carolingia, del trattatello comunemente definito *Ars minor* («sous l'effet d'impératifs pédagogiques nouveaux», *ivi*, p. 502) e, di conseguenza, alla opposizione tra il testo preliminare destinato ai principianti e il trattato più avanzato in tre libri, corrispondente alla cosiddetta *Ars maior*. Il contemporaneo successo di Prisciano, che nel XII sec. arriva a sostituire Donato, costituisce lo stadio finale di un processo dissolutivo dell'opera maggiore donatiana, di cui a quest'epoca si copia e si utilizza generalmente soltanto il III libro, sui difetti del discorso, ad integrazione delle *Institutiones grammaticae* priscianee, prive di questa parte (*ivi*, pp. 506-507).

dissimiliter invenitur. Quidam codices habent incipit ars prima, quidam vero incipit editio prima[7].

Prima cum dicitur, intellegitur secunda; hanc enim prima fecit Donatus sub interrogatione discipuli et responsione magistri ad instruendos pueros, postea maiorem ad perfectiores et doctiores[8].

Ma già il grammatico irlandese Murethac si esprime in maniera analoga all'inizio del commento al III libro dell'*Ars maior*:

SECUNDA (scil. editio) uero dicitur, quia prior praecessit, uidelicet octo partes minores, quae editae sunt ad rudes pueros erudiendos siue instruendos sub interrogatione discipuli et responsione magistri[9].

Osservazioni dello stesso tenore aprono il commento al III libro dell'*Ars Maior* anche nella cosiddetta *Ars Laureshamensis*[10] e in Sedulio Scotto (*in Donati artem maiorem*)[11]. Questi riscontri, per quanto abbastanza generici, fanno peraltro supporre che la presenza di un prologo all'inizio della seconda sezione del *Terzo trattato*, in mancanza di un passo parallelo nella prima parte, derivi dal tipo di fonti utilizzate da Óláfr, piuttosto che da presunti problemi di trasmissione del testo come suggerito da B. M. Ólsen 1883.

Nel «primo libro», che secondo Óláfr descrive «la natura di tutte quelle parti che è necessario avere nella lingua latina corretta», possiamo dunque ravvisare l'*Ars minor*[12], un breve

[7] In W. Fox, S.I., ed., *Remigii Autissiodorensis in artem Donati minorem commentum*, Lipsiae 1902, p. 1, § 1.

[8] *Ivi*, pp. 3-4, § 6.

[9] In L. Holtz, ed., *Murethac (Muridac): in Donati artem maiorem*, CCCM: XL, Turnholti 1977, p. 3.

[10] In B. Löfstedt, ed., *Ars Laureshamensis. Expositio in Donatum Maiorem.* CCCM: XLA, Turnholti 1977, p. 187.

[11] In Id., ed., *Sedulius Scottus: in Donati artem Maiorem*, CCCM: XLB, Turnholti 1977, p. 317.

[12] È teoricamente possibile che Óláfr si riferisca qui all'insieme delle due sezioni dedicate alle *partes orationis* (cf. lo spostamento, avvenuto in parte della tradizione, del II libro dell'*Ars maior* in una posizione precedente agli altri due, subito dopo l'*Ars minor*: L. Holtz 1981, pp. 502-503). Tuttavia la mancanza, nel *Terzo trattato*, di rinvii certi all'*Ars maior* e l'allusione al carattere fondamentale del «primo libro» rendono improbabile l'ipotesi. Inoltre il II libro dell'*Ars maior* non sembra avere avuto vita indipendente. Non appare quindi condivisibile l'affermazione di C. Santini 1994, p. 39 che con «primo» e «secondo libro», «he [= Óláfr] probably means the (three) different sections of the *Ars maior*».

trattato in forma di domanda e risposta, in cui vengono sinteticamente illustrate le otto parti del discorso. Le sue caratteristiche di essenzialità e contemporaneamente di chiarezza lo rendono adatto a situazioni in cui il latino è appreso quale lingua seconda, come in ambito germanico, dove diventa testo preferenziale per l'approccio iniziale alla lingua latina[13]. Il piccolo manuale donatiano è considerato fondamentale per la conoscenza degli elementi e delle regole del corretto latino anche da Óláfr: egli afferma infatti che «nessuno può intendere o parlare perfettamente quella lingua, se non conosce questo libro».

Nel «secondo libro» del grammatico latino, invece, non è da vedere, come sarebbe immaginabile, l'altro testo canonico di Donato, l'*Ars maior*, bensí con tutta probabilità soltanto il terzo libro di questa, comunemente detto *Barbarismus*. A quest'epoca esso circolava infatti indipendentemente e costituiva una integrazione all'opera di Prisciano, che aveva sostituito Donato per la parte fonetico-ortografica e morfologica (cf. nota 6). L'ipotesi è sostenuta da quanto ci dice Óláfr stesso sul contenuto del «secondo libro», riguardante «i vizi del discorso che possono occorrere nella lingua latina e in poesia», e «gli ornamenti e gli abbellimenti che possono esserci nelle parole e nelle frasi». Nella seconda parte del *Terzo trattato* verranno appunto illustrati i «vizi» (*læstir*) o difetti dell'elocuzione, concessi in poesia per ragioni di metrica o di ornamento.

Queste considerazioni ci portano all'ipotesi che il modello a cui si ispira Óláfr possa essere un codice in cui sono contemporaneamente presenti, in versione originaria o piú probabilmente in forma di commento o di *excerpta*, l'*Ars minor* donatiana, il III libro dell'*Ars maior* e, inoltre, le *Institutiones grammaticae* di Prisciano, i cui primi due libri costituiscono la fonte principale per la prima parte del trattato islandese. Ora, l'associazione tra parti dell'opera di Prisciano e parti di quella di Donato, in particolare il *Barbarismus*, è testimoniata in numerosi manoscritti[14] a partire dal XII secolo. La tipologia di queste raccolte risponde apparentemente ad un'esigenza di

[13] È interessante notare come proprio in ambito germanico l'*Ars minor* venga ancora studiata e commentata anche in corsi universitari, fino al XV sec. (L. Holtz 1981, p. 508).

[14] Cinquantasette, secondo L. Holtz 1981, p. 506 e n.

approfondimento di settori, quali quello sintattico, mancanti in Donato. L'utilizzazione da parte di Óláfr da questa tipologia è dunque segno di costante aggiornamento ed interesse nei confronti degli sviluppi riguardanti la grammatica, anche se tale interesse non si concretizza poi in novità metodologiche di rilievo nel *Terzo trattato*.

Le argomentazioni di questa prima sezione del prologo sollecitano ancora un'ipotesi: che sia possibile ravvisarvi le tracce di un qualche *accessus ad auctorem*[15], forse presente in una delle fonti latine a cui attinge Óláfr. Vi compaiono infatti sinteticamente accennati alcuni dei *tópoi* comuni alla tradizione degli *accessus*, come la *materia operis*, l'*intentio scribentis*, il *finis* (o *utilitas*). Questi fanno parte, già a partire dal primo medioevo e sulla scia di autori antichi, di liste piú o meno lunghe di voci riguardanti autori, opere, o discipline che vengono poi analizzati, a fini eminentemente didattici, sulla base di categorie critico-letterarie, filosofiche e di altro tipo. Il successo del prologo, nelle varie forme che esso acquisisce in epoca medievale, raggiunge anche l'Islanda: basti qui ricordare uno dei piú noti prologhi islandesi, quello dell'*Edda* di Snorri[16] .

Nel prologo di Óláfr, l'autore (*Donatus*) viene introdotto, inaspettatamente, in maniera quasi brusca e come riprendendo le fila di un discorso interrotto: è data per scontata la conoscenza non soltanto del grammatico latino ma anche delle sue opere, che vengono individuate semplicemente come «primo libro» e «secondo libro» di Donato. Questo può costituire una

[15] Notizie sintetiche sugli *accessus ad auctores* in *Lexikon des Mittelalters* I-, München-Zürich 1980-, I, col. 71a. Sulle caratteristiche dei diversi tipi di *accessus* individuati dalla ricerca, cf. R. W. Hunt, *The Introductions to the 'Artes' in the Twelfth Century*, in Id., *The History of Grammar in the Middle Ages: Collected Papers*, ed. by G. L. Bursill-Hall, Amsterdam 1980, pp. 117-144; R. B. C. Huygens, ed., *Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau*, Leiden 1970²; A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London 1984. Si tratta di introduzioni esplicative ad un autore, o ad un testo, o anche ad una disciplina, che seguono schemi prefissati e che nella loro evoluzione mostrano la nascita e il successivo sviluppo, nel XII sec. e nel periodo seguente, di un linguaggio critico-letterario specifico (A. J. Minnis-A. B. Scott, eds., *Medieval Literary Theory and Criticism*, c. *1100* - c. *1375*, Oxford 1988, pp. 2 sgg.).

[16] In ambito islandese il prologo è presente fin dal XII sec. e in tutti i generi letterari in prosa ad eccezione delle saghe. Sulle caratteristiche del prologo in Islanda, v. Sv. Tómasson, *Formálar íslenskra sagnaritara á miðöldum. Rannsókn bókmenntahefðar*, Reykjavík 1988.

conferma dell'utilizzo del trattato (o quantomeno della seconda parte di esso) ad un livello didatticamente piú avanzato che non quello elementare. Non è però esclusa la possibilità che la fonte adoperata da Óláfr fosse meno concisa e contenesse indicazioni più esplicite sull'autore come sui suoi scritti.

Ma categorie come il *nomen auctoris* e il *titulus operis* si ritrovano in maniera soltanto accennata, piú evidente è invece il riferimento all'argomento o *materia* del «primo libro» di Donato («la natura di tutte quelle parti che è necessario avere nella lingua latina corretta»). Segue un commento in cui appare implicita la definizione del *finis*, o della *utilitas* di tale opera: essa abilita alla competenza attiva e passiva del latino («e nessuno può intendere o parlare perfettamente quella lingua, se non conosce questo libro»).

Del «secondo libro» di Donato, invece, si afferma che riguarda i «vizi» e gli «ornamenti» del discorso, sia del parlare comune che della poesia (*materia*), e che è stato scritto per far conoscere «ciò che è permesso e ciò che è sbagliato nella lingua» (*intentio scribentis*), in quanto soltanto chi possiede tale conoscenza «può parlare o comporre in maniera elegante» (*finis*).

Dunque nel prologo di Óláfr sembrano comparire, seppur non etichettate esplicitamente, una serie di categorie analitiche appartenenti alla tradizione degli *accessus*. Certo, siamo molto lontani dai tipi diffusi presso commentatori quali Pietro Elia, Remigio di Auxerre, Gundissalino, Guglielmo di Conches, comunque è evidente che l'autore del *Terzo trattato grammaticale islandese* risente, pur se marginalmente, delle tendenze culturali in atto nel XII e XIII sec. sul continente[17].

Il prologo offre una ulteriore conferma della ricezione di elementi comuni all'Europa del tempo nella seconda parte, dove

[17] Sulla cosiddetta 'rinascenza' del XII sec., v. Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Mass. 1927; G. Paré - A. Brunet - P. Tremblay, *La Renaissance du XII^e siècle: les écoles et l'enseignement*, Paris 1933. Cf. inoltre M. Grabmann, *Die Geschichte der scolastischen Methode. Nach gedruckten und ungedruckten Quellen*, Freiburg i. Br. 1909-1911, trad. it., Firenze 1980, II, pp. 7-15. È noto che il XIII sec. in particolare vede una forte tendenza a sostituire i classici grammatici Donato e Prisciano con opere di grande successo quali il *Doctrinale* di Alessandro de Villadei (1199) e il *Graecismus* di Eberardo di Béthune (1212), cf. R. Newald, *Nachleben des antiken Geistes im Abendland bis zum Beginn des Humanismus*, Tübingen 1960, pp. 265 sgg.

è possibile rintracciare un altro *tópos* largamente diffuso nel medioevo, quello della *translatio studii*.

Jþæssi bok ma ger*l*a skilia, at ǫll ær æin listin, skalld skapr sa ær romv*er*skir spæking*ar* namv iathænis b*o*rg a gr*i*klandi *ok* snerv siþ*an* i latinv mal, *ok* sa lioða hátt*r* æða skalldskapr, ær oðin*n ok* að*r ir* asia m*enn* flvttv norðr hig*at* i norðr halfv heimsins, *ok* kend'*v*' mǫnnvm a sina tvngv þæsskon*ar* list, s*va* sæm þei*r* hǫfðv skip*at ok* nvmit isialfv asia landi, þ*ar* sæm mæst v*ar* f'*egr*'ð *ok* rikdomr *ok* froðlæikr *ver*alldarinn*ar*.

«In questo libro si può comprendere chiaramente che è tutta un'unica arte, quell'arte della poesia che romani sapienti appresero ad Atene in Grecia e trasposero poi nella lingua latina, e quella forma metrica o arte poetica che Odino ed altri uomini dell'Asia portarono qui a nord, nella parte settentrionale del mondo; ed essi insegnarono tale arte agli uomini nella loro lingua, cosí come (l')avevano composta ed appresa nella stessa terra d'Asia, dove era il massimo della bellezza, della ricchezza e della conoscenza nel mondo».

Il motivo della *translatio studii*[18] si collega alla pratica delle traduzioni dal latino in volgare, anche queste, come i commentari, spesso introdotte da un prologo contenente una *excusatio*, la motivazione che ha spinto a tradurre l'opera. La teoria della *translatio* implica l'esistenza di un progressivo spostamento del potere (*translatio imperii*[19]) e, di conseguenza, del sapere (*translatio studii, sapientiae*) da est verso ovest. Di base c'è, fra l'altro, la costatazione di quanto grande sia il debito dell'occidente nei confronti dell'oriente, in termini di cultura scientifica, letteraria, filosofica. In particolare a partire dal XII sec., la teoria della *translatio* appare presente nel dibattito intellettuale di personalità della cultura come, ad esempio, Ugo di S. Vittore e Vincenzo di Beauvais[20]. Oriente significa qui variamente l'Egitto (per esempio in Ugo di S. Vittore),

[18] Ampiamente presente in ambito medievale almeno dal XII sec., cf. S. Lusignan, *La topique de la translatio studii et les traductions françaises de textes savants aux XIV^e siècle*, in *Traduction et traducteurs au Moyen Age*, Paris 1989, pp. 303-315, in particolare p. 312; A. G. Jongkees, *«Translatio studii»: les avatars d'un thème médiéval,* in *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederick Niermeyer*, Groningen 1967, pp. 41-51; S. Lusignan, *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles*, Paris-Montréal 1986, pp. 154-66.

[19] W. Goez, *Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1958.

[20] Cf. F. G. Gentry, *«Ex oriente lux». 'Translatio' Theory in Early Middle High German Literature*, in W. C. McDonald, ed., *Spectrum Medii Aevi. Essays in Early German Literature in Honor of George Fenwick Jones*, Göppingen 1983, pp. 119-137, in particolare p. 125. V. inoltre F. J. Worstbrock, *Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie*, in «Archiv für Kulturgeschichte» 47 (1965), pp. 1-22.

o la civiltà babilonese (come in Ottone di Frisinga), oppure, più comunemente, quella greca. Il progresso verso occidente si sviluppa attraverso Roma, ma il punto finale di arrivo, nel XIII sec., è generalmente la Francia, che viene vista come la sede *par excellence* della cultura come del potere. Non è questo però il caso di Óláfr, che invece sviluppa un'argomentazione originaria, almeno per l'ambito culturale norreno.

Partendo da considerazioni di tipo evemeristico[21], Óláfr offre infatti una esplicita giustificazione per l'applicazione delle regole della grammatica e della retorica classica alla lingua e alla poetica nordica. Si tratta in realtà della medesima arte, con la medesima origine: tradizione classica e tradizione nordica hanno dunque uguale dignità. La *sapientia,* e in particolare quella specifica capacità che occorre per comporre poesia, appare qui costituita da due diverse componenti: una, nata in Grecia, e successivamente trasferitasi a Roma; l'altra, sorta in Asia, e trasportata nel nord dell'Europa da «Odino ed altri uomini dell'Asia». Il luogo di origine di entrambe le tradizioni culturali, quella classica e quella nordica, è evidentemente l'oriente: ne deriva che l'arte poetica è una e la stessa (*ǫll ær æin listin*), ad Atene come a Roma, in Asia, come «nella parte settentrionale del mondo».

[21] Il riferimento è qui al motivo dell'origine troiana di Odino e degli altri dèi, diffuso in area scandinava da Snorri in poi. L'introduzione della *Málskrúðsfræði* ha chiari riscontri con la vicenda evemeristica del *Prologo* dell'*Edda*: qui Odino ed altri «uomini dell'Asia, che erano chiamati *asi*» (*er æsir váru kallaðir*: G. Lorenz, Hrsg., *Snorri Sturluson. Gylfaginning*, Darmstadt 1984, p. 45, 5) partono da Troia in Asia diretti a nord, dove si stabiliscono dando origine a varie dinastie, e trasmettendo la loro lingua, la loro conoscenza e la loro religione. Nel *Prologo* dell'*Edda* l'Asia, come in Óláfr, è descritta quale luogo meraviglioso, sia per la bellezza della natura che per la sapienza degli uomini: *í þeim hluta veraldar er ǫll fegrð ok prýði ok eignir jarðar-ávaxtar, gull ok gimsteinar; þar er ok mið ver ǫldin; ok svá sem þar er jǫrðin fegri ok betri ǫllum kostum en í ǫðrum stǫðum, svá var ok mannfólkit þar mest tignat af ǫllum giptunum, spekinni ok aflinu, fegrðinni ok allz konar kunnostu.* (G. Lorenz 1984, p. 44, 2). «In quella parte del mondo c'è tutta la bellezza e lo splendore e la ricchezza dei prodotti della terra, oro e gemme. Lì è anche il centro del mondo. E come la terra lì è più bella e migliore in tutte le qualità che negli altri luoghi, cosí anche la popolazione lì eccelleva in massimo grado in tutte le doti, la saggezza e la forza, la bellezza e la conoscenza in tutti gli aspetti» (trad. mia).

La *translatio* del sapere si accompagna ad una *translatio* linguistica: «romani sapienti» apprendono l'arte della poesia ad Atene, in Grecia e la traspongono poi nella lingua latina; «Odino ed altri uomini dell'Asia» apprendono quella stessa arte e la portano al nord, insegnandola alle genti settentrionali «nella loro lingua»[22].

Le due sezioni che formano il prologo sono separate ed al contempo unite da un passo che ne costituisce una sorta di giuntura sintattica e semantica, contenente una massima latina:

Þ*vi* ritaði h*ann* v*m* lꝛstv þ*a* ær ver*ð*a mǽga i malinv, at sa <æinn> ma mæla æð*a* yrkia fagrlæ'*g*'a, ær h*ann* væit bæði lof *ok* lꝛst a malinv, se*m* mælt ær*:* Malv*m* non vitatvr nisi cognitv*m*. Æigi ma illan <lꝛst> varaz, næ*m*a h*ann* sæ fyrri kændr.

«Egli scrisse dei vizi che possono avvenire nella lingua per il fatto che può parlare o comporre in maniera elegante soltanto chi conosce ciò che è permesso e ciò che è sbagliato nella lingua, come è stato detto: *Malvm non vitatvr nisi cognitvm*. Non si può evitare il cattivo errore, se esso non è prima conosciuto».

La massima è introdotta dal sintagma *sem mælt ær* «come è detto, si dice», spesso utilizzato nelle saghe per preannunciare l'inserimento di espressioni proverbiali a tradizione orale[23]. La presenza della formulazione latina tuttavia lascia chiaramente intendere che la massima fa parte di un patrimonio sapienziale di origine classica, del tipo di quello compreso nei *Disticha Catonis*. Della raccolta gnomica, che nel Medioevo ebbe grandissimo successo, esiste una traduzione in islandese chiamata *Hugsvinnsmál* («Detti del saggio»), risalente al più tardi al XIII sec. La *sententia* del trattato di Óláfr non risulta né nella tradizione latina, né in quella islandese dei detti pseudocatoniani[24] , ma deve aver avuto una certa diffusione in area nordica. H. Pálsson[25] ne trova infatti esempi in testi di tipo e cronologia diversi: fra l'altro, in documenti giuridici come i codici *Landslög* di Magnús Hákonarson e *Jónsbók* (seconda metà XIII sec.), nella *saga di S. Giovanni Battista* di Grímr Hólmsteinsson (fine XIII sec.), nella *riddara saga* detta *Jarlmanns saga ok Hermanns*, composta presumibilmente nel XIV sec., e nella traduzione, databile al XV sec., della *Handlyng synne* di Robert Mannyng, versione inglese del *Manuel des pechiez*. Tuttavia tali casi mostrano una formulazione diversa della *sententia,* riferibile sostanzialmente ad un tipo *eigi* (*varla*) *má illt varast, nema viti* (*vitað sé*). Si nota qui uno schema allitterativo in cui può rientrare anche la variante dell'avverbio negativo *varla,* che ha evidentemente favorito la fissazione del tipo e la sua diffusione, a differenza della formulazione olafiana.

La versione del *Terzo trattato* si stacca quindi sia sul pia-

[22] L'affermazione dell'unità della poesia non è molto distante dall'asserzione dell'unità della lingua che si riscontra ad es. in Ruggero Bacone e in altri (cf. Ch. Thurot, *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge*, Paris 1869, pp. 123-125). Nella sua *Grammatica greca* Bacone afferma infatti che «grammatica una et eadem est secundum substantiam in omnibus linguis, licet accidentaliter varietur» (E. Nolan - S. A. Hirsch, eds., *The Greek grammar of R. Bacon, and a fragment of his Hebrew grammar*, Cambridge 1902, p. 27). Sul significato specifico di questa affermazione in Bacone, cf. P. Bourgain, *Le sens de la langue et des langues chez Roger Bacon*, in *Traduction* 1989, pp. 317-321. Sul concetto, diverso, di 'grammatica universale' nei grammatici del XII sec., cf. invece K. M. Fredborg, *Universal grammar according to some 12th century grammarians*, in *Studies in medieval linguistic thought dedicated to G. Bursill-Hall*, Amsterdam 1980, pp. 68-84. Senza voler spingere troppo oltre il confronto tra Óláfr e Bacone, mi sembra tuttavia di poter intravedere dei presupposti teorici comuni ai due autori, che hanno le loro radici nel clima culturale del tardo XII e del XIII secolo. Non pare inutile ricordare che ulteriori analogie con parti dell'opera di Bacone (o con i suoi principi ispiratori) sono riscontrabili nella tradizione grammaticale nordica: per esempio, nel *Secondo trattato grammaticale* (cf. F. D. Raschellà, ed., *The So-Called Second Grammatical Treatise*, Firenze 1982, pp. 108-110 e 113) e nello stesso *Terzo trattato grammaticale* (cf. V. Micillo 1993, p. 76).

[23] È ricollegabile alla tradizione orale anche l'uso, nel contesto immediatamente precedente, di un sintagma formulare allitterante di cui esistono varie attestazioni in norreno: *lof* ok *lꝛst*, lett. «la lode e il biasimo», ma qui chiaramente riferito all'ambito poetico, nel senso di «la licenza e l'errore». Questo sintagma riecheggia probabilmente le espressioni latine *pars permissiva* (le *figurae* del discorso) e *pars prohibitiva* (i *vitia* da evitare), che insieme con la *pars praeceptiva* (le regole del parlare corretto) costituiscono una suddivisione usuale della grammatica: ad es. in Eberardo di Béthune, cf. Ch. Thurot 1869, p. 133.

[24] B. Tuvestrand, ed., *Hugsvinnsmál*, Lund 1979. La massima in discussione mostra affinità con un commento ad uno dei *Disticha Catonis* ad opera di Remigio di Auxerre. Il distico (II, 24, nell'edizione di M. Boas, *Disticha Catonis*, Amstelodami 1952) legge: *Prospice qui veniant casus: hos esse ferendos; / nam levius laedit quidquid praevidimus ante,* mentre il commento remigiano, riportato nel codice W dei *Disticha Catonis* (cf. M. Boas 1952, p. 132), recita: *Mala quae presciuntur minus ledunt quam ea quae non presciuntur*. Cf. per attestazioni di questo distico pseudo-catoniano in area islandese M. Ruggerini, *La ricezione dei* Disticha Catonis *nell'Islanda medievale*, in P. Janni - D. Poli - C. Santini, a c. di, *Cultura classica e cultura germanica settentrionale*, Macerata 1985, pp. 221-277, in particolare pp. 226-229 e n. 22.

[25] H. Pálsson, '*Malum non vitatur nisi cognitum*', in «Gripla» V (1982), pp. 115-126.

no lessicale che su quello sintattico dalle altre attestazioni islandesi, la cui compattezza rispetto alla variante inclusa nel trattato di Óláfr probabilmente indica che il grammatico islandese traduce direttamente la *sententia* latina che ha davanti. Diversamente dalle altre testimonianze islandesi, infatti, qui il modello latino è presente e anzi precede la formulazione islandese. Dato che le prime attestazioni in islandese della massima sono all'incirca contemporanee ad Óláfr, è pensabile che all'epoca in cui egli scrive non si sia ancora fissata definitivamente la formulazione stereotipa che mostrano concordemente le altre testimonianze nordiche – altrimenti, verosimilmente, Óláfr l'avrebbe utilizzata.

La raccolta di proverbi e sentenze latine di H. Walther[26] contiene la massima latina in una variante che ancora una volta si discosta da quella del *Terzo trattato*[27]:

Malum inutiliter cavetur, cognitum nisi sit satis.

Nella glossa al *Doctrinale* di Alessandro de Villadei detta *Admirantes,* databile al XIII secolo, compare invece:

ut dicit Philosophus, non evitatur malum, nisi prius cognitum[28].

Il passo si riferisce al cap. XII del *Doctrinale*. Il termine *philosophus* indica generalmente Aristotele[29], ma la attribuzione al filosofo greco è qui verosimilmente infondata. Un detto analogo appare infatti nel *De eruditione filiorum nobilium* di Vincenzo di Beauvais, questa volta attribuito ad un altro filosofo, Boezio, ma probabilmente da ricercare piuttosto in qualche commento ad un'opera boeziana. Qui la versione è[30]:

nullum malum evitari potest, nisi cognitum.

Le citazioni riscontrate presentano poche varianti rispet-

[26] H. Walther, *Proverbia sententiaeque latinitatis medii ac recentioris aevi. Nova series*, II, 7-, hrsg. v. P. G. Schmidt, Göttingen 1982-.

[27] *Ivi*, p. 367, n° 38102c. Non individuata da H. Pálsson 1982, che consulta l'edizione di H. Walther, *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*, I, 1-6, Göttingen 1963-1967. La citazione proviene dalla raccolta di Jan Gruter, *Florilegii magni seu Polyantheae tomus secund.*, Argentorati 1624.

[28] Citato in Ch. Thurot 1869, p. 459.

[29] Cf. M. Grabmann 1980, II, p. 529 e n. 88, e Ch. Thurot 1869, p. 459, n. Si veda inoltre l'uso del termine da parte di Ruggéro Bacone nell'*Opus maius*, e di Michele di Marbais nel suo trattato *De modis significandi*.

[30] Citato in H. Pálsson 1982, p. 118 e n.

to alla massima riportata nel *Terzo trattato*. Nella prima, l'avverbio *inutiliter* sostituisce la negazione *non*, concordemente con l'utilizzazione di *cavere* al posto del verbo *vitare*, e l'avverbio *satis* compare in aggiunta. Le *sententiae* della glossa *Admirantes* e di Vincenzo di Beauvais mostrano invece una diversa sintassi nella prima parte, ed utilizzano *evitare* invece di *vitare*. Nel testo di Vincenzo di Beauvais l'aggettivo *nullum* e l'uso di *potest* costituiscono lezioni peculiari. Una differenza nella glossa *Admirantes* mi sembra in particolare rilevante: qui compare l'avverbio *prius*, che non c'è nella citazione latina di Óláfr. Ricorre invece nella traduzione islandese, che legge «se non è *prima* conosciuto». Se il confronto è corretto, è possibile che l'avverbio temporale fosse originariamente presente anche nella massima latina del *Terzo trattato*, o almeno in quella del modello a cui attinge Óláfr.

Da questo breve *excursus* risulta evidente la conoscenza da parte di Óláfr Þórðarson di idee e modelli circolanti nell'Europa del XII e XIII sec., e di conseguenza la sua partecipazione, pur indiretta, al clima di rinnovamento culturale che tendeva ad instaurarsi anche in Scandinavia. Ciò appare in contrasto con l'impostazione del *Terzo trattato*, che – come è stato spesso sottolineato dalla critica – è del tutto tradizionale, in linea con i canoni della dottrina classica, sia per quel che riguarda il tipo di fonti adottate, sia per il modo in cui queste vengono trattate. I principi della grammatica classica vengono infatti assunti, rielaborati e integrati, ma senza modifiche sostanziali e, soprattutto, senza mai metterne in discussione realmente il fondamento teorico.

Questo atteggiamento non deriva, a mio parere, soltanto da un acritico rispetto nei confronti dell'*auctoritas* antica. La convenzionalità dell'opera di Óláfr si pone infatti come programmatica e in funzione di quell'unità della poesia da lui asserita nel prologo: l'equiparazione della tradizione nordica a quella classica può avvenire infatti in maniera adeguata soltanto tramite l'accostamento a quegli autori che per secoli hanno costituito il modello ispiratore fondamentale[31]. Ciò risulta evi-

[31] È noto d'altra parte che, eccezion fatta per le teorie modistiche che costituiscono sostanzialmente l'unico sviluppo originale del periodo, buona parte dello studio grammaticale in questa fase dipende ancora da Donato e da Prisciano sotto forma di commenti, rielaborazioni, *excerpta*, glosse etc. È significativo che autori di grande influenza nel XII e XIII sec., come Alessandro de Villadei, in realtà non facciano altro che riproporre, in una veste rinnovata, la dottrina tradizionale.

dente anche dalla sostituzione degli esempi che illustrano le varie figure retoriche in Donato, generalmente estrapolati da Virgilio, con strofe dei piú noti scaldi[32]; e dalla utilizzazione di un duplice livello terminologico, uno di origine indigena, uno di matrice classica[33], a sottolineare la fusione intima tra le due culture voluta da Óláfr.

In questo contesto, non può stupire che Óláfr imposti il suo trattato proprio a partire da 'classici' come Prisciano e Donato, sia pur mediati da commenti posteriori. Indubbiamente, la sua opera per intenti e per risultati si differenzia dalla tradizione nordica a lui immediatamente precedente, rappresentata in particolare da suo zio, Snorri Sturluson e dal *Primo trattato grammaticale*, che era giunta a conclusioni di notevole originalità ed indipendenza dalla dottrina classica. Tuttavia non sarebbe corretto voler cercare a tutti i costi in Óláfr la stessa originalità: egli infatti non vuole essere 'originale', al contrario, intende collocarsi saldamente nella scia delle *auctoritates* classiche per fornire alla tradizione nordica, grammaticale e poetica, la stessa autorevolezza di quella latina.

[32] Cf. F. Albano Leoni, *Donato in Thule*. Kenningar e tropi *nel terzo trattato grammaticale islandese*, in P. Janni - D. Poli - C. Santini 1985, pp. 385-397.

[33] Cf. V. Micillo, *La terminologia tecnica nel* Terzo trattato grammaticale islandese, in «AION - sez. Germ.», n.s. IV (1994), 1-2, pp. 125-142.

BIBLIOGRAFIA

Federico Albano Leoni, *Sagas islandaises et statistique linguistigue*, in «Arkiv för nordisk filologi» 85 (1970), pp. 137-162.

Id., *Donato in Thule*. Kenningar e tropi *nel terzo trattato grammaticale islandese*, in P. Janni - D. Poli - C. Santini, a c. di, *Cultura classica e cultura germanica settentrionale* (atti del Convegno Internazionale di Studi - Macerata - S. Severino Marche, 2-4 maggio 1985), Quaderni linguistici e filologici III, Macerata 1985, pp. 385-397.

Björn Magnússon Ólsen, *Runerne i den oldislandske literatur*, Kommission for det Arnamagnæanske legat, København 1883.

Id., udg., *Den tredje og fiærde grammatiske afhandling i Snorres Edda tilligemed de grammatiske afhandlingers prolog og to andre tillæg*, Samfund til udgivelse af gammel nordisk literatur, København 1884.

M. Boas, ed., cur. H. J. Botschuyver, *Disticha Catonis*, Amstelodami 1952.

Pascale Bourgain, *Le sens de la langue et des langues chez Roger Bacon*, in *Traduction* 1989, pp. 317-331.

Finnur Jónson, udg., *Óláfr Þórðarson. Málhljoða- og málskrúðsrit. Grammatisk-retorisk afhandling*, Det Kgl. Danske Videnskabernes Selskab, Hist.-filol. Meddelelser XIII, 2, København 1927.

W. Fox, S.I., ed., *Remigii Autissiodorensis in artem Donati minorem commentum*, Lipsiae 1902.

Karin M. Fredborg, *Universal grammar according to some 12th century grammarians*, in K. Koerner - H.-J. Niederehe - R. H. Robins, eds., *Studies in medieval linguistic thought dedicated to G. Bursill-Hall*, Amsterdam 1980 [= «Historiographia linguistica» 7 (1980), 1/2], pp. 68-84.

Francis G. Gentry, *«Ex oriente lux». 'Translatio' Theory in Early Middle High German Literature*, in W. C. McDonald, ed., *Spectrum Medii Aevi. Essays in Early German Literature in Honor of George Fenwick Jones*, Göppingen 1983, pp. 119-137.

Werner Goez, *Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und in der frühen Neuzeit*, Tübingen 1958.

Martin Grabmann, *Die Geschichte der scolastischen Methode. Nach gedruckten und ungedruckten Quellen*, Freiburg i. Br., 1909-1911 (trad. it. *Storia del metodo scolastico*, I-II, Firenze 1980, da cui si cita).

Peter Hallberg, *Óláfr Þórðarson hvítaskáld, Knytlinga saga och Laxdæla saga. Ett försök till språklig författarbestämning*, Studia Islandica 22, Reykjavík 1963.

Id., *Stilsignalement och författarskap i norrön sagalitteratur*, Nordistica Gothoburgensia 3, Göteborg 1968.

Id., *Ja*, Knytlinga saga *und* Laxdœla saga *sind Schöpfungen* eines *Mannes*, in «Mediaeval Scandinavia» 11 (1978/79), pp. 179-92.

Ch. H. Haskins, *The Renaissance of the Twelfth Century*, Cambridge, Mass. 1927 (rist. Meridian Books 49, 1957).

R. Heller, Knytlinga saga *und* Laxdœla saga: *Schöpfungen* eines *Mannes*?, in «Mediaeval Scandinavia» 11 (1978/79), pp. 163-78.

Hermann Pálsson, *'Malum non vitatur nisi cognitum'*, in «Gripla» V (1982), pp. 115-126.

Louis Holtz, ed., *Murethac (Muridac): in Donati artem maiorem*, CCCM: XL, Turnholti 1977.
Id., *Donat et la tradition de l'enseignement grammatical: étude sur l'Ars Donati et sa diffusion (IVe-IXe siècle) et édition critique*, CNRS, Paris 1981.
R. W. Hunt, *The Introductions to the Artes in the Twelfth Century*, in *Studia mediaevalia in honorem R. M. Martin O. P.*, Bruges 1948, pp. 85-112 (rist. in Id., *The History of Grammar in the Middle Ages: Collected Papers*, ed. G. L. Bursill-Hall, Amsterdam 1980, pp. 117-144, da cui si cita).
R. B. C. Huygens, ed., *Accessus ad auctores. Bernard d'Utrecht. Conrad d'Hirsau*, Leiden 1970² (1. ed. Brussels 1954).
A. G. Jongkees, *«Translatio studii»: les avatars d'un thème médiéval,* in *Miscellanea Mediaevalia in memoriam Jan Frederick Niermeyer,* Groningen 1967, pp. 41-51.
Lexikon des Mittelalters I-, München-Zürich 1980-.
Bengt Löfstedt, ed., *Ars Laureshamensis. Expositio in Donatum Maiorem*, CCCM: XLA, Turnholti 1977.
Id., ed., *Sedulius Scottus: in Donati artem Maiorem*, CCCM: XLB, Turnholti 1977.
Gottfried Lorenz, Hrsg., *Snorri Sturluson, Gylfaginning. Texte, Übersetzung, Kommentar*, Texte zur Forschung 48, Darmstadt 1984.
Serge Lusignan, *La topique de la translatio studii et les traductions françaises de textes savants aux XIVe siècle*, in *Traduction* 1989, pp. 303-315.
Id., *Parler vulgairement. Les intellectuels et la langue française aux XIII^e et XIV^e siècles,* Paris-Montréal 1986.
Valeria Micillo, *Classical Tradition and Norse Tradition in the «Third Grammatical Treatise»*, in «Arkiv för nordisk filologi» 108 (1993), pp. 68-79.
Ead., *L'elaborazione del materiale donatiano nel 'Terzo trattato grammaticale islandese'*, Comunicazione tenuta al XXI Convegno dell'Associazione italiana di Filologia Germanica: *Forme poetiche nel medioevo germanico* (Bergamo, 25-27 maggio 1994).
Ead., *La terminologia tecnica nel* Terzo trattato grammaticale islandese, in «AION - sez. Germ.», n.s. IV (1994), 1-2, pp. 125-142.
A. J. Minnis, *Medieval Theory of Authorship: Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, London 1984.
A. J. Minnis - A. B. Scott, eds., *Medieval Literary Theory and Criticism*, c. *1100-c. 1375*, Oxford 1988.
Richard Newald, *Nachleben des antiken Geistes im Abendland bis zum Beginn des Humanismus*, Tübingen 1960.
Edmond Nolan - S. A. Hirsch, eds., *The Greek grammar of R. Bacon, and a fragment of his Hebrew grammar*, Cambridge 1902.
G. Paré - A. Brunet - P. Tremblay, *La Renaissance du XII^e siècle: les écoles et l'enseignement*, Publications de l'institut d'études médiévales d'Ottawa 3, Paris 1933.
Fabrizio D. Raschellà, ed., *The So-Called Second Grammatical Treatise. An Orthographic Pattern of Late Thirteenth Century Icelandic*, Firenze 1982.
Maria Elena Ruggerini, *La ricezione dei* Disticha Catonis *nell'Islanda medievale*, in P. Janni - D. Poli - C. Santini, a c. di, *Cultura classica e cultura germanica settentrionale* (atti del Convegno Internazionale di Studi - Macerata-S. Severino Marche, 2-4 maggio 1985), Quaderni linguistici e filologici III, Macerata 1985, pp. 221-277.
Carlo Santini, *«Kenningar Donati»: An Investigation of the Classical Models in the Third Icelandic Grammatical Treatise*, in «International Journal of the Classical Tradition» 1 (1994), 2, pp. 37-44.

Edda Snorra Sturlusonar - Edda Snorronis Sturlaei, I-III, Sumptibus legati Arnamagnaeani, Hafniae 1848-87.
Sverrir Tómasson, *Formálar íslenskra sagnaritara á míðöldum. Rannsókn bókmenntahefðar*, Stofnun Arna Magnússonar, Reykjavík 1988.
Id., *Formáli málfræðiritgerðanna fjögurra í Wormsbók*, in «Íslenskt mál» 15 (1993), pp. 221-240.
Ch. Thurot, *Notices et extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au moyen âge,* Paris 1869 (rist. Frankfurt a. M. 1964).
Traduction et traducteurs au Moyen Âge, Colloque international du CNRS (IRHT, 26-28 mai 1986), Paris 1989.
Birgitta Tuvestrand, ed., *Hugsvinnsmál. Handskrifter och kritisk text,* Lund 1979.
Hans Walther, *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi*, Carmina medii aevi posterioris latina I, 1-6, Göttingen 1963-1967.
Id., *Proverbia sententiaeque latinitatis medii ac recentioris aevi. Nova series*, hrsg. v. Paul Gerhard Schmidt, Carmina medii aevi posterioris latina II, 7-, Göttingen 1982-.
Franz Josef Worstbrock, *Translatio artium. Über die Herkunft und Entwicklung einer kulturhistorischen Theorie*, in «Archiv für Kulturgeschichte» 47 (1965), pp. 1-22.
Julius Zupitza, Hrsg., *Aelfrics Grammatik und Glossar*, 2. unveränderte Aufl., mit einem Vorwort von H. Gneuss, Berlin-Zürich-Dublin 1966.

L'INTERPRETAZIONE NEGATA
DAS ERDBEBEN IN CHILI DI HEINRICH VON KLEIST

di
Francesco Fiorentino
Milano

«Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel [...] Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben».

Th. W. Adorno[1]

I

«Für die Menge sind sie freilich nicht geschrieben», avvertiva Wilhelm Grimm nella sua recensione delle *Erzählungen*[2] kleistiane apparsa sulla «Zeitschrift für die elegante Welt», dove metteva in evidenza quella assenza di riflessioni morali e di considerazioni sul senso degli eventi narrati che veniva percepita da molti contemporanei con comprensibile irritazione. Per Friedrich Weisser, recensore del «Morgen-

[1] Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970, pp. 182 e 185.

[2] Nelle quali era compreso anche *Das Erdbeben in Chili*, che era già apparso, col titolo *Jeronimo und Josephe*, sul «Morgenblatt für gebildete Stände» (nn. 217-221) nel settembre del 1807. Il testo e tutte le altre opere di Kleist cui si farà riferimento, verranno citati secondo la seguente edizione: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in zwei Bänden*, hrsg. v. H. Sembdner, München 1984[7].

blatt», *Das Erdbeben in Chili* «hat etwas Empörendes, und ist auch zu skizzenhaft behandelt»[3]. Ciò che 'indigna' il lettore del tempo è il carattere frammentario di una prosa che «presenta fatti enigmatici senza interpretazione»[4] e che per questo si svincola non solo dalla scrittura umanizzante delle novellistiche *Unterhaltungen*[5] e delle *moralische Erzählungen*[6], ma anche da ogni concezione dell'operare artistico che tende a fare dello scrittore un produttore di senso.

Kleist concentra la sua scrittura sulla pura fattualità dell'accadere e sulla superficie dei comportamenti, per cui la narrazione non potrà che snodarsi come una successione di eventi o situazioni a sé stanti che assumono un carattere enigmatico proprio perché non inseriti in un contesto stabile che li organizzi in maniera organica. Lo intuiva già una delle sue prime lettrici:

> Das genauere Auszeichnen seiner Gestalten und Verhältnisse wird zuweilen *Manier*, welche er, um der zu ängstlichen Wirklichkeit ein Gegengewicht zu geben, plötzlich das Geheimnis als Geheimnis entgegenwirft, und solches auch unentworren läßt, wodurch sowohl der erwähnte Zusammenhang, wie das Gefühl des Lesers gestört bleibt[7].

In questo suo giudizio, Caroline de la Motte-Fouqué coglieva una caratteristica fondamentale del narrare kleistia-

[3] Entrambe le recensioni sono citate da *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, hrsg. v. H. Sembdner, München 1969, rispettivamente pp. 273 e 276.

[4] Cfr. F. A. Kittler, *Ein Erdbeben in Chili und Preußen*, in D. E. Wellbery (Hrsg.), *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists « Das Erdbeben in Chili»*, München 1985 (in seguito indicato con la sigla PL), pp. 24-38, qui p. 27, dove viene sottolineato anche il carattere antitetico del testo kleistiano rispetto alla tradizione della 'Bildung': «Statt ein gebildetes Publikum dadurch zu bilden, daß Stimmen am Textrand selber alle beschriebenen Ereignisse mit psychologischer oder philosophischer Bildung ausdeuten, gibt Kleist gerade umgekehrt Rätsel auf».

[5] Cfr. B. v. Wiese, *Novelle*, Stuttgart 1964², p. 55.

[6] Cfr. Ch. Bürger, *Statt einer Interpretation. Anmerkungen zu Kleists Erzählen*, in PL, pp. 88-109.

[7] C. de la Motte-Fouqué, *Gespräch über die Erzählungen von H. v. Kleist* (1812), citato da H. Sembdner, *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, Bremen 1967, p. 629.

no e insieme la ragione principale della sua enigmaticità (anche se poi ne dava una interpretazione assai problematica, ma alquanto comprensibile se si pensa che a formularla fu una lettrice del primo Ottocento), vale a dire il suo costituirsi secondo modalità disorganizzanti che comportano la continua frustrazione delle attese prodotte dal testo. L'analisi di questa disorganicità della scrittura kleistiana, che consegue il suo carattere dinamico proprio in virtù delle sue omissioni, permette non solo di rilevarne la distanza rispetto all'orizzonte di attesa dell'epoca, ma anche di 'concretizzare' la sua enigmaticità.

II

A una poetica della 'Bildung' e della continuità, Kleist oppone una poetica della discontinuità e dell'isolamento[8], nell'ambito della quale il narratore appare come il regista occulto di un disordine sistematico. Il testo si struttura come una sequenza di «momenti di radicale alterità» che si compongono in un crescendo di svolte improvvise segnalato dall'ossessivo ripresentarsi della congiunzione *als*, con la quale viene operato ogni volta uno stacco tra le singole unità del discorso, così come tra le loro parti[9], e, allo stesso tempo, un loro improvviso collegamento, cosicché i singoli frammenti testuali vengono ricompattati in un ductus narrativo che risulta affascinante proprio perché spesso dissolve la continuità della narrazione per sostituirla con quella del linguaggio. Viene così a crearsi una tensione — che resta irrisolta — tra l'aggressiva discontinuità dell'accadere e la compattezza di un flusso linguistico che, attraverso il suo ritmo incalzante, ricostituisce incessantemente, come somma di attimi del vi-

[8] Cfr. Ch. Bürger, *op. cit.*, p. 107, che ravvisa nella «discontinuità» e nell' «isolamento» delle singole unità narrative i principi formali secondo cui si struttura *Das Erdbeben in Chili* e la prosa di Kleist in generale.

[9] Cfr. K. Stierle, *Das Beben des Bewußtseins. Die narrative Struktur von Kleists* 'Das Erdbeben in Chili', in PL, pp. 54-68, qui pp. 66-67.

sibile, quella continuità temporale che il drastico isolamento del singolo istante all'interno della sequenza narrativa altrettanto incessantemente tende a dissolvere. La drammatizzazione dell'attimo che ne deriva conferisce altresì ai singoli eventi narrati i tratti di un 'caso'. Ma il continuo ripresentarsi del caso, che modula lo scorrere per fulmini improvvisi del narrare kleistiano, non obbedisce né alla «logica lineare della pura causalità naturale», né a quella «numinosa dell'intervento divino»[10] nella storia, bensì a una logica poetica funzionale alla negazione di ogni modello narrativo riportabile all'idea di una «stete, sinnvolle Entwicklung»[11]. «Nel periodo di massimo splendore della organizzazione testuale teleologica», Kleist costruisce il suo testo secondo «strutture non-teleologiche»[12] e, pertanto, alternative rispetto ai modelli di narrazione che, pur tra loro così differenziati, si riconducevano alla concezione classico-romantica della 'Bildung', che nel testo appare negata nelle sue conseguenze narratologiche e nella sua funzione culturale[13]. Le ripetute

[10] Lo sottolinea giustamente W. Hamacher, per poi avanzare la proposta di una lettura alquanto avventurosa e tutt'altro che convincente della «logica poetica del caso nel testo kleistiano» come «logica linguistica di una combinazione di parole» organizzata secondo i principi della disseminazione teorizzata da Derrida (cfr. W. Hamacher, *Das Beben der Darstellung*, in PL, pp. 149-173, qui p. 157).

[11] Cfr. su questo punto D. E. Wellbery, *Semiotische Anmerkungen zu Kleists* 'Das Erdbeben in Chili', in PL, pp. 69-87, qui pp. 75-76: «Wo es Zufälle in einer Narration gibt, ist der Ausgang der Geschichte nicht im voraus durch die Teleologie eines narrativen Programms bestimmt. [...] Wo der Zufall herrscht, ist kein zweckmäßiges, zielgerichtetes Handeln möglich». Wellbery ritiene questa logica poetica operante soltanto in alcuni degli episodi narrati, non rilevandone la presenza nelle altre parti del testo; e la riporta, in fin dei conti, a quella che — con Hamacher — ho definito la logica numinosa dell'intervento divino nella storia: «Grundsätzlich unvoraussehbar, stellen Zufälle den Einbruch einer Macht in die Geschichte dar, der seinerseits keine Geschichte hat».

[12] *Ivi*, p. 75.

[13] Sulla posizione eccentrica della scrittura kleistiana rispetto ai percorsi culturali e letterari che all'inizio dell'Ottocento si inscrivevano all'interno della tipologia della 'Bildung' si veda L. Zagari, *Heinrich von Kleist. La rete del linguaggio e l'irruzione dell'evento*, in Id., *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Bologna 1985, pp. 205-263, soprattutto pp. 205-208.

svolte che hanno luogo sul piano sintagmatico[14], proprio perché il caso funge da elemento strutturante, comportano, infatti, una problematizzazione della narrazione intesa come processo conoscitivo e comunicativo, che risulta di continuo disturbata dal procedere volutamente afasico della scrittura kleistiana.

La frequente sospensione della continuità dell'azione articola il testo come un incessante aprirsi di tracciati che non riescono mai a giungere alla loro meta, lo sfaccetta in mille traiettorie subito interrotte e suscettibili di sviluppo soltanto nella fantasia del lettore (e nelle interpretazioni dei critici). Il racconto si frammenta così in una miriade di storie incompiute e interferenti, che i numerosi — ma sempre impliciti — «commenti» del narratore, le sue indirette «reazioni emozionali e moralizzanti» agli eventi descritti non possono integrare in un coerente sistema simbolico, proprio perché sono anch'essi contigenti[15], soggetti alla legge poetica del caso.

Inquadrati da prospettive diverse e divergenti, gli eventi si sottraggono a una contestualizzazione definitiva in un orizzonte ben definito, cosicché il testo viene a configurarsi come «una galassia di significanti e non una struttura di significati»[16]. La logica poetica del caso lo scompone in una serie di segmenti di diversa lunghezza ad alto grado di determinatezza che si susseguono senza soluzione di continuità. I rapporti tra le singole sequenze non possiedono cioè quel grado di determinatezza proprio dei predicati e delle asserzioni contenuti di volta in volta nei singoli segmenti, i quali così non vengono a connettersi in modo tale da formare unità di significato di livello superiore. È evidente che questo tipo di strutturazione testuale esige dal lettore un'attività

[14] Si tenga presente, in questo contesto, il continuo riproporsi in sempre nuove variazioni del lessema *wenden*, che è stato prontamente rilevato dalla critica. Cfr. ad esempio D. E. Wellbery, *op. cit.*, nota 9, p. 178.

[15] Cfr. N. Altenhofer, *Der erschütterte Sinn. Hermeneutische Überlegungen zu Kleists* 'Das Erdbeben in Chili', in PL, pp. 39-53, qui p. 53.

[16] R. Barthes, *S/Z*, Frankfurt/M. 1987, pp. 10-11.

diversa sia dalla pura contemplazione estetica sia dalla ricezione passiva di un significato univoco formulato dall'autore[17]. Il non detto e i punti vuoti nell'articolazione del discorso stimolano l'impulso produttivo del lettore, inducendolo ad aggiungere ciò che manca. I continui cambiamenti inaspettati, i frequenti slittamenti nell'imprevedibile creano uno spazio libero, solo debolmente determinato, di possibili relazioni, delle *Leerstellen* che il lettore è chiamato a colmare[18].

Il testo contiene cioè l'immagine di un lettore coproducente e non più co-giudicante sulla base di una norma cui lettore e autore parimenti si richiamano. L'assenza di commenti vincolanti e orientativi del narratore coincide con l'emancipazione della narrazione da quella «critica» che Achim von Arnim considerava una limitazione delle possibilità di scelta del lettore, un'offesa alla sua competenza estetica e addirittura un «Eingriff in die Rechte des freien Daseins»[19]. La modalità del racconto kleistiano promuove di fatto, sul piano della ricezione, quella emancipazione da ogni base normativa che si era già compiuta sul piano della produzione artistica. Ma ciò comporta per il lettore anche la perdita dei suoi antichi privilegi; egli è chiamato ad occupare il posto lasciato libero dal narratore, è messo di fronte alla necessità di sceverare i fili molteplici di un intrico che però, lungi dal dipanarsi, si complica sempre più. È proprio ciò che assegna alla prosa kleistiana un ruolo tutto particolare all'interno di quel processo di «crescita del grado di indeterminatezza nei testi letterari costatabile a partire dal XVIII secolo»[20], in cui occorre collocarla. La misura di indeterminatezza e il grado di partecipazione che l'autore esige dal lettore, distinguono *Das Erdbeben in Chili* da tutti quei testi che, per quanto in modi differenti, si rifacevano alla poetica

[17] È dunque infondata l'accusa di «estetismo» rivolta a Kleist da Ch. Bürger, *op. cit.*, soprattutto pp. 103-105.

[18] Sul concetto di *Leerstelle* cfr. W. Iser, *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*, Konstanz 1970.

[19] Cfr. A. v. Arnim, *Landhausleben*, in Id., *Sämtliche Romane und Erzählungen*, hrsg. v. W. Migge, München 1963, Bd. 3, pp. 518-519, cit. da Ch. Bürger, *op. cit.*, p. 100.

[20] W. Iser, *op. cit.*, p. 8.

della 'Bildung', lasciando al lettore non di rado unicamente lo spazio per l'accettazione o il rifiuto del modello proposto[21]. Ma il racconto kleistiano appare meno determinato rispetto alla maggior parte delle opere precedenti e coeve non solo e non tanto perché il lettore può o deve colmare un maggior numero di vuoti, bensì soprattutto perché la tecnica narrativa adottata dall'autore comporta che il lettore interagisca col testo in modo diverso: per quanti vuoti egli colmi, c'è sempre spazio per nuove connessioni e per eliminare nuovi vuoti che emergono dall'imperfetto combaciare delle «prospettive schematizzate»[22]. Le continue svolte fanno sì che azioni, situazioni ed eventi descritti appaiono retrospettivamente in una nuova luce, cosicché il testo non soddisfa le attese che esso suscita nel lettore o le esaudisce in modo parziale e/o con un ritardo funzionale alla frustrazione delle attese che nel frattempo si sono prodotte nel corso ulteriore della lettura.

Molto eloquente in questo senso è l'inizio del racconto e il suo riconnettersi con la parte finale. L'*incipit* è costituito da un «attimo drammaticamente isolato»[23]:

> In St. Jago, der Hauptstadt des Königsreichs Chili, stand gerade in dem Augenblicke der großen Erderschütterung vom Jahre 1647, bei welcher viele tausend Menschen ihren Untergang fanden, ein junger, auf ein Verbrechen angeklagter Spanier, namens *Jeronimo Rugera*, an einem Pfeiler des Gefäng-

[21] E, naturalmente, impediscono ogni associazione del racconto kleistiano alla *Trivialliteratur* (associazione sulla quale insiste invece — con argomentazioni non sempre convincenti — Ch. Bürger, *op. cit.*). Indicative in tal senso sono le numerose *Nacherzählungen* del racconto kleistiano che nella prima metà dell'Ottocento venivano pubblicate in «moralische Zeitschriften» ad ampia diffusione, e che eliminavano ogni indeterminatezza contenuta nell'originale per adattarlo completamente all'orizzonte di attesa del lettore dell'epoca. Cfr. A. Estermann, *Nacherzählungen Kleistscher Prosa*, in K. Kanzog (Hrsg.), *Text und Kontext. Quellen und Aufsätze zur Rezeptionsgeschichte der Werke Heinrich von Kleists*, Berlin 1979, pp. 72-82; e H. Appelt/ D. Grathoff (Hrsg.), *Heinrich von Kleist.* 'Das Erdbeben in Chili'. *Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart 1986, pp. 103-111.

[22] Su questo concetto cfr. R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen 1960, pp. 270 sgg.

[23] K. Stierle, *op. cit.*, p. 56.

nisses, in welches man ihn eingesperrt hatte, und wollte sich erhenken. (II, 144).

Il lettore viene subito trascinato negli eventi, investito da una molteplicità di informazioni compresse in poche righe, confrontato contemporaneamente con più «unerhörte Begebenheiten», che suscitano l'attenzione per ciò che verrà e allo stesso tempo una serie di domande (quale «delitto» ha commesso il protagonista? E perché vuole impiccarsi? ecc.). Uno sguardo retrospettivo interrompe subito la narrazione per rispondere a queste domande, procedendo a una graduale — e parziale — soddisfazione delle attese evocate, per poi operare un ribaltamento di quelle che nel frattempo si sono venute a creare. Viene cioè ricostruita a posteriori una linearità narrativa, all'interno della quale il suicidio del protagonista — secondo uno schema ben noto al lettore dell'epoca — si configura come tragico epilogo della storia di un amore reso impossibile dalle convenzioni sociali, ma solo perché essa possa essere spezzata definitivamente con più incisiva drasticità, come a sancire l'impossibilità di un qualsiasi progetto, sia pure autodistruttivo, che veda come proprio attore l'individuo:

Eben stand er, wie schon gesagt, an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick, der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an eine Eisenklammer, die an dem Gesimse derselben eingefugt war; als plötzlich der größte Teil der Stadt, mit einem Gekrache, als ob das Firmament einstürzte, versank, und alles, was Leben atmete, unter seinen Trümmern begrub. Jeronimo Rugera war starr vor Entsetzen; und gleich als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen, um nicht umzufallen. (II, 145).

Un nuovo evento irrompe nella narrazione travolgendo parte delle attese fino allora suscitate e impedendo che esse si saldino con i vari segni di cui si costituisce il testo in una totalità significante, in una coerente configurazione del senso. È evidente che il costante ripetersi di questa operazione testuale fa sì che «das Gefühl des Lesers gestört bleibt», come formulava Caroline de la Motte-Fouqué[24], il cui lucido

[24] Nel passo citato all'inizio di questo lavoro. Per i termini utilizzati nelle seguenti riflessioni rimando a W. Iser, *Der Lesevorgang*, in R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, pp. 253-276.

ma non spassionato giudizio appare ora ancor più comprensibile. L' 'irritazione' del lettore è provocata dal modo in cui si dipana la sequenza dei segmenti narrativi: secondo un ordine in cui i singoli correlati completano, nel senso dell'anticipazione, la rappresentazione schematica vuota contenuta in quelli precedenti e, allo stesso tempo, modificano o deludono le attese che li precedono. La modificazione delle stesse non mancherà di ripercuotersi su quanto si è già letto in precedenza (l' «erwähnter Zusammenhang») che si riduce a prospettiva e sfuma per gradi decrescenti di chiarezza fino a diventare, all'interno del nuovo orizzonte che si è venuto a creare, un «Geheimnis»[25].

Così nella parte iniziale del racconto la ricostruzione retrospettiva acquista un effetto ritardante che è funzionale a una maggiore evidenza dello stacco operato tra i due segmenti narrativi e all'interno di essi; stacco che mira ad inibire l'attività di costituzione del senso proprio della lettura. Il fatto nuovo non risulta suscettibile di integrazione nell'orizzonte di attesa fino allora costituito: il lettore viene indotto a credere che questo si sia dissolto senza possibilità di recupero e a dare un nuovo orientamento alla sua attività di esplorazione del testo. Ma, con un non meno drastico effetto spiazzante, alla fine del racconto, il filo interrotto dell'azione verrà riallacciato ed egli vedrà esaudite, certo in modi diversi da quelli annunciati all'inizio, le attese cui era stato indotto a rinunciare, quando ormai non credeva più al loro soddisfacimento e quando già non vi prestava più attenzione. Ha luogo cioè allo stesso tempo una riconferma e uno slittamento dell'orizzonte di attesa iniziale: Jeronimo, cui un caso (fortunato?) aveva permesso di realizzare, al di là di ogni sua previsione, tutti i suoi desideri, troverà quella morte cui aveva anelato; il «desiderio di giustizia» della popolazione, il cui soddisfacimento era stato impedito dal manifestarsi del terremoto, e il «programma narrativo» che esso implica, si realizzano nella scena finale dell'assassinio[26]. Il

[25] «Erwähnte(r) Zusammenhang» e «Geheimnis» sono termini usati da C. de la Motte-Fouqué nel passo citato.

[26] Cfr. D. E. Wellbery, *op. cit.*, pp. 73-74 e 81-82.

testo rivela così a posteriori che l'orizzonte iniziale non era stato dissolto ma soltanto sospeso. La sua ripresa suggerisce non solo una nuova modalità di lettura ma anche una nuova strutturazione dell'intero racconto, poiché il tratto di narrazione che va dalla inaspettata liberazione di Jeronimo alla scena dell'assassinio acquista da questo punto di vista lo stesso valore funzionale di momento ritardante della ricostruzione retrospettiva iniziale. Viene così evocata una gamma di possibilità rimaste occulte e si costituisce una nuova configurazione di senso, che tende a sostituirsi a quella o quelle precedentemente suggerite. Permangono però componenti venutesi a creare nel corso della lettura che restano a essa estranee e in essa non integrabili, offuscandone la coerenza. L'orizzonte iniziale, che aveva assunto tratti sempre più sbiaditi col procedere della lettura, viene cioè riattivato, ma non si fonde con l'orizzonte successivo in modo tale da consentire una univoca e coerente configurazione di senso. Al contrario la loro coesistenza permette di istituire nuove relazioni tra i segni presenti nel testo e ne accresce la polisemia.

Tale stratificazione adialettica di diverse possibilità di lettura, che costituisce la caratteristica fondamentale di tutto il racconto kleistiano, dà corpo a una organizzazione testuale in cui i significanti non vengono utilizzati per designare un significato definito una volta per tutte, ma fungono da istruzioni per la produzione di significati che entrano in concorrenza tra loro intersecandosi in un gioco di possibili discorsi, che può essere descritto, ma non ricondotto a un messaggio positivo. La negatività del testo è originata dunque dal rifiuto di assecondare i bisogni elementari di senso del lettore. Kleist mette in dubbio la stessa possibilità della loro soddisfazione, mostrando come ogniqualvolta sembra proporsi una interpretazione coerente, ciò avviene all'interno di una illusione cui è quasi impossibile sottrarsi.

III

Questo gioco continuo di frustrazione e contaminazione

delle attese create ha luogo nel testo anche su un altro livello, che concerne i personaggi e il modo in cui il lettore è indotto a comunicare con essi.

L'assenza di un narratore che agisca da istanza ordinatrice e mediatrice tra le vari componenti della narrazione, pone il lettore in un contatto diretto con i diversi individui coinvolti nella storia, lo induce ad instaurare con loro un ininterrotto dialogo fino a diventarne in un certo modo il confidente. Ma questa comunicazione gli si rivela subito nel suo carattere problematico e problematizzante, che deriva dal modo in cui lo scrittore Kleist realizza in questo testo la compagine del personaggio. Questi non funge da portatore di un'idea, di una chiara e ben definita visione del mondo, bensì da *medium* di un discorso sulla interpretabilità della realtà e — di rimando — di quel piccolo frammento di realtà che è il testo. Esso è colto nel suo sforzo di comprendere, di attribuire un senso agli eventi vissuti, in un iter impervio e discontinuo che il lettore è costretto a condividere[27]. Il narratore delega cioè al personaggio il com-

[27] In tale condizione è collocato anche il narratore, che viene così posto sullo stesso piano dei personaggi. Si veda a tale proposito J. M. Ellis, *Kleist*: 'Das Erdbeben in Chili', in Id., *Narration in the German Novelle. Theory and Interpretation*, Cambridge 1974, pp. 46-76. Ellis mostra come gli eventi ribaltino continuamente le interpretazioni che il narratore di volta in volta assume a base della loro descrizione, ma non tiene conto del reciproco determinarsi di eventi e interpretazioni, giungendo così a valutazioni puntuali del testo non sempre convincenti e risolvendo spesso in modo alquanto semplicistico l'ambiguità del registro narrativo. Giustamente egli considera *Das Erdbeben in Chili* «a story whose very theme is interpretation. This is because the point of the story lies not in the meaning of the events themselves, but in the attempts made by the narrator and the characters to give them meaning» (ivi, p. 49); ma poi non indaga le modalità secondo cui tali tentativi si realizzano, limitandosi a descriverli, e concentrandosi unicamente su quelli attuati dal narratore (cui troppo frettolosamente viene attribuita la dignità di componente più importante della storia; cfr. *ivi*, p. 71) per trascurare quasi del tutto quelli — ben più carichi di implicazioni — che vengono compiuti dai personaggi. La tematizzazione dell'interpretazione non viene cioè indagata nei suoi presupposti e nelle conseguenze, cosicché, per quanto a tratti acutissima, l'analisi di Ellis non giunge a rilevare la particolare novità del testo kleistiano. Indicativa a tal proposito è la conclusione a cui essa giunge: «Kleist's *Erdbeben* is, then, one of those works which, like Voltaire's poem [il *Poème sur le desastre de Lisbonne* del 1756], though in a very different way, reflects on the structure of the word, and the possibility of the existence of providence» (*ivi*, p. 76).

pito di guidare il lettore all'interno del racconto, di esprimere giudizi sui fatti narrati, servendosene per proporre tutta una serie di interpretazioni che poi vengono puntualmente decostruite. I diversi — e discordanti — modi di percepire il reale dei protagonisti della vicenda, e le visioni del mondo loro connesse, rimandano a una pluralità di 'discorsi' extratestuali, i quali suggeriscono una molteplicità di possibili letture che si incrociano in modo tale da contraddirsi e relativizzarsi a vicenda. La luce è concentrata sull'impossibilità di porre in relazione i diversi percorsi ermeneutici votati a un insuperabile parallelismo, sulla continua collisione tra i vari sistemi linguistici di rappresentazione del reale e la fattualità dell'accadere, collisione che dà luogo a tutta una serie di cortocircuiti che modulano lo scorrere per fulmini improvvisi della narrazione. Questa viene così a configurarsi come una danza di mutevoli prospettive, come un luogo dinamico, in cui si attua un continuo processo di costituzione e decostruzione del senso degli eventi narrati. Alla loro nuda e pura fattualità si sovrappongono, senza mai combaciare con essa, i continui sforzi ermeneutici dei vari protagonisti, che vengono contraddetti di volta in volta nell'ulteriore corso della narrazione, proprio perché essi generano altri eventi che negano la validità delle loro premesse, rivelandone il carattere contigente. Il mondo interiore dei personaggi e la realtà esterna vengono così ad assumere le sembianze di campi mobili continuamente riconfigurati dall'incessante irrompere di stimoli esterni nella coscienza individuale e dalle reazioni da essi suscitate[28]. Le interpretazioni che ne derivano e lo scorrere torrentizio dell'accadere si intersecano senza mai coincidere, dando luogo nel testo a tensioni divergenti, nelle quali trova adeguata espressione non solo il cinico incalzare dei fatti ma anche il vano tentativo dell'uomo di incanalarlo in una visione del mondo univoca e definitiva.

L'attività simbolica dell'individuo è posta in un flusso

[28] Sul continuo «incontro-scontro fra il 'Gefühl' del protagonista e la forza non mediata dell'evento esterno» nell'opera kleistiana si veda L. Zagari, *op. cit.*, pp. 229-232 e *passim*.

di accadimenti che impedisce una stabile configurazione di senso. Le diverse interpretazioni del reale, pur essendo predeterminate da schemi linguistici precedenti, scaturiscono dalla prospettiva limitata e contingente dell'esperienza immediata e dallo stato d'animo che essa provoca. Ciò rende impossibile non solo una comprensione definitiva del reale, ma — come risulta evidente — anche una «organizzazione teleologica del testo»[29], di cui viene negato il presupposto indispensabile, vale a dire l'idea di una «individualità concepita in termini spirituali e teleologici come centro di organizzazione dell'agire e insieme come centro di un concrescere organico dell'individuo su se stesso»[30]. Poiché il modo di sentire e, quindi, le idee nascono in ultima istanza dal corpo[31], come interpretazioni di emozioni suscitate dal contatto immediato con il mondo esterno, sulle quali agisce la valutazione aprioristica dello stimolo che le innesca, percepito anche attraverso il filtro di preesistenti modelli di comprensione del reale. Non è un caso dunque che nel breve e fulminante scritto *Von der Überlegung*, la «riflessione», la sistematizzazione cognitiva, venga vista come successiva al momento dell'azione, dell'esperienza immediata, come tentativo di ricostruire a posteriori una linearità di sviluppo che restituisca alla realtà un qualsiasi significato e all'individuo l'unità interiore dell'io e, dunque, la possibilità di pianificare la sua ulteriore attività; ma egli, per non soccombere in quel «Kampf mit dem Schicksal» che è la vita (II, 337) può e deve «nach bloßen augenblicklichen Eingebungen verfahren» (II, 338). Ne deriva una continua oscillazione tra azione e riflessione che non permette il costituirsi di una identità stabile, né una organizzazione dell'agire secondo la legge della 'stete, sinnvolle Entwicklung', ma dà luogo ad un susseguirsi continuo di soprassalti e di puntuali smentite degli equilibri che di volta in volta si vengono a creare. È questa dialet-

[29] D. E. Wellbery, *op. cit.*, p. 75.

[30] L. Zagari, *op. cit.*, p. 206.

[31] «Denn zuletzt möchte alles Empfinden nur von dem Körper herrühren [...]» scriveva Kleist alla sorella Ulrike in una lettera del 12 gennaio 1802 (II, 713).

tica asintetica a scandire la configurazione dei personaggi in *Das Erdbeben in Chili*. Essi risultano sempre collocati in una posizione che li pone davanti alla necessità di reagire al continuo irrompere degli eventi nella loro coscienza, i quali suscitano in loro stati d'animo diversi che si susseguono senza integrarsi e che generano a loro volta contraddittorie interpretazioni del reale, mosse dal bisogno di ricondurre la discontinuità dell'accadere e, quindi, del proprio vissuto a una continuità, la quale risulta sempre ricostruita in base a una visione del mondo data a priori. D'altra parte il prorompente e incessante flusso degli stimoli esterni li costringe ad agire sempre e solo «nach bloßen augenblicklichen Eingebungen», a partire dalle quali si costituisce a posteriori un rinnovato equilibrio psichico e quindi una nuova interpretazione del reale, che vengono a sostituirsi di volta in volta a quelli precedenti. Lo stimolo genera un impulso all'azione, una reazione immediata, cui segue la valutazione cognitiva che guida i successivi comportamenti, i quali, designati ad avere un effetto sullo stimolo di partenza, contribuiscono a creare eventi che si sottraggono ad ogni interpretazione. Non pertanto bisogna declinare l'invito a comprenderli nel loro costituirsi e nel loro ripercuotersi sull'attività del lettore, ripercorrendo l'iter degli sforzi ermeneutici dei personaggi e il suo intrecciarsi con quell'orizzonte teleologico che resta il punto di riferimento costante dell'attività di negazione che si dispiega nel testo.

Il manifestarsi del cataclisma cancella in Jeronimo ogni intenzione precedente, ogni riflessione, ogni ricordo, per lasciar posto unicamente al puro istinto di sopravvivenza: «und gleich als ob sein ganzes Bewußtsein zerschmettert worden wäre, hielt er sich jetzt an dem Pfeiler, an welchem er hatte sterben wollen» (II, 145). Il suo agire, come quello di Josephe, è una pura e immediata reazione all'incalzare degli accadimenti, che sospinge i due amanti in una corsa disperata tra le macerie. La loro storia ha dunque inizio con «due blackout che rendono impossibile ogni interpretazione»[32].

[32] F. A. Kittler, *op. cit.*, p. 28.

Soltanto dopo il buon esito del corpo a corpo con gli eventi la coscienza riprende la sua attività e inizia a produrre gradualmente interpretazioni, nel vano tentativo di ricostruire una continuità dotata di senso tra passato e presente, che possa poi abbracciare anche la dimensione del futuro. Risvegliatosi dalla «tiefste Bewußtlosigkeit», «unwissend, was er aus seinem Zustande machen sollte», Jeronimo è assalito da un «unsägliches Wonnegefühl [...], als ein Westwind, vom Meere her, sein wiederkehrendes Leben anwehte» (II, 146); un benessere passeggero perché legato a un'ottica limitata e basata sull'assenza del ricordo:

(...) erst, da er sich umkehrte, und die Stadt hinter sich versunken sah, erinnerte er sich des schrecklichen Augenblicks, den er erlebt hatte. Er senkte sich so tief, daß seine Stirn den Boden berührte, Gott für seine wunderbare Errettung zu danken; und gleich, als ob der eine entsetzliche Eindruck, der sich seinem Gemüt eingeprägt hatte, alle früheren daraus verdrängt hätte, weinte er vor Lust, daß er sich des lieblichen Lebens, voll bunter Erscheinungen, noch erfreue. (II, 146-147).

Questa interpretazione delle cose si rivelerà altrettanto instabile e fuggevole come lo stato d'animo da cui essa scaturisce, perché fondata su una necessaria e quasi automatica rimozione. La sua contigenza è sottolineata anche qui dallo stacco operato dal narratore:

Drauf, als er eines Ringes an seiner Hand gewahrte, erinnerte er sich plötzlich auch Josephens; und mit ihr seines Gefängnisses, der Glocken, die er dort gehört hatte, und des Augenblicks, der dem Einsturze desselben vorausgegangen war. Tiefe Schwermut erfüllte wieder seine Brust; sein Gebet fing ihn zu reuen an, *und fürchterlich schien ihm das Wesen, das über den Wolken waltet.* (II, 147; corsivo mio).

Ma non appena egli ritroverà l'amata è di nuovo un «Wunder des Himmels» ad aver salvato i due «Unglückliche» per consegnarli a una eterna «Seligkeit» (II, 148) che dischiuderà loro il «Tal von Eden» (II, 149). L'orizzonte narrativo sembra voler suggerire al lettore l'autenticità dell'interpretazione dei due personaggi impegnati nella ricostruzione di una unità dell'esperienza: descritta dalla prospettiva del suo felice esito («Dies alles erzählte sie jetzt voll Rührung [...]»

II, 149), la fuga di Josephe può acquisire un senso che appare scaturire dallo sviluppo puro e semplice degli eventi. A posteriori i due amanti possono connettere narrativamente le loro esperienze in una storia dotata di senso e inserita in un orizzonte teleologico finalizzato alla loro felicità:

> Denn Unendliches hatten sie zu schwatzen vom Klostergarten und den Gefängnissen, und was sie um einander gelitten hätten; und waren sehr gerührt, wenn sie dachten, wie viel Elend über die Welt kommen mußte, damit sie glücklich würden! (II, 150).

Questa felicità avrà però breve durata; il corso ulteriore degli eventi ne smaschererà il carattere illusorio. Con un sottile procedimento ironico che ha per oggetto sia l'attività ermeneutica dei personaggi che quella del lettore, Kleist si preoccupa di mostrare quanto siano vani quei troppo frettolosi tentativi di superare l'angoscia dell'inesplicato, quanto sia fatale la pretesa di comprendere un fenomeno che sfugge ad una precisa collocazione (quel 'terremoto' che impone una nuova modalità discontinua di percezione del mondo e di strutturazione del testo) riducendolo a emanazione di qualcos'altro che gli starebbe dietro (Dio o, sul piano del testo, l'autore).

L'ultima parte del passo appena citato contiene un chiaro riferimento al teorema leibniziano della *faute heureuse*, delle disgrazie che si annullano a vicenda (*bina venena juvant*), che già Voltaire aveva adottato ironicamente come principio compositivo del suo *Candide*[33]. Kleist lo propone come una delle chiavi di lettura possibili del testo, ma allo stesso tempo ne relativizza la valenza, facendolo apparire valido solo da un punto di vista prospettico. Del resto già in una lettera a Marie von Kleist del 24 novembre 1806 (quin-

[33] Cfr. W. Hamacher, *op. cit.*, pp. 151-154 a cui mi rifaccio per le seguenti considerazioni e, in generale, per la mia argomentazione. Per una collocazione del racconto nel suo complesso rispetto al problema della teodicea, si veda S. Ledanff, *Kleist und die «beste aller Welten»*. 'Das Erdbeben in Chili' - *gesehen im Spiegel der philosophischen und literarischen Stellungsnahmen zur Theodizee im 18. Jahrhundert*, in «Kleist-Jahrbuch», 1986, pp. 125-155.

di nel periodo in cui molto probabilmente era impegnato nella stesura di *Das Erdbeben in Chili*), l'autore nega implicitamente la possibilità di risolvere la «collisione tra teleologia e caso» attraverso una «essenzializzazione del contingente», quando scrive: «und (ich) empfand die Wahrheit des D'Alembertschen Grundsatzes, daß zwei Übel, zusammengenommen, zu einer Tröstung werden können; denn eines zerstreute mich vom andern» (II, 772). La formulazione pone in risalto il carattere illusorio e contingente di questo «conforto», possibile solo perché una sventura «distrae» dall'altra, provocando — come avviene per i due protagonisti del racconto — una temporanea amnesia, dalla quale scaturisce una nuova interpretazione dell'accadere destinata però ad essere annullata dalle successive esperienze. Il teorema della *faute heureuse* e la «massima d'alembertiana» non possono essere dunque intesi come «principi ontologici», ma vanno considerati nel loro debole statuto di «instabili configurazioni di senso» che possono armonizzare con una determinata situazione ermeneutica ma sono destinate a dissolversi col suo mutare, per cui, lungi dall'offrire uno «stabile fondamento» da cui possa svilupparsi una salda e compiuta visione del mondo (e una coerente lettura del testo), «il caso fortunato e la fortunata coincidenza di casi sfortunati (...) sono essi stessi completamente soggetti al caso»[34]. Ma ai due amanti del racconto appaiono non nella loro contigenza, bensì come ulteriore conferma dell'esistenza di un essere superiore che guida gli eventi a loro favore, cosicché il caso può trasformarsi in una necessità e la finzione di un ordine teleologico può acquistare il carattere di inconfutabile e oggettiva verità. Kleist rappresenta i personaggi nel momento stesso in cui l'illusione li irretisce, azzerando ogni distanza tra loro e il narratore, il quale pur coinvolto in una sottile strategia di relativizza-

[34] Così conclude giustamente W. Hamacher (*op. cit.*, pp. 153-154), secondo il quale Kleist opera nel racconto un ribaltamento della presa di partito a favore del teorema leibniziano che esprimerebbe la lettera sopra citata (*ivi*, p. 153). In realtà, come si è appena visto, la lettera rivela la stessa relativizzazione della formula del *bina venena juvant* operata in *Das Erdbeben in Chili*.

zione ironica, non si annulla mai completamente nella prospettiva dei protagonisti, tradendo la sua presenza attraverso tutta una serie di sottili ma inequivocabili indizi, i quali appaiono allo stesso tempo come ombre sintattiche e lessicali che la fine del racconto getta sull'idillio centrale e come segnali che il lettore, sullo sfondo di certe attese, è chiamato a decifrare. Josephe e Jeronimo, che, finalmente ricongiunti, sono presi da una accecante «Seligkeit», vengono definiti «die *Unglücklichen*, die ein Wunder des Himmels gerettet hatte!» (II, 148); la valle, in cui essi si ritrovano, appare loro, «*als ob* es das Tal von Eden gewesen wäre»; sull'intera scena cala «die schönste Nacht (...), voll wundermilden Duftes, so silberglänzend und still, *wie nur ein Dichter davon träumen mag*» (II, 149; corsivi miei) e nell'intero passaggio, del resto descritto con evidente realismo, il lettore noterà alcuni tratti caratteristici del *locus amoenus*: una «Talquelle (...) im Schimmer des Mondscheins» (II, 149), «Zweige, voll duftender Früchte», «die Nachtigall» che canta «ihr wollüstiges Lied» (II, 150).

Il testo si oppone alle illusioni che d'altro canto si sforza di produrre, le conferma e insieme le smentisce, sottolineandone la necessità per la costituzione di un senso unitario e opponendo allo stesso tempo resistenza alla sua produzione. Il lettore è così costretto ad oscillare continuamente tra irretimento e osservazione: egli non deve potersi raffigurare le spiegazioni teleologiche dei protagonisti come una «ridicola fissazione» e viene indotto a compiere il loro stesso errore ermeneutico e, quindi, a scoprire nel loro comportamento anche la propria predisposizione a cadere nell'inganno di una coerente interpretazione del reale[35].

[35] In questo caso il modello utilizzato in funzione della realizzazione di tale intento è il teorema del 'migliore dei mondi possibili', rispolverato da Kleist a più di mezzo secolo dalla disputa suscitata dal terremoto di Lisbona e poi dal famoso *Poème sur le desastre de Lisbonne* (1756) di Voltaire, il quale proseguì la sua resa dei conti con l'ottimismo illuministico nel *Candide* (1759). L'espressione «ridicola fissazione» («lächerlicher Tic») è utilizzata da Hamacher nell'ambito di una riflessione che sottolinea la differenza tra il registro ironico adottato in *Das Erdbeben in Chili* e quello utilizzato da Voltaire nella stesura del *Candide*: «Das Bündnis der Ordnungsmächte von Staat, Besitzbürgertum und katholischem Klerus mit dem philosophischen Theorem der Teleologia wird bei Kleist nicht krasser exponiert als bei Voltaire, aber die individuelle Anfälligkeit für teleologische Erklärungen wird aus einem lächerlichen Tic, von dem Autor und Publikum sich frei glauben, zur zwanghaften Selbsttäuschung, die keinem Leser süffisante Distanz zu wahren erlaubt», per cui il racconto kleistiano può essere considerato «eine Kritik an den Distanzierungs- und Schutzgebärden der Literatur, die Voltaire schreibt» (W. Hamacher, *op. cit.*, pp. 152-153). Il procedimento autoironico di Kleist coinvolge dunque anche l'agnosticismo che è alla base della satira di Voltaire. Nel testo kleistiano, infatti, anch'esso appare implicitamente condannato a subire l'imprescindibile logica della contingenza per mezzo dell'evolvere impetuoso e inesorcizzabile dei fatti. Proprio questa ulteriore relativizzazione, indice di un disincanto più radicale di quello espresso da Voltaire, rivela la maggiore modernità della posizione di Kleist. Non ha perciò senso parlare di una «geistesgeschichtliche 'Verspätung' seines Weltbildes» (H. J. Schneider, *Der Zusammensturz des Allgemeinen*, in PL, pp. 110-129, qui p. 117).

Questa strategia viene riproposta e arricchita di ulteriori implicazioni nel segmento successivo del testo, in cui ha luogo un passaggio dall'ambito puramente individuale a quello sociale. Quando inaspettatamente saranno accolti amorevolmente nella famiglia di Don Fernando, figlio del comandante della città, i due protagonisti sono presi da un disorientamento che li costringe a ripensare la loro visione delle cose:

> In Jeronimos und Josephens Brust regten sich Gedanken von seltsamer Art. Wenn sie sich mit so vieler Vertraulichkeit und Güte behandelt sahen, so wußten sie nicht, was sie von der Vergangenheit denken sollten, vom Richtplatze, von dem Gefängnisse, und der Glocke; und ob sie bloß davon geträumt hätten? Es war, als ob die Gemüter, seit dem fürchterlichen Schlage, der sie durchdröhnt hatte, alle versöhnt wären. Sie konnten in der Erinnerung gar nicht weiter, als bis auf ihn, zurückgehen. (II, 151).

I due amanti superano il loro iniziale senso di smarrimento attraverso la rimozione di un passato di violenza e di odio, una «amnesia», i cui fatali esiti essi non possono ancora prevedere, proprio perché appare condivisa da tutti assumendo i tratti di una generale «amnistia»[36]. Dopo che la realtà — complice l'autore — sembra convalidare il loro stato d'animo e l'interpretazione degli eventi da esso scatu-

[36] F. A. Kittler, *op. cit.*, p. 29.

rita, i due amanti, che, ormai certi di poter contare sulla benevolenza divina, avevano deciso di fuggire in Spagna «und daselbst ihr glückliches Leben zu beschließen» (II, 150), abbandonano i loro propositi a favore di un nuovo programma di azione mirante a rendere ancora più intensa la loro felicità: «bei dieser Stimmung der Gemüter und dem Umsturz aller Verhältnisse», Jeronimo spera di poter ottenere il perdono dal viceré; Josephe, più prudentemente, spera nella riconciliazione con suo padre e consiglia «schriftlich das Versöhnungsgeschäft mit dem Vizekönig zu betreiben» (II, 153). Tali speranze si basano sulla convinzione che l' «Umsturz aller Verhältnisse» sia generale e definitivo. La prospettiva narrativa insinua nel lettore l'impressione della oggettività di questa nuova «Stimmung der Gemüter»: quel «fürchterlicher Schlag» che aveva scosso gli animi (II, 151) produce nel testo uno spazio libero che sembra destinato a riempirsi pacificamente di una dimensione diversa di realtà, e i due amanti vedono realizzarsi davanti ai loro occhi quella conciliazione universale che proietta la loro «felicità» in una sfera sociale innalzata a una dimensione eterna e universale. La visione della «valle dell'Eden» (II, 149) si fonde con quella del «ritorno di un'età dell'oro senza classi e senza legge»[37]; e il ritmo della narrazione sembra placarsi quasi a sancire una universale «Versöhnung», tanto che lo stesso lettore è colto dalla sensazione di una cesura, di una radicale e inspiegabile metamorfosi:

> Josephe dünkte sich unter den Seligen. Ein Gefühl, das sie nicht unterdrücken konnte, nannte den verfloßnen Tag, so viel Elend er auch über die Welt gebracht hatte, eine Wohltat, wie der Himmel noch keine über sie verhängt hatte. Und in der Tat schien, mitten in diesen gräßlichen Augenblicken, in welchen alle irdischen Güter der Menschen zu Grunde gingen, und die ganze Natur verschüttet zu werden drohte, der menschliche Geist selbst, wie eine schöne Blume, aufzugehn. Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man Menschen von allen Ständen durcheinander liegen, Fürsten und Bettler, Matronen und Bäuerinnen, Staatsbeamte und Tagelöhner, Klosterherren und Klosterfrauen: einander bemitleiden, sich wechselseitig Hülfe reichen, von dem, was sie zur Erhaltung ihres Lebens gerettet haben mochten, freudig mitteilen, als ob das allgemeine Unglück alles, was ihm entronnen war, zu *einer* Familie gemacht hätte. (II, 152).

[37] Cfr. K. Stierle, *op. cit.*, p. 62.

La coinvolgente arte autoironica di Kleist trova in questo passo — non a caso tra i più celebri e più citati della sua opera — uno dei suoi punti più alti. In esso si ripete quel procedimento di creazione e smascheramento dell'illusione, che abbiamo già visto attuato in un altro segmento del testo[38] e che qui ha come oggetto il *topos* centrale dell'immaginario utopico dell'epoca. L'ambiguità della scrittura, tenuta consapevolmente su un registro sottilmente ironico, suggerisce al lettore, che non conosce ancora le sue fatali conseguenze, l'attendibilità e allo stesso tempo il carattere illusorio di questa nuova interpretazione della realtà, la cui fondatezza non risulta né del tutto confermata né del tutto negata. La narrazione oscilla costantemente tra la prospettiva soggettiva dei personaggi e quella oggettivante del narratore, che si intrecciano fino ad annullarsi vicendevolmente. Al «Gefühl» che induce Josephe a considerare «den verfloßnen Tag [...] eine Wohltat», viene subito conferito un carattere di oggettività («Und in der Tat [...]»), a sua volta immediatamente relativizzato dal verbo «scheinen», che segnala in un certo senso l'irretimento del narratore stesso nell'illusione e, insieme, il suo distanziamento da essa (assumendo — come si vedrà — la valenza di un indice di 'autoriflessività' della narrazione). I due piani vengono così a confondersi, cosicché il lettore non sa quale valore attribuire alle frasi seguenti che descrivono il superamento (o solo la sospensione?) delle differenze sociali («Auf den Feldern, so weit das Auge reichte, sah man [...]»). L'uso della congiunzione «als ob» ne suggerisce il carattere fittizio, tuttavia, soprattutto a causa della locuzione introduttiva «und in der Tat», continua a dominare l'impressione di oggettività della descrizione. D'altro canto, la conclusione, con il significativo inciso «wie sie meinte» (II, 152), e la frase successiva («Jeronimo nahm Josephen, nachdem sich beide in diesen Betrachtungen stillschweigend erschöpft hatten, beim Arm und [...]»; II, 153), inducono a pensare che l'intera scena — compresa l'espressione «in der Tat» — sia da attribuire alla prospettiva

[38] Cfr. pp. 82-84 sgg. di questo scritto.

soggettiva dei due amanti[39]. Quasi a voler insinuare nel lettore il sospetto del carattere immaginario di ogni presunta oggettività, la scrittura tende a cancellare il confine tra realtà e immaginazione. Così se da una parte la percezione (e, con essa, la narrazione) degli eventi appare filtrata da una interpretazione soggettiva che scaturisce a sua volta da un momentaneo «Gefühl» del personaggio, da cui sembra sopraffatto anche il narratore, dall'altra viene sottolineato il carattere di oggettività che essa assume. In tal modo il testo descrive il processo di costituzione dell'illusione come movimento di una coscienza in cerca della sua unità, la quale può costituirsi soltanto in un «idillio» che assume i tratti di «luogo della felicità del narrare»[40], l'unica che promette di redimere veramente dalla discontinuità e dalla contingenza dell'accadere. «Josephe dünkte sich unter den Seligen» solo dopo che aveva potuto raccontare a Donna Elvira «wie es denn ihr an diesem fürchterlichen Tag ergangen sei» e che aveva potuto provare «die Wollust, Tränen in die Augen dieser Dame treten zu sehen» (II, 152). Soltanto allora Josephe verrà assalita da un «Gefühl, das sie nicht unterdrücken konnte» (II, 152), un sentimento che la rende cieca al dolore altrui e fa impallidire la realtà circostante fino a trasformarla in un idillio. Può così avvenire quel trasferimento della propria interpretazione dal piano soggettivo al piano oggettivo che è frutto di un «bisogno vitale: l'unità interiore del proprio io»[41], un bisogno che costruisce un muro di dimenticanza tra il presente (idilliaco) e il passato (traumatico) — e che sembra assecondato dagli eventi.

Illusione e realtà appaiono coincidere; ma esse restano, nel testo, due movimenti contrari che, al limite, possono armonizzare soltanto per brevi frangenti, perché «illusione è

[39] Per l'analisi di questo passo ho tratto ampi spunti da D. E. Wellbery, *op. cit.*, p. 80, che mette in evidenza l' «insolubile ambiguità dello *status* cognitivo» (così traduco l'espressione: «Nicht-Entscheidbarkeit des kognitiven Status») che lo connota.

[40] H. J. Schneider, *op. cit.*, p. 126.

[41] *Ivi*, p. 125.

tutto ciò che è fissato o definibile, e realtà è ciò che non lo è: qualunque cosa la realtà sia, certamente non è *questo*»[42]. Il testo kleistiano non lo afferma espressamente, ma lo rende evidente per mezzo di un narratore che agisce a distanza zero dagli eventi e dai protagonisti e di una organizzazione delle sequenze testuali che mette incessantemente in discussione il senso prodotto, evocando e ribaltando di continuo quel «movimento dalla *pistis* alla *gnosis*» che è «fondamentalmente un movimento dall'illusione alla realtà»[43]. Gli eventi descritti *sono* come *appaiono* ai personaggi e al narratore, il quale con le sue quasi impercettibili (auto)relativizzazioni tradisce la consapevolezza critica del carattere necessariamente selettivo di ogni rappresentazione estetica, mostrando come essa sia sempre necessariamente fondata su un procedimento di astrazione, isolamento e diversa combinazione degli elementi del reale determinato da moventi emozionali soggettivi e da una inevitabile limitazione della coscienza.

La rappresentazione riflette cioè le sue stesse condizioni e mette a nudo il suo carattere di artificio; essa rappresenta anche la sua differenza rispetto alla realtà, la quale, sebbene mai compiutamente raffigurabile, diventa così esperibile *ex negativo* come l'altro dalla sua raffigurazione. Kleist mette in scena questo scarto tra i dati del reale e la loro riproduzione raccontando la storia del costituirsi di un'illusione e del suo infrangersi al rude contatto della realtà di un'altra, brutale illusione.

Quando si propaga la notizia che nell'unica chiesa risparmiata dal terremoto sarebbe stata celebrata una messa, «den Himmel um Verhütung ferneren Unglücks anzuflehen» (II, 153), Josephe «äußerte, indem sie mit einiger Begeisterung sogleich aufstand, daß sie den Drang, ihr Antlitz vor dem Schöpfer in den Staub zu legen, niemals lebhafter empfunden habe, als eben jetzt, wo er seine unbegreifliche und erhabene Macht so entwickle » (II, 154). Ma il Dio evocato

[42] N. Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino 1969, p. 225.

[43] *Ibidem*.

dal frate predicatore non è un Dio della conciliazione, bensì un Dio della vendetta e della punizione. Nella predica viene rivendicata con brutale coerenza una non realmente esperibile coincidenza tra senso e lettera, tra evento e lingua, in un 'discorso' che si arroga la capacità di neutralizzare la contingenza degli eventi, di assorbirne la potenza enigmatica in una interpretazione del reale che si vuole definitiva e che viene innalzata al rango di verità inoppugnabile. Tale necessità di comprimere l'incoercibile molteplicità dell'accadere nelle strettoie di uno pseudosviluppo risulta, in Kleist, sempre connessa a una carica di rigore (auto)distruttivo. Al suo contatto con la realtà, l'interpretazione genera eventi che non risultano più interpretabili secondo i suoi stessi parametri. È così che il canonico con la sua predica produce, senza volerlo, effetti ben diversi da quelli annunciati: quella sua accusa che provoca lo scoppio di una cieca e immotivabile violenza, viene da lui pronunciata quasi incidentalmente in una «Seitenwendung» (II, 156), «im Flusse priesterlicher Beredsamkeit» (II, 155), come conseguenza di un flusso di parole che egli stesso non riesce più a dominare[44]. E quando il diligente priore pronuncia i nomi dei due amanti, da lui indicati come causa dell'ira di Dio che si sarebbe manifestata nel terremoto, egli non potrà sospettare che essi, per una serie di casi fortunati (o per un miracolo, che ora si trasforma in una fatale sventura) sono sopravvissuti alla condanna sociale e al cataclisma naturale, per comparire improvvisamente in carne ed ossa davanti a lui, né può immaginare che le sue parole provocheranno un bagno di sangue in cui troveranno la morte colpevoli — o presunti tali — e innocenti. La meccanica riproduzione di schemi linguistici in cui viene catturata la realtà, produce eventi «al di là di ogni interpretazione»[45],

[44] Illuminante a tale proposito la caustica osservazione di F. A. Kittler, *op. cit.*, p. 32: «Was Thomas Mann, als er über Kleists 'prachtvolle Erzählung' seine üblichen prachtvollen Deutungen ablieferte, 'den Fanatismus eines Dominikaner-Predigers' nannte, ist schlicht und einfach eine schulmäßige 'Seitenwendung', wie Priester sie im Seminar gelernt haben, um nicht immer und nur vom Abwesenden zu diskurrieren. Aber die Referenz von Diskursen ist keine Sache der Sprechermeinungen oder Redebedeutungen; um Effekte auf Körper zu haben, reicht ein Zufall hin».

[45] *Ivi*, p. 34.

come l'inconcepibile (re)azione del vecchio Rugera, padre di Jeronimo, che emerge dalla folla inferocita per identificare suo figlio e stenderlo al suolo con «ungeheurer Keulenschlag» (II, 158); essa rende l'individuo insensibile alla responsabilità dei mutamenti che il suo operato induce nelle vite altrui, proprio perché è aliena a quel dubbio che costituisce la condizione imprescindibile di ogni esperienza e di ogni apertura verso l'irriducibile alterità del reale.

La furia teleologica del predicatore così come l'accecamento soggettivo dei due amanti, anch'esso generato da una prepotente speranza di redenzione dalla contingenza del reale, rappresentano il tentativo di annullare le tensioni costringendole a una postuma congruenza, di dominare come forza frenante e ordinatrice il continuo irrompere degli eventi e la 'Verwirrung des Gefühls' da esso generata. Il loro carattere distruttivo, per essere reso sopportabile, viene interpretato come azione di un soggetto (Dio), che però a seconda dei punti di vista può assumere una diversa identità. Due interpretazioni — simili e contrarie — si relativizzano a vicenda, mostrando l'ambivalenza e l'incoerenza del sistema da cui entrambe scaturiscono. La loro contraddittorietà ne testimonia il carattere contingente, e la loro collisione il fallimento. Ne è simbolo il brutale assassinio del piccolo Juan, il quale dimostra quanto inefficace sia il tentativo di trarre dagli eventi un qualsiasi significato univoco che non sia ingannevole e disumano, di ricostruire l'unità dell'esperienza riportando gli accadimenti reali ad un significato trascendente.

Le concezioni del mondo su cui tali tentativi si basano, si dimostrano solo entro paradigmi che a loro volta non sono 'logicamente' dimostrati o dimostrabili, ma sono accettati — e accettabili — soltanto in base a una persuasione di tipo retorico, comunque essa si instauri di fatto: a partire da una esperienza di luminosità interiore della coscienza che si percepisce in intimo accordo con il mondo (come nel caso dei due amanti) o attraverso la violenza di un linguaggio basato su assunzioni che appaiono ovvie e non bisognose di integrazione (come nel caso del predicatore). In entrambi i casi l'evidenza persuasiva con cui si danno i contenuti della

coscienza individuale e comune viene descritta come un'esperienza in ultima analisi illusoria dalle conseguenze (auto)distruttive. Si esplicita in tal modo la portata dell'antiumanesimo implicitamente formulato nel testo, che appare allora soprattutto come anti-coscienzialismo, come diffidenza verso il concetto della metafisica moderna, che comporta il rifiuto del carattere ultimo dell'evidenza del 'Gefühl'. Radicalizzando in modo del tutto personale la lezione kantiana, Kleist mostra come ci sia semiosi e dunque interpretazione anche nei processi percettivi, come schemi linguistici inesplicati e 'inconsci' facciano da base di ogni giudizio. Il riconoscimento dell'essenza linguistica della 'logica' teleologica e, per estensione, di ogni interpretazione univoca del reale rimanda alla convenzionalità non riconosciuta dei paradigmi su cui esse si basano. Questo convenzionalismo generale e generico appare nel testo nella sua natura storica, la quale non permette di giungere a una — seppur illusoria — stabile visione del mondo. Ma se da una parte viene avvertito il carattere relativo e fallace di ogni interpretazione, dall'altra viene implicitamente riconosciuta la necessità vitale del processo semiosico, in quanto solo attraverso esso l'uomo può costruirsi una realtà e determinare le strategie del suo agire. Il testo afferma cioè il bisogno antropologico dell'uomo di «una immagine del mondo e del suo posto in questo mondo, che sia strutturata e possegga una sua intima coerenza»[46] e, allo stesso tempo, ne decreta l'inappagabilità in una realtà che condanna a una modalità crudelmente transitoria dell'esperienza[47] e impone una

[46] E. Fromm, *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, Reinbeck bei Hamburg 1988², p. 259.

[47] Si vedano a questo proposito le famose, e illuminanti, lettere parigine del 28 e 29 luglio 1801 a Adolfine von Werdeck, che raccontano la scioccante iniziazione di Kleist alla nuova percezione del mondo imposta dalla metropoli moderna. In essa l'incessante susseguirsi di violente impressioni momentanee e, quindi, di pensieri che appaiono per poi subito scomparire (cfr. II, 672: «(...) wenn neue Gedanken sich zeigen und wieder verschwinden (...)»), annulla le categorie del passato e del presente, rendendo impossibile ogni forma di continuità dell'esperienza e della riflessione: «Aber zu schnell wechseln die Erscheinungen im Leben, zu eng ist das Herz sie alle zu umfassen, und immer die vergangnen schwinden, Platz zu machen den neuen — Zuletzt ekelt dem Herzen von den neuen, und matt gibt es sich Eindrücken hin, deren Vergänglichkeit es vorempfindet — Ach, es muß leer und öde und traurig sein, später zu sterben, als das Herz —» (II, 672).

strutturazione discontinua ed 'enigmatica' di ogni testo disposto ad accoglierla in sé.

Kleist tematizza dunque — più o meno intenzionalmente — la necessità e l'impossibilità di interpretare il mondo reale e, insieme, quello virtuale costituito dal testo, rinviando ai presupposti, instabili e 'linguistici', di ogni interpretazione attraverso una scrittura che sancisce il proprio divorzio dal senso con quell'enigma insolubile rappresentato dalla morte del piccolo Juan. Essa non decreta soltanto il fallimento delle interpretazioni fornite dai personaggi, bensì anche di quelle suggerite dal testo, siano esse tragiche, utopiche o religiose[48]. In tal senso il testo non racconta soltanto il dilemma di «ogni interpretazione essenzialistica del contingente» che «può soltanto testimoniare la contingenza che essa cerca di confutare»[49], bensì anche quello di ogni lettura monosemica, o comunque chiaramente configurata, del testo.

Il lettore viene in un certo senso a trovarsi nella stessa situazione di Don Fernando, che accoglie il «kleine(r) Fremdling zum Pflegesohn (...); und wenn (er) Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßt er sich freuen» (II, 159). L'adozione del piccolo Philipp non riesce a compensare la perdita del proprio figlio, perché — come fa presente Hamacher — rallegrarsi del nuovo figlio adottivo significherebbe implicitamente an-

[48] Cfr., a tale proposito, soprattutto W. Hamacher, *op. cit.*, pp. 172-173, il quale mostra inoltre in modo convincente come il racconto, attraverso tutta una serie di precisi segnali e di puntuali rimandi, si configuri «come nuova messinscena della vita e della passione di Cristo», ma questo solo «fino ad un certo punto del suo svolgimento» (*ivi*, p. 163), fino alla scena degli assassini compiuti nella piazza antistante al duomo, nella quale il paradigma cristologico sino allora seguito viene ribaltato: a morire è il piccolo Juan e non Philipp, il quale viene così destituito del ruolo messianico di novello Cristo assegnatogli dal testo. Il salvatore si salva, e non in forza del potere divino che egli incarna, ma semplicemente perché viene scambiato per Juan (cfr. *ivi*, pp. 168-169). Sull'insostenibilità delle varie interpretazioni positive del testo si veda anche J. M. Ellis, *op. cit.*, pp. 72-74, che però la motiva in modo alquanto frettoloso rimandando all'ambiguità del registro narrativo.

[49] W. Hamacher, *op. cit.*, p. 172.

che rallegrarsi della morte di Juan e considerarla come una «necessità», cosa che equivarrebbe all'implicita giustificazione di una carneficina, significherebbe ricadere nello stesso fatale errore commesso da Jeronimo e Josephe e dalla comunità dei fedeli, i quali, da prospettive diverse, operano una essenzializzazione del contingente[50]. Don Fernando — e con lui il lettore — è così costretto dall'autore a una sospensione del giudizio che costituisce la premessa imprescindibile per accedere a quello spazio dell'esperienza che solo può preservare da ogni falsa identità. Egli è indotto a rinunciare alla fede ingenua — e fatale — in una verità inoppugnabile (fondata sull'autorità della tradizione) per aprirsi all'esperienza dell'unica verità che è dato cogliere, e che organizza il testo kleistiano: la verità della contingenza, la contingenza della verità. Messo di fronte a un enigma che gli impedisce la ricostruzione di un senso a posteriori, così come essa era stata — vanamente — operata dai due amanti e dal predicatore, Don Fernando viene spinto a riconoscere come all'uomo non sia accordato alcun accesso a un punto di vista trascendente da cui egli possa osservare oggettivamente il passato e, quindi, ad accettare la limitatezza e l'inevitabile storicità del proprio orizzonte.

Viene così negata ogni visione teleologica della storia come progresso nella conoscenza obiettiva di una realtà stabilmente data, e sostituita con una immagine del reale come puro gioco di forze, in cui non si ha consonanza tra interpretazione e realtà se non nello spazio precario dell'illusione.

Il testo kleistiano descrive l'esperienza della differenza di ogni interpretazione rispetto alla realtà, quella differenza che rende possibile l'interpretazione e allo stesso tempo «ne annulla l'esclusività e la 'verità'»[51]. Impedendo a Don Fernando — e al lettore — una coerente lettura retrospettiva degli eventi, la morte di Juan salva la storia narrata dalla sua fine, e con essa la polisemia del testo, consegnandola al let-

[50] Cfr. *ivi*, pp. 172-173.

[51] Faccio mia qui una pregnante formulazione di W. Hamacher, *op. cit.*, p. 172, riferita al «raddoppiamento della rappresentazione» (*ivi*, p. 171) nel racconto kleistiano.

tore insieme alla consapevolezza della parzialità e della contingenza di tutte le interpretazioni che esso permette. E descrivendo l'irreparabile parallelismo tra l'attività ermeneutica dell'individuo e la pura fattualità dell'accadere, la scrittura kleistiana rinvia a quella fondamentale e insuperabile differenza tra il testo e le sue interpretazioni che sola può aprire all'esperienza delle inesauribili virtualità polisemiche del fatto estetico che ogni rinnovata fruizione potrà solo incrementare.

'L'ART POUR L'ARTISTE'

IL ROMANTICISMO NEL PENSIERO DI FRIEDRICH GUNDOLF

di
DONATELLA MAZZA
Udine

Ai poeti romantici Friedrich Gundolf dedica negli ultimi anni della sua vita due volumi, *Romantiker* e *Romantiker. Neue Folge*, l'ultimo dei quali fu consegnato manoscritto all'editore poco prima della morte. L'opera nasce però da un interesse e uno studio mai interrotti che ci hanno lasciato, inoltre, diversi saggi e la notevole raccolta *Romantiker-Briefe*[1]. L'interesse di Gundolf per il romanticismo non è dunque un episodio all'interno di una carriera di studio e oltrepassa nettamente, pur fondandovisi, l'ammessa e combattuta affinità interiore[2] e, soprattutto, motivazioni puramente polemiche tendenti a usare il romanticismo come «sgabello» per innalzare figure giudicate veramente poetiche. Il movimento romantico, nella sua globalità, fa prepotentemente parte dell'affresco di storia letteraria e estetica tracciato da Gundolf, nel quale esso si pone naturalmente a contraltare della sua visione poetica. Il duplice ordine di fattori (differenziati per grado

[1] Fr. Gundelfinger, *Romantiker-Briefe*, Jena 1907.

[2] «Gundolf sagte, daß er sich besonders den Romantikern verwandt fühle, dieser Mischung von Lyrism, Spleen und Hochgeist. "Und darum, fragte Edith Landmann, machen Sie die so schlecht?" " Ja, sagte er, man lobt nicht, was man hat, im Gegenteil". "Da bin ich anders, meinte George, ich lobe, was ich habe." Worauf Gundolf: "Das darf sich auch kein anderer Mensch erlauben. Alle andern haben die Romantik, die Zersetzung im Leibe."» George/Gundolf, *Briefwechsel*, München - Düsseldorf 1962, p. 338. Cfr. P. Küpper, *Gundolf und die Romantik*, in: «Euphorion» 75 (1981), p. 199, che con una lunga citazione gundolfiana su Friedrich Schlegel mira a sottolineare la loro "affinità", leggendo motivazioni inconsce fra le righe delle esplicite affermazioni di Gundolf.

di astrazione) che regola tale rapporto si può definire con i nomi dei due poeti che, come vedremo, rappresentano il filo conduttore, implicito o esplicito, di tutto l'approccio critico gundolfiano: Goethe e George. Se da una parte, in un ordine storico, il romanticismo è necessariamente il «contemporaneo negativo» del vero poeta Goethe, evidenziando così nella simultaneità di tempo e nella disparità dei risultati alcuni degli assunti principali del critico, la tendenza è però ad allargarne i confini al di là della realtà storica e letteraria in una dimensione psicologica seguendo, in parallelo, la linea ideale che unisce Goethe a George e vedendovi la manifestazione di quella degenerante epoca iniziata dalla «beschließende kantische Tat»[3] che in George troverà la propria decisa confutazione e distruzione.

Die Romantik lebte in einer Zwischenschicht zwischen den ewigen Kräften und den Zeitzuständen, in der «Bildung»: sie wucherte auf den von Goethe, Herder, Kant begründeten Ordnungen üppig weiter, ohne mit ihren Wurzeln in den Grund selbst hinunterzureichen. Dies Schmarotzerhafte hat sie der gesamten Wissenschaft und Bildung des 19. Jahrhunderts mitgeteilt[4].

Già l'impianto formale dell'opera è interessante. I due volumi, pubblicati rispettivamente nel 1930 e nel 1931, riuniscono una serie di saggi di taglio monografico composti in momenti diversi, ma comunque tutti verso la fine di quel lungo lasso di tempo (1911-31) in cui anche accademicamente si registra un costante interesse del critico per il periodo romantico[5]. Non è una novità per il lavoro letterario di Gundolf e, certo, è coerente con la sua impostazione. Scrive Gundolf nell'introduzione al suo *Goethe:*

Wem aber die Kunst nicht Gegenstand, Folge oder Zweck menschlichen Daseins bedeutet, sondern einen ursprünglichen Zustand des Menschentums, der wird auch in den Werken der großen Künstler nicht die Auslösung, die Abbildungen, die Erläuterungen ihres Lebens sehen, sondern den Ausdruck, die Gestalt, die Form ihres Lebens selbst, d.h. also nicht etwas das diesem Leben folgt, sondern etwas das in und mit und über ihm ist, ja was dies Leben selbst ist. Die Werke sind dann nicht die Zeichen welche ein Leben bedeuten, sondern die Körper welche es enthalten. Der Künstler existiert nur insofern er sich im Kunstwerk ausdrückt[6].

[3] E.v. Kahler, *Der Beruf der Wissenschaft*, Berlin 1920, p. 15.
[4] Fr. Gundolf, *George,* Berlin 1920, p.5.
[5] Cfr. P. Küpper, *Gundolf und die Romantik,* cit., p. 198.
[6] Fr. Gundolf, *Goethe,* Berlin 1917, pp. 1sg.

In una simile ricerca della vita nelle sue manifestazioni concrete, «fisiche», lontane dalla razionalità dei segni, i singoli ritratti, pur autonomamente concepiti, vogliono espressamente costituire un quadro d'insieme e sono effettivamente percorsi da un'unica tensione:

Der Titel des Bandes bezeichnet den gemeinsamen Grund dieser fünf Aufsätze: sie sind aus einem einheitlichen Gesicht der Gesamt-Romantik hervorgegangen und wollen aus dieser Einheit verstanden werden[7].

Questo «gemeinsamer Grund» è però, come si è già accennato e si vedrà meglio in seguito, segnato dall'ambiguità di una doppia prospettiva; inoltre la rosa dei «romantici» scelta può sembrare talvolta bizzarra o strana, mancando ad esempio Novalis e essendovi compresi invece autori come Büchner, Mörike, Immermann o la Droste-Hülshoff.

Se i romantici sono una specie di specchio in cui si rivelano al negativo le potenzialità poetiche del periodo, che va allargandosi sino al presente di Gundolf, è evidente che le somme figure che segnano la parabola di sviluppo dell'essenza poetica al di qua dello specchio, per così dire, sono i punti di riferimento costante, i veri parametri indispensabili per definire la prospettiva critica d'insieme e dei singoli contributi dei due libri sul romanticismo. Goethe e George, ovvero le immagini poetiche da Gundolf tracciate nei lavori ad essi dedicati, si ergono costantemente, sommi e solenni, alle spalle di quei romantici infinitamente minori nella loro incapacità di dominare lo squilibrio interiore e esteriore. Bisogna guardarsi dal voler leggere la costante e palpabile, seppur quasi mai nominata, presenza di George come supina adesione al maestro, semplificando troppo le dinamiche interne al «cenacolo georgiano», ciò che finirebbe con lo sminuire la personalità, sicuramente molto interessante, di Gundolf[8]. George non è tanto o non solo guida, infatti, quanto «incar-

[7] Fr. Gundolf, *Romantiker,* Berlin-Wilmersdorf 1930, «Vorwort».
[8] Cfr. ad esempio B. Börschenstein, *Gundolf als ästhetischer Polemiker*, in: «Euphorion» 75 (1981), secondo cui Gundolf «spricht stets im Auftrag eines anderen» (p. 130). Parallelamente si assite alla riduzione della prospettiva critica gundolfiana a quella di Goethe: «Klassik und Romantik und vor allem Kleist werden mit Goethes Augen gesehen und gewertet» (V.A. Schmitz, *Gundolf. Eine Einführung in sein Werk*, Düsseldorf-München 1965, p. 76). Cfr. inoltre P. Küpper, *Gundolf und die Romantik,* cit., p. 196.

nazione» poetica, e quindi realizzazione dei principi assoluti che nel momento si manifestano. È impossibile comprendere Gundolf e la sua opera se non si riesce a prescindere, dove necessario, dalla figura reale del maestro, per cogliere quanto in lui si «proiettino», non importa se a ragione o a torto, i principi poetici, estetici ed etici che regolano l'attività intellettuale dei giovani intorno a lui riuniti. Interessanti e personali, malgrado l'ossequio al maestro e al cenacolo, sono pertanto i risultati critici che Gundolf ottiene applicando il suo strumento «George».

Sein Werk ist völlig frei von den Zerrissenheiten, Skrupeln, Zweifeln, Zerknirschungen ohne die man sich in Deutschland seit Jahrhunderten tieferes Lebens nicht mehr denken konnte [...] Dieser Typus Mensch war verloren gegangen. Seinem stetig tiefen Herzen, weiten Geist und mächtigen Willen [...] mangeln alle die deutschen Lieblingseigenschaften, die eben jener Zwiespalt erst zeitigt: das «Gemüt», das wohlige oder schmerzlich-dumpfe Überwölken des Zwiespalts, der «Humor», das schillernde Spiegeln des Zwiespalts, und die «Phantasie», das bunte Umkränzen und Beblümen des Zwiespalts. [...] Es fehlen alle tiefsinnigen Grübeleien über Unerforschliches [...] Es fehlen alle tiefsinnigen Grübeleien über Unerforschliches [...] Es fehlt ihm jede Seelenschnüffelei, Mitleid wie Selbstgenuß [...][9].

Le categorie descrittive della personalità di George sono, in positivo o ribaltate nel loro negativo, le stesse che guidano tutti i giudizi critici; ne è un ottimo esempio il passo citato che pare offrire la base di giudizio su cui verranno modulate le linee della critica ai romantici.

Se il *George* offre i criteri più ampi, poetico-esistenziali del discorso critico, nella «Einleitung» all'altra fondamentale opera gundolfiana, la monografia dedicata a *Goethe*, troviamo una specie di introduzione metodologica.

Mein Einteilungsgrund für Lyrik, Symbolik, Allegorik ist das verschiedene Verhältnis von Gehalt und Stoff im Werk, oder was dasselbe ist, vom Dichter aus gesehen, von Ich und Welt, vom Betrachter aus gesehen, vom Gestaltenden zum Gestalteten. Lyrik, Symbolik und Allegorik bezeichnen drei verschiedene Arten der Stoffgestaltung, drei verschiedene Distanzen des gestaltenden Ich zu seinem Stoff, drei verschiedene Stufen der Stoffdurchdringung[10].

E oltre:

Der Prozeß durch den ein Dichter fremden Stoff zum Ausdruck einigen Wesens macht ist demjenigen verwandt durch den er seine eigene Schwingung als lyrische

[9] Fr. Gundolf, *George*, cit., p. 25.
[10] Fr. Gundolf, *Goethe*, cit., p. 20 sg.

Sprachgestalt wiedergibt: oder vielmehr, er ist eine weitere Funktion derselben Kraft durch welche er schon rhythmisch gestaltet lebt und schwingt [...] es ist das Übergreifen des angebornen Formtriebs aus dem Bereich des Ichs in die umgebende Welt, und die Folge davon ist entweder die Erweiterung des Ichs durch vorgelagerte Schichten, oder auch die Füllung vorgelagerter Welt durch das Ich [...] den einen kann man den attraktiven nennen, den anderen den expansiven[11].

Nel percorso del dire poetico, le cui somme tappe portano i nomi di Dante, di Shakespeare e, nel presente di un possibile recupero dopo la decadenza, di George, il venerato nome di Goethe rappresenta il vero momento in bilico fra unità e disgregazione, l'ultimo baluardo in grado di erigersi contro la distruzione del vecchio mondo:

[Er] hatte noch Luft zu atmen und konnte sein Gesamtmenschentum mit dem bereits gewaltigen, doch noch nicht erdrückenden Fortschrittsgeist abfinden. Er litt darunter, aber er suchte das Beste daraus zu machen [...][12].

La sua «olimpica» superiorità assurge spontaneamente a risposta, a criterio di giudizio della «Zerrissenheit» romantica. Essendo nato, contrariamente a Dante e Shakespeare, in un mondo non più in armonia con la sua natura, l'opera del poeta tedesco è caratterizzata dalla sua capacità di tendere a una grande e dolorosa sintesi nel momento stesso in cui l'immediatezza del vissuto sta andando perduta e impera la frantumazione e il gioco con il particolare[13].

Oltre alla più grande, evidentissima linea di demarcazione tracciata tra chi ha «die Zersetzung im Leibe» e chi corrisponde intimamente alla verità della vita, il concetto di «Zerrissenheit» crea all'interno della stessa opera critica di

[11] *Ivi*, p. 23.
[12] *Ivi*, p. 29.
[13] Nel saggio *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) (rist. München-Düsseldorf 1959), di molto anteriore ai due volumi sui romantici, essendo meno pressato dall'obbligo di seguire una prospettiva contrastiva, Gundolf fa meglio risaltare il punto in cui a suo parere la produzione romantica affonda nell'essenza della poesia, ovverossia del suo manifestarsi quale forza cosmica: «Vielleicht ist der Kampf zwischen Klassik und Romantik selbst nur innerhalb unserer Literatur eine historisch und literarisch bedingte Form jenes uralten Weltkampfes zwischen männlichem und weiblichem Lebensprinzip, zeugendem und gebärendem, plastischem und musikalischem, Tag und Nacht, [...] Es handelt sich hier nicht nur um zwei Parteien, eher um zwei Triebe des Menschen, die sich aus ihrer gesamt-menschlichen Wurzel sondern zu zwei literarhistorischen Richtungen, vertreten und modifiziert durch Individuen» (p. 281).

Gundolf, e specialmente all'interno dei due volumi dedicati ai romantici, una sottile e variegata trama prospettica dell'analisi. Se è vero che il romanticismo viene da Gundolf definito sulla base della frattura, dello scollamento che si apre fra corpo e spirito[14], si nota nei singoli nomi che costellano il cielo romantico una diversa positura della linea *zerrissen*. Evidentissimi gli esempi di Schlegel che nello sforzo di adattare la realtà a leggi dello spirito la piega ai propri giochi intellettuali, e di Brentano nella cui anima fantasia poetica e concreto senso della realtà danzano un crudele girotondo. Nota Paul Böckmann:

Dabei handelt es sich dann nicht mehr um Fragen des dichterischen Gelingens im Sinn eines ästhetischen Urteils, als vielmehr um existentielle Entscheidungen über Wege und Abwege menschlicher Bildung[15].

Il pomo della discordia è la concezione della modernità. Alla contrapposizione «antico/moderno», vero nodo centrale di tutta l'elaborazione dell'epoca classicistico-romantica, e alle conclusioni estetiche e filosofiche da essa tratte viene negato valore conoscitivo e quindi anche, nelle varie soluzioni letterarie, rappresentativo, spostando il discorso sul piano di una effettiva o mancata aderenza all'idea superiore del «Gesamtmenschentum»:

Sie [die Idee, deren Erscheinung George ist] ist keine literarische Technik wie «Symbolismus», keine Lebenschauung wie «Ästhetizismus» -keine politisch-gesellschaftliche Gesinnung wie «Aristokratentum». Sie ist die Einheit einer Person mit einer kosmischen Lage und einem geschichtlichen Augenblick [...] die Einheit einer Seele mit einem ewigen Raum und einer einmaligen Zeit[16].

In questo spostamento che riduce la tensione fondamentale del romanticismo a un difetto di prospettiva e tutti i suoi risultati a squilibrati tentativi di salvarsi alla meno peggio, Gundolf annulla il valore di conoscenza delle riflessioni e

[14] Cfr. Fr. Gundolf, *George*, cit., p. 39: «[...] die Vergottung des Leibes und die Verleibung des Gottes. Ich weiß keine einfachere und gewichtigere Formel für alle Ergebnisse des antiken Lebens [...]».

[15] P. Böckmann, *Tradition und Moderne im Widerstreit: Friedrich Gundolf und die Literaturwissenschaft*, p. 79, in: H-J. Zimmermann (a cura di), *Die Wirkung Stefan Georges auf die Wissenschaft*, «Supplemente zu den Sitzungsberichten der Heildelberger Akademie der Wissenschaft» 4/1984, Heidelberg 1985, pp. 77-94.

[16] Fr. Gundolf, *George*, cit., p. 27.

delle opere poetiche prodotte dagli autori che indica come romantici[17]. Goethe soffre della disgregazione del suo tempo ma agisce comunque in favore dell'unità e dell'armonia[18] e non accelerando, o addirittura abbellendo la decadenza con arguzia e vivezza. Spiegabile fra l'altro con l'intima partecipazione di Gundolf alla tensione della «Zerrissenheit» romantica (molto significativa è la concretezza dell'espressione «die Zersetzung im Leibe»), il *Leiden*, la sofferenza, è un parametro decisivo nelle sue valutazioni che pur in un eventuale «distinguo» sui risultati ottenuti, tende comunque a sottolineare la partecipazione intima al tempo storico, il coinvolgimento più o meno cosciente o produttivo con esso.

Prendendo ancora una volta a esempio Schlegel e Brentano si nota come il tono dell'esposizione si faccia più dolente e partecipe nel caso del secondo la cui linea *zerrissen* passa nel suo stesso intimo[19], mentre l'autore non di rado vibra d'irritazione contro «Schlegels Verwechselung von Denken und Leben»[20].

Oltre che dalla vicinanza storica con Goethe, Schlegel è per così dire schiacciato dal parametro sommo rappresentato da George sulla linea di critica fornita dal mondo classico e dal cattolicesimo. In George «das antike und das katholische Erbe» appartengono alle origini del suo essere,

[...] sie alle [Heimat, Volk, Landschaft, das antike und das katholische Erbe] sind nicht als Nach - und Nebeneinander von Ursachen zu denken, sondern als ein Rund von Wechselwirkungen, man kann sie unterscheiden, aber nicht aufeinander zurückführen — sie sind zugleich Eigenschaften und Einflüsse, Ausdruck und Eindruck, persönlichstes Gepräge und weitester Raum, Gebärde und Atmosphäre [...] und eben dadurch gewichtig daß sie in einem Dichter auf neue Weise sich einen zu Gestalt und Sprache[21].

[17] «Cfr. P. Böckmann, *Tradition und Moderne im Widerstreit*, cit., p. 83 sg.

[18] «Aus dieser Stellung zwischen Griechentum und Publikum sind die Bemühungen Goethes um einen gereinigten Geschmack, sind die zwei Seiten seiner klassizistischen Ästhetik zu verstehen: die positive Feststellung dessen was kunstmäßig ist im griechischen Sinn, und die negative Abwehr dessen was im schlechten Sinn modern ist». Fr. Gundolf, *Goethe*, cit., p. 464.

[19] «Hier sind wir im Mittelpunkt seines dichterischen Lebens, in der Grundspannung seines Wesens zwischen wilder Sinnenglut und schwärmerischer Geistigkeit. Sein übriges Schaffen wie sein Lebenslauf verdeutlicht sich von diesem Riß aus». Cfr. Fr. Gundolf, *Romantiker*, cit., p. 284.

[20] *Ivi,* p. 126.

[21] Fr. Gundolf, *George*, cit., p. 38.

Ben diverso è invece l'approccio critico di Schlegel che cercando nella poesia non l'espressione della vita vera ma di leggi universali della storia, usa gli antichi come sfondo su cui elaborare il suo nuovo programma critico-artistico:

Kants Schüler zieht nicht Regeln aus den objektiven Mustern ab, um darauf, Gesetze für den Geist zu machen, sondern er sucht die Gesetze des Geistes wonach jene mustergültig sind oder nach dem antiken Kriterium «klassisch». Klassisch ist nach Schlegel ein Gedicht, wenn es für irgendeine Stufe der natürlichen Bildung und in der volkommensten Gestaltung deren seine Dichtart fähig ist eine urbildliche Anschauung für den reinen Begriff und für die Gesetze seiner natürlichen Kunst-Art enthält[22].

Le leggi dello spirito si assolutizzano e assurgono a giudici della concreta realtà nell'unione di apriori kantiano e storicismo herderiano. Tramite l'onnipresente concetto di *Geist* Schlegel tenta di trasformare in virtù una chiara mancanza, che Gundolf definisce senza mezzi termini una «follia»:

Schlegel wiederholt damit auf höherer Stufe, in weiterem Umfang den Wahn der Opitz und Gottsched – er meint die Dichtkunst ganz aus dem Geist zu begründen, und Volk, Welt, Natur nur als Stoff zu behandeln. Er fühlt das Schicksal der Romantik, daß sie mit schon Gebildetem beginne, ohne Urgrund unter den Füßen, und Welt nur durch Denk-Mittel empfange[23].

Con queste premesse è inevitabile che sorga una gran confusione in cui si mescolano cultura antica e bisogni moderni[24]. Schlegel e quelli della sua generazione «mißdeuteten die antike Kultur als bewußtes Selbsterziehungsstreben nach Art des Deutschen Idealismus»[25].

Le categorie kantiane e l'io fichtiano sono strumenti di conoscenza maldestramente e indebitamente usati per affermare il potere creativo dello spirito a scapito di tutto il resto. Lo squilibrio di Schlegel è tutto nell'eccessivo uso di categorie filosofiche per cogliere, anzi addirittura per creare la poesia; non diversamente Schleiermacher, che si macchia della medesima colpa contro la religione poiché «[er] hat Religion und Bildung verwechselt»[26].

Non operando alcuna distinzione di grado e modo nella forte tensione di ricerca di nuovi mezzi espressivi e di cono-

[22] *Ibidem.*
[23] *Ivi*, p. 55.
[24] Cfr. *ivi*, p. 44; E. v. Kahler, *Der Beruf*, cit., *passim.*
[25] Fr. Gundolf, *Romantiker*, cit., p. 44.
[26] *Ivi*, p. 172.

scenza della realtà che sostiene le teorie e le realizzazioni del romanticismo, Gundolf è costretto a sminuirle *in toto* come manifestazioni di uno spirito malato e scisso. È un vero peccato, sia detto per inciso, che Gundolf non dedichi un saggio alla figura di Novalis, che viene invece nominato solo in alcuni brevi accenni, ma al quale riconosce per altro apertamente dignità poetica: egli è «der einzige Mystiker und der einzige wirkliche Dichter» del primo romanticismo[27]. Lo squilibrio di un intelletto eccessivamente vivace che tutto domina si trasforma in ispirata intuizione di una sotterranea legge mistica. È comunque significativo che se a Schlegel è assolutamente negata la possibilità di produrre poesia, quest'ultimo vive nella propria interiorità e, pur cercando nella direzione sbagliata, non si accontenta di semplici immagini vuote. Un esempio chiarissimo della posizione gundolfiana, che oltretutto tocca un nodo centrale del romanticismo, riguarda il concetto di mitologia e nuova mitologia; che qui l'attrito non potesse essere maggiore, è evidente. Spiegato dalla mancanza di un «festes Zentrum», che per Gundolf è assioma inalienabile e sul quale costruisce tutta la personalità del «poeta», il mito romantico viene definito come un inganno intellettuale che beandosi di se stesso scambia:

Betrachtung der Welt und Bild der Welt, die Mittel zur Welterkenntnis mit den Ergebnissen des Weltbeschauens – bestenfalls das Blicken mit dem Sehen. Der geistreiche Kopf möchte vorwegnehmen, was aus dem Leben eines ganzen Volkes langsam reifen muß oder aus der schöpferischen Tat des religiösen Genius, und gibt eine Neubenennung oder Neubenutzung für neue Zeugung und Geburt aus[28].

Genio (ovvero poeta) e popolo: sono a ben vedere gli stessi poli d'attrazione del discorso romantico, nelle sue due fasi. Partendo anch'egli da un punto di vista etico, da una «existentielle Entscheidung», Gundolf crede ai romantici quando, con Schlegel in particolare, proclamano la possibilità di creare poeticamente una nuova epoca. Ciò che critica non è il principio, bensì i mezzi. Quanto il punto di vista di Gundolf si situi fondamentalmente sullo stesso piano delle argomentazioni oggetto di critica è chiaro dal seguente passo, in particolare dal «rimprovero» espressovi:

[27] *Ivi*, p. 19.
[28] *Ivi*, p. 62 sg.

[Schlegels Rede über die Mythologie und Schleiermachers Rede von Wesen der Religion] haben denselben Ursprung, ja fast denselben Zweck: nähmlich eine bloße Bildungs- und Geistesmasse zur Religion umzufälschen. Schlegel kam dahin aus dem Streben nach einer höheren Einheit all seiner verschiedenen divergierenden Bildungstriebe, die er nur in einem religiösen oder religionsartigen, d.h. mythischen Zustand und Zeitalter verwirklichen konnte. Schleiermacher kam dazu aus dem theologischen Instinkt, der ihm verwehrte, sich in götter- und dogmenloser Welt mit bloßer Bildung zu begnügen. Beide waren zu ungeduldig, um die Ankunft eines neuen Heilands und damit eines neuen Mythus abzuwarten; sie wollten dabei sein und womöglich dabei helfen [...][29].

In tutta l'opera, ma soprattutto nei capitoli dedicati a Schlegel e Schleiermacher, sono chiari il rifiuto e l'intima incapacità di relativizzare la supposta valenza etico-esistenziale (su cui sono però gli stessi romantici a insistere e spesso a civettare), per riuscire così a scorgere le novità delle soluzioni formali e degli sperimentalismi intesi come espressioni, risposte e segnali della crisi «moderna» cui non era più possibile far fronte con antichi strumenti. Allo stesso modo si spiega il ripetuto rimprovero rivolto al secondo romanticismo di sfruttare modelli già formati e mode letterarie, senza minimamente analizzare ciò nel suo significato di «citazione» e trasformazione di un'immagine, o nel rapporto con l'esigenza di esprimere determinate immagini. Si tratta di una considerazione di carattere poetologico generale che riafferma l'assoluta autonomia del vero poeta:

Jeder ursprünglichen Leistung, die Stil bildet und Motive offenbart, folgen unzählige, die Stil empfangen und Motive verarbeiten, bis das letzte Leben daraus entweicht. Die Tromlitz, Blumenhagen, Spindler, Raupach, Kind, Hell, Chezy usw. sind nur atmosphärische Träger von Strahlen und Wellen Schillers, Tiecks, Brentanos, und diese wieder sind die selbständigen Mittler der schöpferischen Urgeister Goethe oder Shakespeare oder Calderon. Nicht jedes Licht findet sofort Mittler und Verbreiter. Nicht jeder Urgeist oder Mittler ist in all seinen Werken auf seinem eigenen Niveau, und es ist unsrer Aufgaben, diejenigen Werke der großen Geister, um deretwillen sie große Geister sind und Geschichte schaffen, zu sondern von denen, die von ihnen herrühren, ohne von ihnen zu zeugen[30].

È lo stesso atteggiamento di fondo che percorre il volume dedicato a Goethe; la sua capacità di rimanere comunque fedele al suo «schöpferischer Urgeist» sancisce la sua superiorità sui romantici i quali verrebbero invece trascinati via

[29] *Ivi*, p. 62 sg.
[30] *Ivi*, p. 300 sg.

dalla marea dei tempi «moderni»[31]. Con lo «strumento» George, inteso come fanale critico, viene di fatto esclusa la validità di un esperimento letterario che nell'eclettismo, certo talvolta arido o esagerato, dei suoi mezzi cerca nuovi linguaggi per esprimere nuove situazioni tanto interiori quanto esteriori; con George tutto viene ricondotto all'atemporalità delle «schöpferische Kräften der Erden» e «überzeitliches Menschentum»[32]. È la figura del poeta eroico di Carlyle che in una parabola concettuale ininterrotta e di estremo interesse arriva a Faust, specchio dei sogni di grandezza fineottocenteschi, il quale non è: «[...] nur ein strebender Mensch, der zu dieser oder jener Form, zu diesem oder jenem Ziel gelangen will, er ist die Menschwerdung des Strebens (seelisch gesprochen) oder des Werdens (kosmisch gesprochen)»[33].

Nella sua ricerca della «[...] Wandlung der jeweiligen Zeichen aus den jeweiligen Nöten, ohne falsche Analogien und Übertragungen, mit dem Blick für das Einmalige der Erscheinung»[34], il compito del critico tende a sfumare gli intarsi orizzontali del quadro in un'immagine puntuale in cui è l'unicità e la profondità del momento a poter essere colta, non l'intreccio di ciò che vi si manifesta. Il grande merito di Gundolf non è infatti tanto nell'impianto complessivo, troppo fermamente riferito a criteri generali che mal tengono conto delle peculiarità del romanticismo e dell'epoca classicistico-romantica, quanto in singoli accostamenti, in acute intuizioni della forza creativa e dell'uso di modelli letterari che illuminano da una prospettiva inusitata opere e autori. L'esempio migliore all'interno dei *Romantiker* (I e II) è forse la delicatezza quasi commossa con cui Gundolf tratteggia la persona

[31] Fr. Gundolf, *Goethe*, cit., *passim*; citazioni a p. 467 e sgg.
[32] Fr. Gundolf, *Stefan George in unserer Zeit*, in: *Dichter und Helden*, Heidelberg 1913, p. 27.
[33] Fr. Gundolf, *Goethe*, cit. p. 747. Th. Carlyle, *Gli eroi e il culto degli eroi*, Torino 1990: «Secondo i nostri specifici concetti moderni, poeta e profeta differiscono enormemente fra loro. Ma in qualche lingua antica questi nomi sono ancora sinonimi: *vate* significa tanto profeta che poeta e, in realtà, in ogni tempo quando i due termini siano intesi nel loro vero significato, hanno una grande affinità» (p. 103). Sul *Faust* e sulle letture ideologiche del personaggio nel corso della sua ricezione cfr. H. Schwerte, *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*, Stuttgart 1962, il cui interesse va al di là della figura di Faust e dell'opera di Goethe.
[34] Fr. Gundolf, *George*, cit., p. 3.

e l'opera di Brentano, grande problema ed enigma della letteratura tedesca. Al di là della sua individualità, Brentano viene accostato a Heine in una contrapposizione speculare di interiorizzazione ed esteriorizzazione della spinta romantica, e a von Arnim in una complementarietà fra forma e contenuto della realizzazione[35]. Già questo allargamento a stella che vede al suo centro Clemens Brentano, attribuisce a questo «deutsch-welsches Genie»[36] una posizione di rilievo.

Brentano è una vittima della «Zerrissenheit», e in questo si contrappone idealmente a Schlegel e ai primi romantici, schiacciato da quel *Leiden* che Goethe aveva invece saputo accettare e trasformare in un motivo unificatore della sua opera.

Die spätromantischen Poeten schaffen nur noch aus Reizen, Affekten, Leidenschaften, Einfällen, improvisatorisch spielend oder ringend, mit größerer oder geringerer Lebensfülle und Echtheit, doch ohne geistig geordneten Raum, ohne Gesetz und Maß.

E oltre:

Brentano war, im Gegensatz zu Tieck, am reichsten dort, wo er sein Herz unbewacht aussang [...] Seine Gabe ist die lyrische und phantastische Improvisation: [...] Meist war er hin-und hergezerrt zwischen wildem Gefühl und eisiger Betrachtung [...][37].

Ognuno a modo suo, quindi, gli autori romantici si fermano al di qua della linea del sofferto ed esaltante incontro fra interiorità e mondo, esaurendosi nello spumeggiare dell'intelletto e nella risposta reattiva a stimoli e passioni: nel movimento fine a se stesso e nel processo piuttosto che nel risultato.

[Die Romantiker] fühlten sich als Fragmente, als Wellen einer großen Vibration [...] Heroen hat [die Romantik] nicht hervorgebracht und nicht hervorbringen wollen. Aber sie hat doch das höchste geistige Niveau erreicht, das bisher einem Bildungskreis in Deutschland vergönnt war[38].

[35] Fr. Gundolf, *Romantiker*, cit., pp. 326 e 339.
[36] *Ivi*, p. 325.
[37] *Ivi*, p. 283.
[38] Fr. Gundolf, *Dem lebendigen Geist*, Heidelberg 1962, p. 11.

Così si comprende l'interesse dimostrato per Tieck, grande «Vermittler» della ricchezza romantica:

Durch ihn ist der romantische Geist in der deutschen Dichtung weltläufig geworden[39].

E oltre:

Sein Talent, Ausgedrücktes nochmals auszudrücken, als käm es aus ihm, und seine unverbindliche Verbindlichkeit, seine schmiegsam eingehende und mitgehende Mymik, fähig alles zu spielen ohne etwas ganz zu wesen, machen ihn wichtig in einer Zeit, da es weniger zu erschaffen als zu verwerten gab[40].

Non collimando carattere e talento[41], lo iato è percepibile nella sua produzione. Da un lato essa

[...] scheint so unübersehlich, weil er immer wieder neue Standpunkte einnimmt, um seine wenigen Inhalte zu zeigen. Seine «Entwicklung» beruht nicht [...] darin, daß nach und nach immer neue Bereiche eines unerschöpflichen Wesens heraufgeformt werden, [...] sondern darin, daß er dieselben Zustände [...] in immer andren Perspektiven und Mischungen, nach anderen Gegenständen und Vorbildern gerichtet[42],

dall'altro:

würde man Tieck Unrecht tun, ihn nur als den Verfasser seiner einzelnen Bücher

[39] Fr. Gundolf, *Romantiker*, Neue Folge, Berlin - Wilmersdorf 1951, p.6. La frase prosegue elencando vari esempi del «deutscher Geist»: «die mondbeglänzte Zaubernacht, die Sehnsuchts- und Wehmutsstimmung, die Pflege der Blümchen und Vögelchen, der Ruinen, der Rittertümer, der Märchen [...] der Künstlerspott über den Spießbürger [...]». Si tratta di un armamentario romantico molto esteriore e certo confacente alle manifestazioni deteriori, ma che non rende giustizia della ricerca di nuove immagini propria del vero «spirito romantico», né, d'altra parte, di gran parte della produzione tieckiana, per quanto possa in effetti aver iniziato «[...] die bürgerliche Verkitschung deutschen Altertums». Scrive Paul Böckmann: «Die Aufmerksamkeit Gundolfs gilt primär dem im Werk sich bezeugenden Wesen des Dichters als Verkörperung kosmischer Kräfte und nur sekundär der Sprachgestalt des Werkes als ihrer Erscheinungsweise. An die Stelle der sprachlichen und poetologischen Befunde, die eine methodische Untersuchung und Deskription des Textes ermöglichen, tritt die Schau als intuitive Vergegenwärtigung einer Wesenseinheit, die durch charakterisierende Begriffe verdeutlicht wird». Cfr. P. Böckmann, *Tradition und Moderne,* cit., p.87.
[40] Fr. Gundolf, *Romantiker*. Neue Folge, cit., p.7.
[41] «Nicht der gute Glaube fehlte ihm, sondern der Ernst, nicht der gute Wille, sondern das Gewicht, nicht die Gaben, sondern die Kraft des Herzens», *ibidem.*
[42] *Ivi,* p.98.

zu werten. Über dem Ganzen seines Werkes, in keiner Einzelheit völlig verfangen, doch in jeder fühlbar, liegt ein unbeschreiblicher Schimmer von geistiger Helle, [...] der Zauber einer durchaus empfänglichen und verschwenderischen, vielleicht etwas gewichtlosen Seele[43].

Vero spartiacque di questo processo è Heine, per il quale Gundolf, non a caso, concentra la critica alla disgregazione del moderno nella critica linguistica, toccando uno dei parametri fondamentali della discussione d'inizio secolo. È molto significativo in quest'ottica il riconoscimento, estremamente ambiguo, che Gundolf tributa al poeta:

[...] dessen Sprache eben als die Lautwerdung dieses Risses eine überpersönliche Bedeutung und Wirkung hat[44].

È un po' come se Heine passasse un dito proprio lungo la linea *zerrissen*:

Für die deutsche Sprache ist er der verhängnisvolle Erleichterer, Vermischer und Verschieber geworden. Erst seit Heine kann jeder von Dingen reden, die über seinem seelischen Bereich liegen. Er hat die Wendungen der Weihe, des Glaubens, des Meinens und des Zwecks, des Strebens und des Forderns, der Erschütterung und des Getändels, die noch bei Goethe durch eine immanente Weltordnung geschieden waren, durcheinander gebracht und den Sinn für Gewichte ersetzt durch den Sinn für «Nuancen»[45].

Dopo di lui la porta sarà aperta agli epigoni, alle «Worte ohne Werte»[46].

[43] *Ivi*, p. 138.
[44] Fr. Gundolf, *George*, cit., p. 10. Cfr. C. Sonino, *L'ebreo Gundolf e il «caso Heine»*, in: «Cultura tedesca. Il mito» 2 (1994), p. 181 sgg.
[45] Fr. Gundolf, *George*, cit., p. 11.
[46] *Ibidem.*

THOMAS MANN E L'OTTICA DEL PROFONDO

di
Ida Porena
L'Aquila

Per queste brevi considerazioni su Mann ho ripreso in mano lo *Zauberberg*, la *Morte a Venezia* e anche le *Betrachtungen*. Ho riletto a distanza di anni testi che sono stati pietre miliari della mia esistenza e sui quali ho modellato la mia concezione del mondo. Mann, scoperta degli anni giovanili, ha accompagnato tutta la mia formazione e anche io posso dire 'mannianamente' di aver letto il *Faustus* come si legge una sola volta nella vita. Questi eventi lasciano tracce, anche se a letture del genere si sovrappongono e si aggiungono tutte le altre, volta a volta altrettanto fondamentali. Ma in quel modo si legge una volta sola. Questo perché un soggetto ci trova nel luogo e nel momento in cui siamo maggiormente adatti a quel particolare incontro, in cui qualcuno ha detto per noi quanto, senza saperlo, nella costellazione di quel periodo, già ci apparteneva. Anche se in seguito si rilegge con sguardo più critico, con maggiore sapienza e profondità, quella prima lettura resta in noi per sempre e ci segna, non si cancella.

Ma ho riletto ora, con particolare attenzione, in cerca di qualcosa che intuivo fondamentale, anche alcuni dei saggi, tra cui *Freud und die Zukunft*, posteriore alle opere che sono tema di queste riflessioni.

Scritto nel 1936 durante la stesura della tetralogia *Joseph und seine Brüder*, e ad esso indubbiamente collegato, è il testo della conferenza tenuta sessant'anni fa a Vienna in occasione dell'80° compleanno di Sigmund Freud. L'ho trovato particolarmente utile per sciogliere alcuni 'nodi' tipicamente manniani e forse per dare una risposta a quanto *oggi*, nella rilettura dello *Zauberberg*, mi andavo chiedendo. Come mai cioè, un autore che dice tutto e spiega tutto, che non lascia

nessuno spazio aperto e insoluto, un autore 'onnisciente' al massimo grado, in cui nessuno spiraglio sembra dare al lettore la possibilità di muoversi da solo nel congegno narrativo, da solo almeno una volta, come mai un simile autore riesca a catturare e a coinvolgere totalmente e si possa rileggerlo sempre e di nuovo senza stanchezza, anche se nel contempo mi rendo perfettamente conto che in altri uno scrittore del genere può suscitare, per questi stessi motivi, ripulsa e fastidio.

Ho letto a fondo poi i diari degli anni 1918-21 che coincidono tra l'altro con la ripresa e la stesura di buona parte dello *Zauberberg*, li ho letti sempre più oppressa dalla particolare atmosfera che creavano. Era come se svanita la magìa delle opere letterarie ne fosse rimasto lo scheletro: un affollamento di dati registrati con spirito cupo e ipocondriaco, una vulnerabilità nervosa e fisica emergevano da quelle pagine assolutamente prive di ironia e apparentemente generate solo dalla necessità di registrare, appunto, di non perdere nulla della propria giornata nella quale ogni cosa e ogni fatto, dalla pillola contro il mal di stomaco, al catarro, alla malattia dei figli, alla scrittura del romanzo o dei saggi, all'insonnia, al concerto, all'incontro con amici o con estranei è avvolto dalla stessa luce grigia, dalla stessa pedante, maniacale necessità di elencare e annotare.

Tutto è posto sullo stesso piano di importanza. Tutto ha in questi singolarissimi diari lo stesso peso. Un annotare quasi meccanico e senza sorriso accompagna le giornate, ma qui, contrariamente all'opera letteraria, pur essendo scritto ogni particolare, anche il più insignificante, nulla è spiegato e chi legge può liberamente immaginare e riempire i vuoti di quel 'tutto pieno'. Mann si descrive in questi diari, nascondendosi però completamente alla curiosità di sguardi indiscreti, che possono solo intuire quanto si cela dietro quegli affollati, monotoni appunti. Solo fatti sono presentati, non le riflessioni più segrete, che di solito i diari contengono, perché la realtà manniana è interamente nella sua opera letteraria che esige di essere considerata in tutta la sua ampiezza, dall'inizio alla fine, unica traccia legittimata di un esistere che, per quanto ricco di interesse, solo in essa ci viene interamente consegnato. Le riflessioni, la sua vita segreta, tutte le tappe del suo cammino interiore non sono nei diari ma nell'opera letteraria, nella pagina scritta, parcellizzati, per così dire, e rifunzionalizzati nel romanzo o nel saggio di cui sono parti

strutturanti, in una sorta di autopresentazione, di pubblica celebrazione di se stesso. Sono strappati così alla contingenza temporale di un esistere privato e proposti a modello sovratemporale. Rare volte, come nel caso di Mann, l'opera coincide con la totalità del suo autore, *è* il suo autore. E per opera intendo anche i saggi e le lettere. In particolare sono i suoi saggi a darci le migliori chiavi di lettura dei romanzi, dal momento che Mann nello scrivere di altri ci parla invece di sé e in modo obliquo o diretto ci indirizza continuamente a se stesso. Si può affermare che l'immagine che di sé ha costruito l'abbia consegnata interamente all'opera usando tutti i materiali del processo di costruzione, di cui sono parte consistente le *Betrachtungen*, questo libro farraginoso e ricco, abbastanza fastidioso, privo di schermo ironico e di distanza dai sentimenti e risentimenti dolorosi e orgogliosi che lo hanno originato. Il *Deutschtum* di Th. Mann è dichiarato qui direttamente, non diviene fabula, non è sotto il segno dell'ambiguità ermetica, le sue riflessioni, le sue passioni non sono occultate, come nei *Diari*. Questo libro è l'*humus* non dissodato che sottende tutta la sua opera di scrittore. Personalmente trovo che sarà il *Faustus* e non lo *Zauberberg* quanto nascerà da questo terreno così tedesco, molti anni più tardi, quando, dopo il lungo cammino delle sue opere, Mann potrà dolorosamente e umanamente tornare alle origini della sua scrittura in un definitivo congedo dalla *Kultur* e pronunciare la condanna senza appello di un mondo troppo amato, condanna apocalittica, che si configura però allo stesso tempo, anche se in negativo, come sua mitica apoteosi.

Non è del tutto errata l'opinione diffusa che porta a vedere nei personaggi dei romanzi una rappresentazione del narratore. Dalla psicanalisi, che fonda alcune sue conclusioni non solo sulla psicologia del transfert ma anche sullo studio del fenomeno onirico, sull'interpretazione 'soggettiva' del sogno, inteso come scena simbolica agita da parti inconsce del soggetto sognante, sappiamo che sempre, ognuno di noi, anche nella veglia, tende a proiettare, oggettivandole su persone o cose, parti di sé: è lecito pensare quindi che anche l'artista metta o proietti parti proprie nella sua opera. Non è lecito invece, o meglio è scarsamente produttivo per la comprensione dell'opera, risalire da questi fattori alla psicologia individuale dell'autore o, peggio ancora, scovare in lui chissà quali 'complessi' fino a farne un malato da indagare psi-

canaliticamente. La psicologia può servirci invece quanto ogni altro metodo per accostare l'opera, avere nei suoi confronti un atteggiamento di ascolto, incontrare le sue componenti in rapporto sempre con noi che leggiamo intervenendo e ampliando con il nostro apporto l'opera stessa che è inesauribile e ogni volta, e in ogni epoca rivelerà aspetti segreti. L'opera è lì come uno sconfinato contenitore, come un organismo vivente sempre tutto da scoprire, esige di essere ascoltata, e il nostro accostarci ad essa è paragonabile a un getto di luce che parte volta a volta da sorgenti sempre diverse determinate da una incredibile molteplicità di fattori. Partendo da questa relativizzazione anche un'ottica psicologica, o meglio che si serva anche di parametri psicologici, può essere utile a mettere a fuoco alcune componenti particolarmente significative che spesso trovano riscontro in analisi condotte con altri parametri, tessere di un mosaico che tutte alla fine si ricompongono.

Ho affermato che l'artista mette parti di sé nella sua opera, ma aggiungo ora che queste tanto più ci colpiscono e in esse possiamo identificarci quanto più affondano le loro radici nell'elemento collettivo della psiche, in quel punto profondo in cui la psiche individuale si stempera in qualcosa di infinitamente vasto che le appartiene e non le appartiene, che è suo personale ma appartiene a tutti, una sorta di 'socialità psichica' inconscia in cui tutti possiamo riconoscerci. È lì che risuona per noi la corda di quello che siamo soliti definire mito, termine per la verità di cui oggi tendiamo ad abusare, divenuto una sorta di *passe partout* che finisce per non significare più nulla. Proviamo invece, leggendo un autore come Mann, a ritrovarne il significato.

Nel saggio su Freud, a cui accennavo, Mann confessa di essere stato particolarmente colpito dallo scritto di uno psicanalista (di cui non fa il nome ma che dai *Diari* sappiamo essere Ernst Kris) dal titolo *Sulla Psicologia della biografia antica*, titolo, continua Mann, «ben arido e [...] che non lascerebbe supporre le strane novità che sotto quell'etichetta si nascondono». «L'uomo – scrive Kris – vorrebbe nel nuovo ritrovare l'antico e nell'individuale il tipico» e Mann dal canto suo aggiunge che «su ciò si fonda tutto il nostro senso di confidenza e familiarità con la vita. Se questa dovesse ogni volta mostrarcisi come cosa del tutto nuova, unica e individuale, senza offrirci la possibilità di ritrovarvi quel che ci è noto fin dal

tempo antico, potrebbe solo spaventarci e confonderci [...] La vita è veramente una mescolanza di elementi formali e individuali, un intreccio di cifre, in cui la sigla individuale riesce appena a distinguersi dalla formula impersonale. Molti elementi extrapersonali, molte identificazioni incoscienti [...] hanno un'importanza decisiva per la vita non solo dell'artista, ma dell'uomo in genere». Kris parla di «vita vissuta», di «vita come imitazione, come un ricalcare le orme di quel che già fu, un identificarsi col passato». E Mann chiosa: «l'autore definisce con assoluta precisione il punto in cui l'interesse psicologico si trasforma in mitico. Il tipico è già mitico e invece di 'vita vissuta' si potrebbe parlare di 'mito vissuto'».

Personalmente ho la tendenza a prendere molto sul serio gli autori: e quando Mann afferma – e lo fa in più punti con particolare insistenza – che il suo dio prediletto è Hermes, colgo in lui l'identificazione mitica, divenuta perfettamente cosciente, con un suo archetipo profondo. Hermes, come è noto, è il dio guida alle anime dei morti e contemporaneamente il dio truffaldino e imbroglione dai mille mascheramenti. L'azione ermetica si configura sempre stimolante e misteriosa, agisce per così dire nell'ombra. Hermes è un dio intermedio, il mediatore tra il mondo degli uomini e quello delle potenze divine, è per sua stessa natura un dio che conduce ma anche che inganna e confonde le tracce. Un dio amico e pericoloso.

Guidare le anime nell'Ade, tradotto in termini psicologici, significa accompagnare la psiche nel profondo, nei suoi strati più sotterranei, compiere, nel segno della discesa, un cammino verso una sfera grigia e inquietante che solo a pochi è dato di risalire.

Quanto Mann chiama 'pedagogia ermetica' si può leggere come lo sforzo di portare il lettore nella sfera più fonda della sua parte inconscia, quella in cui, allontanato momentaneamente dalle sicurezze del giorno, può ritrovare però alla fine luoghi che riconoscerà, che gli sono noti perché comuni a tutto il genere umano, luoghi archetipici.

Il riconoscersi, il ritrovare nella narrazione, anche la più inquietante, qualcosa di noto – anche se crudele e spesso inaccettabile – è, paradossalmente, l'aspetto tranquillizzante che il narrare di Mann ha in comune con la fiaba e col mito e che ha le sue radici in quel gusto per la narrazione che, secondo le sue stesse parole, lo caratterizza già dall'infanzia,

quell'infanzia il cui respiro lieve è in lui sempre presente anche nelle costruzioni più ardue e complesse. «È certo degno di riflessione – scrive in *Kinderspiele* – come l'impulso al gioco, infantile origine primaria di ogni arte, in certi casi non venga allontanato e separato dalla vita, ma, tenuto da conto come dimensione dell'infanzia, sappia congiungersi con la maturità spirituale e con i massimi impulsi dell'umanità e sappia congiungersi in uno strumento di cultura».

Lo spirito 'puer', del tutto assente nei *Diari*, agisce positivamente in questo greve signore, nella scrittura dei suoi romanzi, così sapiente e intricata, mantenendo intatta per noi che leggiamo la magìa della fiaba. Il lettore di Mann in fondo, pur condotto dal narratore a contatto di aspetti oscuri e pericolosi, ne esce sempre 'rasserenato', vivo e stimolato a riflettere su scala più vasta che non sia quella del proprio ristretto ambito individuale. È un cammino, quello del profondo, che secondo la 'pedagogia' manniana tutti possono compiere con la sua guida ermetica senza rompersi le ossa ma riemergendone alla fine consci che il proprio io individuale, il *principium individuationis*, è solo un accidente nella temporalità del divenire e dell'essere e che anche il morire appartiene in definitiva a qualcosa che va ben oltre il singolo individuo. Tutto ciò è molto schopenhaueriano e Mann ce lo presenta in infinite varianti fin da *I Buddenbroock*, ma per il modo in cui ci viene sempre riproposto va ben oltre il modello filosofico e si fa scelta valida in assoluto, oltre il tempo e la sua contingenza storica, valida ancora oggi.

L'altro aspetto di Hermes, quello truffaldino e ingannatore, stempera la gravità del compito pedagogico con un'ironia quasi sempre presente (come nello *Zauberberg*), che ne fa un gioco *en travestie* e permette al narratore e a noi che leggiamo di partecipare anche razionalmente a ogni processo annientatore insito nella pericolosa discesa agli inferi e in alcuni casi (*Krull*, *Eletto*) diviene addirittura principio strutturante l'intera composizione.

Ho scritto altrove che ogni opera di Mann va sempre letta contestualmente alla sua intera produzione e che lo *Zauberberg* è in questo contesto una cerniera, un punto di arrivo e una svolta. Cercherò qui di chiarire meglio questa affermazione che peraltro non è certo una mia scoperta. O meglio, cercherò di arrivare a questa affermazione attraverso un'ottica un po' diversa tenendo sempre presente la confes-

sione manniana di aver concepito lo *Zauberberg* come contraltare ironico della *Morte a Venezia,* e in questo senso la rilettura del saggio su Freud mi è stata particolarmente utile.

La frase che vi si legge, ormai famosa e citata infinite volte – «Sarebbe forse perfino dir troppo affermare che io sia andato verso la psicanalisi, fu piuttosto essa che mi venne incontro» – va presa in tutta la sua rilevanza. Quello che la psicanalisi freudiana prima, junghiana poi, proporranno come nuova branca della conoscenza umana destinata a rivoluzionare tutto il nostro secolo (non uso il termine scienza, almeno nella sua accezione positivistica, perché inapplicabile a un procedere che si basa su un'ipotesi come quella di inconscio, verificabile solo in modo indiretto dalle sue manifestazioni), tutto quanto è alla base delle teorie psicanalitiche, nell'ottocento (ma anche prima) era già presente in misura massiccia nella filosofia, nella letteratura, nella musica, era, come si suol dire, 'nell'aria', in attesa solo di venire coagulato e organizzato come materia a sé stante da un'ottica clinica che poteva applicare quanto artisti e pensatori già sapevano bene al settore organicistico e medico della psichiatria e a quello della psicologia. Non è una commistione arbitraria applicare alla filosofia di Schopenhauer o al pensiero di Nietzsche un'ottica psicologica come fa Mann in questo saggio. È solo una grande e profonda intuizione analogica che ha fondati motivi di essere, anche se può far torcere la bocca a uno storico della filosofia. Come non è arbitrario vedere nella colossale costruzione musicale di Wagner il condensato di tutto il pensiero psicanalitico che ancora doveva venire. La triade Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, che Mann ci ha suggerito come modello interpretativo della sua personale *Weltanschauung*, corrisponde realmente a una parte, forse la più profonda del suo cammino interiore. Riferendosi allo scritto di Schopenhauer *Sull'apparente finalità del destino nel singolo* (in *Parerga e paralipomena*), Mann osserva che «L'idea misteriosa che Schopenhauer vi sviluppa è questa: 'come in sogno la nostra volontà senza averne coscienza, recita la parte di un destino spietatamente obiettivo [...] così anche nella veglia, questo grande sogno che un unico essere sogna con tutti noi, anche i nostri destini potrebbero essere il prodotto della nostra intima volontà e noi soli saremmo propriamente gli artefici di tutto quello che potrebbe capitarci'», aggiungendo in mezzo alla frase, tra parentesi e con acume psicolo-

gico straordinario, «sebbene tutto quello che succede nel sogno avvenga per opera nostra, poiché ciascuno di noi è il segreto direttore di scena dei suoi sogni».

Il destino individuale come realizzazione inconscia della psiche, questa profonda intuizione della psicanalisi, per Mann era già evidente e chiara nella lettura di Schopenhauer quando gli riconosce di avere intuito «la segreta unità fra l'essere e l'accadere» e di «aver compreso come anche ciò che sembra soltanto oggettivo e accidentale sia un'opera dell'anima». E subito dopo a conferma della sua tesi cita C. G. Jung, senza curarsi di toccare un tasto particolarmente scottante per Freud che stava celebrando, una autentica *gaffe* verso l'intollerante padre della psicanalisi, e precisamente confessa di essere stato particolarmente colpito da «un pensiero che C. G. Jung, intelligente ma un po' ingrato discepolo di questa scuola, formula nella sua importante introduzione al libro tibetano dei morti: È tanto più immediato, sorprendente, efficace quindi più persuasivo [...] vedere come una cosa mi accade, piuttosto che come la faccio».

C'è da chiedersi perché Mann citi proprio questo scritto, uno dei tanti che Jung dedica all'esplorazione del pensiero orientale: la prefazione alla traduzione tedesca del *Bardo Thödol*, il libro iniziatico della saggezza tibetana. Cosa è venuto incontro, cosa ha trovato Mann in questo scritto e nel libro che esso presenta? Come sempre la conferma di una sua precedente intuizione. Il saggio di Jung è del 1935, Th. Mann lo leggerà nel febbraio del 1936, dodici anni dopo aver scritto lo *Zauberberg*. Il fatto è che in questa prefazione e in questo testo di lontana saggezza Mann ha ritrovato quanto aveva concepito per lo *Zauberberg*, quanto era già suo e che alla luce di questa conferma si rivela nel contempo come già noto, appartenente al patrimonio collettivo dell'uomo.

Il mondo dei morti dello *Zauberberg*, su cui tanto si è scritto, è certo il mondo di Ade (è inutile qui ripetere tutte le analogie già scovate e analizzate dalla critica e suggerite dallo stesso Mann) ma è anche quello stato intermedio di *Bardo*, quello stato cioè in cui il morto viene 'istruito' prima di rinascere, di reincarnarsi nell'accidentalità dell'esistenza individuale. Anche questo è il mondo dei morti dello *Zauberberg*, anche questo sperimenta l'anima-Castorp prima di essere gettata in un'improbabile vita.

Lo *Zauberberg*, questo libro ironico, compensatorio del racconto che era un'apoteosi di morte e decadenza, ripropone ancora tutti i temi della precedente produzione manniana, anzi ci immerge totalmente in un ambito di morte, ne fa la protagonista assoluta, la fa emergere in tutta la sua macabra imponenza, come cosmo totalizzante. Del resto, è stato già rilevato, la parola di vita Castorp non riesce a pronunciarla, le sue labbra alla fine del romanzo sanno solo cantare «unbewußt» il Lied di Schubert, l'adorato *Lindenbaum*, quel canto cui Mann assegna valore di intimità con la morte. Dov'è il cambiamento? Dov'è il contraltare della *Morte a Venezia*? Certo, nell'ironia che permea di sé ogni situazione anche la più sinistra, nella scorrevolezza della scrittura ben lontana dalla prosa marmorea di quel racconto, ma non solo: tra le riflessioni che si accavallano nella mente di Hans Castorp dopo il breve sogno, la visione che lo ha colto appoggiato ai tronchi della capanna al culmine dello 'smarrimento', nel capitolo *Schnee*, leggiamo:

«Non si sogna soltanto dalla propria anima, oserei dire, si sogna in modo anonimo e a tutti comune, anche se a proprio modo. La grande anima, di cui tu sei una piccola parte, sogna, è vero, attraverso di te, a tuo modo, di cose che sogna sempre segretamente – della sua giovinezza, la sua speranza, la sua felicità, la sua pace ... e del suo pasto cruento».

Secondo l'indicazione data da Mann nel saggio su Freud possiamo leggere queste parole come traduzione fedele del pensiero di Schopenhauer, ma in realtà suonano per noi oggi con un accento di sapore inconfondibilmente junghiano, come poetica enunciazione (espressa con il linguaggio semplice del 'semplice' protagonista dello *Zauberberg*) del sogno archetipico, quel sogno cioè a carattere numinoso che va ben oltre l'inconscio personale del sognatore. Non più il sogno come realizzazione mascherata di desideri, quindi, ma come luogo da cui emergono con grande violenza le immagini dell'inconscio collettivo. L'individuo è traversato dal sogno, ma nel contempo ne è anche l'artefice, il sogno è suo e non suo. Per restare al nostro romanzo, Castorp, per il breve tempo che Mann gli assegna nella sua solitaria avventura tra la neve, sembra coglierne il senso: «Natura e spirito sono davvero delle antitesi? [...] La morte compie le sue scorribande nella vita, non ci sarebbe vita senza di lei e nel mezzo è la condizione dell'*homo Dei* [...] L'amore si oppone alla morte. Solo

lui ne è più forte, non la ragione [...]». E infine: «Rimarrò nel mio cuore fedele alla morte, ma ricorderò con chiarezza che fedeltà alla morte e al passato se determina il nostro pensiero e la nostra condotta, è solo cattiveria, cupa voluttà, inimicizia per l'uomo. *In nome della bontà e dell'amore l'uomo non deve concedere alla morte il dominio sui propri pensieri*».

Castorp però, arrivato in un attimo folgorante alla sintesi cui le esperienze nel mondo dei morti lo hanno condotto, la sintesi che avrebbe potuto rendere positivo il suo lungo e tortuoso processo di individuazione, non saprà o non potrà cogliere il messaggio, e il resto del romanzo ne è la prova. Un'ultima possibilità si affaccia verso la fine quando il tema della morte ritorna con tutto il fascino della seduzione musicale nel piccolo *Lied* di Schubert. «Era un frutto di vita generato dalla morte e pregno di morte. Era un prodigio dell'anima [...] considerato a buon motivo con diffidenza da parte di chi praticava responsabilmente amicizia per la vita, da chi provava amore per tutto ciò che è organico; un oggetto per superare se stessi [...]».

È qui sapientemente prefigurato il finale del romanzo, questo ambiguo finale, il momento in cui l'autore e noi ci congediamo dallo 'schlichter Held' di cui abbiamo condiviso il cammino.

Castorp è abbandonato come 'individualità', ritorna nella indifferenziata 'catena' del tempo, in quella atemporalità scandita dal suono cupo del prefisso 'Ur' che tanto lo incantava da bambino nella cerimonia della tazza battesimale: torna ad essere uno fra i tanti anelli di una catena che tutti li trascende. Questo è il messaggio che in una soluzione ancora schopenhaueriana Mann ci trasmette. Congedandosi dal suo personaggio abbandona, fissandola nella realtà dell'opera, questa sì strappata al tempo, una parte di sé, molto amata ma contemplata ora con sorridente distacco. Si chiude un ciclo e se ne apre un altro che qui, nel mondo di Ade, era stato annunciato e che contemporaneamente il cammino ermetico dell'autore già aveva trovato per sé in una straordinaria «identificazione mitica», in un «mito vissuto». Conscio, come abbiamo visto, che è nel destino dell'uomo ricalcare modelli, camminare su sentieri già battuti, aveva trovato, incontrato anzi, il modello ideale per la sua svolta interiore, la costellazione capace di unificare nella sintesi le opposte tendenze:

Goethe, su cui ricalca smaccatamente la propria individuazione, Goethe come modello di sintesi degli opposti, dello sforzo tutto manniano di andare oltre l'istinto di morte, la simpatia per la morte, in nome di un equilibrio difficile, definito umanistico, pedagogico e che corrisponde in pieno a una natura che rifugge dal perdersi negli estremi della dissoluzione da un lato e dell'eccessivo razionalismo dall'altro, ma li contiene ambedue. Proprio il *Giuseppe* segnerà questo passo ulteriore nell'opera di Mann e non a caso coincide con la scoperta di Jung, il cui pensiero fa leva proprio sulla dinamica di conciliazione degli opposti, scoperta filtrata e rafforzata dal fertile rapporto con Kérény e dalle teorie bachofeniane sul mito. Con *Giuseppe e i suoi fratelli* Mann ci conduce oltre l'inesorabile forza attrattiva dell'istinto di morte, cui soggiace invece il protagonista dello *Zauberberg*. Il Figlio di Giacobbe dalle sue esperienze di annientamento esce non più come individuo chiuso nella sua narcisistica unicità ma come il Nutritore. Colui che può dispensare vita e forza oltre il dolore individuale, per la salvezza di tutti. Anche il suo io si stempera, si cancella, ma per entrare in una sfera più ampia, in un sé superindividuale.

L'opera ermetica fallisce per Castorp ma prosegue per l'autore e per noi.

Tuttavia qualcosa di sospetto, il dubbio che malgrado ogni intenzione propositiva Mann assegni a *Thanatos* una parte più grande di quanto si proponga di fare rimane, rafforzato dall'osservazione letteraria. Là dove l'ironia tace, dove al culmine del lavoro di *Steigerung* che prepara le scene centrali delle sue opere, quelle in cui la forza rappresentativa erompe senza più schermi al massimo della sua efficacia (si pensi alla morte di Hanno Buddenbrook, o, nel *Faustus*, alla morte di Schwertfeger, o a quella, atroce oltre ogni misura, del piccolo Echo, e nello stesso *Zauberberg*, all'evocazione di Joachim durante la seduta medianica), è sempre la morte a imporsi ai nostri occhi come realtà inesorabile. Non è un caso, credo, che nel sogno di Castorp, la scena edenica, cui solo il sacrificio cruento tra le colonne del tempio permette la sua solarità, sia una scena francamente *kitsch* simile a certi dipinti fine secolo intrisi di allegorica *joi de vivre*, del tutto improbabili nella loro estetizzante struttura. La visione ottimistica non si configura del tutto credibile.

Nello *Zauberberg*, in questo scritto-cerniera, Mann è

certamente andato oltre la decadenza esaurendone con l'ironia la seduzione estetica, ma, proprio perché spogliato di questa dimensione, il nucleo di morte resta in tutta la sua crudezza, riesplode molti anni dopo nell'opera tragica, nel *Faustus*, dove l'equilibrio trovato si spezza e predomina non l'edenica visione solare del sogno *im Schnee* ma la sinistra scena che, in questo sogno, si svolge tra le colonne del tempio dorico, il sacrificio cruento, il silenzio, le orrende figure che maledicono Castorp nel suo dialetto anseatico, giacché la morte per Mann ha connotati quasi sempre tedeschi (anche nella *Morte a Venezia* la fisionomia dello sconosciuto e quella del gondoliere hanno connotati tedeschi). È un nucleo iniziale, un'origine incancellabile che rischia continuamente di far naufragare quanto tenti di opporsi. Mann ci narra sempre e di nuovo della sua forza attrattiva, spinto da un inesorabile anelito di verità, di smascheramento, che, per sua stessa ammissione, lo accomuna a Nietzsche, a Freud e alla psicanalisi. Cos'è questo desiderio? «L'innata pulsione che spinge ad andare sotto le apparenze, verso la 'trama invisibile' e la struttura nascosta conduce a quel mondo che è anteriore a qualunque cosa data. Questo impulso autoctono della psiche, il suo spontaneo desiderio di comprendere psichicamente, sembrerebbe simile a quello che Freud ha chiamato pulsione di morte e che Platone ha presentato come desiderio di Ade», sono parole di J. Hillmann, il fondatore della psicologia archetipica. Questa pulsione è insita in Mann, ne segna l'opera, è alla radice della sua 'pedagogia ermetica', che però suggerisce anche l'altra via, la ricerca dell'Eros in un umanistico 'ritorno alla luce', pienamente consapevole di quanto la luce nasconde. È in fondo ancora una volta la proposta novalisiana, modernamente sganciata con ironica consapevolezza dalla garanzia fideistica e religiosa e quindi tanto più ardua da conseguire.

Nel titolo che ho scelto per queste mie considerazioni ho posto l'accento sull'ottica del profondo in Mann. Ho messo in evidenza all'inizio il suo aderire al modello mitico di Hermes, il dio che conduce le anime dei morti nel mondo di Ade, e con questo intendevo sottolineare come Mann fosse perfettamente consapevole del ruolo 'divino' di psicopompo che così si attribuiva. Ho anche affermato che in termini psicologici ciò significa accompagnare la psiche nel profondo. Non è forse implicita qui la risposta all'altra domanda che

ponevo all'inizio e cioè come mai un autore onnisciente al massimo grado che non lascia al lettore, in apparenza, spazi di autonomia, riesca malgrado ciò a catturarne l'interesse come rare volte accade?

Un filosofo studioso di Freud, F. Trincia, mi ha fatto osservare che la tecnica narrativa di Mann ricorda il procedimento analitico. E in effetti questo interviene sulle nostre 'scoperte' con l'interpretazione, mettendo così in rapporto l'io e l'inconscio, un procedimento teso a riportare alla luce quanto nelle profondità della psiche si nasconde. Mann lo definisce 'pedagogia' e sa di agire sulla nostra anima oltre che sulla nostra mente. Ci porta completamente nel suo ambito, ci fa amare quello che lui ama, ci attira nel gioco delle sue finzioni, ci irretisce nei ragionamenti e nelle riflessioni, esattamente come fa con la musica l'altro suo grande modello mitico, Wagner. Con la sapiente struttura del *Leitmotiv*, che anche in ambito letterario svolge la funzione, tutta psicologica, di riconoscimento del già noto, si crea una complicità totale fra autore e lettore, quasi fossimo noi stessi a comporre l'opera. Le continue 'spiegazioni' manniane vengono sempre un attimo dopo le nostre intuizioni e le confermano, e noi ne siamo allo stesso tempo compiaciuti e indispettiti, ci assicurano della nostra attiva presenza alla stesura del testo, che siamo in grado di capire in quanto paradossalmente lo stiamo componendo con lui. Mann non cerca solo un'identificazione da parte nostra: vuole qualcosa di più. Nell'incontro avviene una vera e propria trasformazione alchemica del lettore: nella sua opera agisce un fattore trasformativo profondo, ermetico appunto, che è lo stesso vissuto dall'autore che graziosamente ce ne fa dono. Certo, le premesse perché ciò avvenga sono quelle che accomunano un'intera cultura e un'epoca: fuori da queste premesse probabilmente Mann risulterà solo un autore paludato e pedante, così come insopportabile è sembrata la sua scrittura a chi questa appartenenza culturale ha messo in discussione infrangendola – penso in particolare alle avanguardie o a scrittori come Brecht e Musil che tanto lo detestavano. Ma penso anche, con rassegnata malinconia, alle nuove generazioni, lontane da quel mondo anni luce e che il Mago forse non potrà più catturare se non sporadicamente. Ma qui interviene e può agire il fattore miracoloso, indefinibile e indecifrabile che in tutti questi discorsi non va mai dimenticato: la sua operazione psicologico-pedagogica Mann la rea-

lizza con la letteratura, col massimo di artisticità, e per questo, proprio per questo agisce in modo incancellabile su chi legge e potrà forse essere compreso anche da chi non abbia familiarità con il suo mondo culturale proprio perché il suo cammino psichico, trasformato in cammino mitico, ci viene riproposto come modello nella creazione artistica, permettendoci di riconoscere, di ritrovare quanto è profondamente nostro, quanto ci è già noto perché depositato nella memoria collettiva dell'archetipo. Con la sua felicità narrativa, la sua gioia di raccontare – tra le più forti capacità narrative che si possano trovare in letteratura – gioca sovrano con il materiale della vita e della psiche, avvertendoci nel contempo che l'approccio estetico è sterile, è insufficiente a leggere la sua opera, tutte le opere, tutta l'arte. Da parte mia confesso di appartenere al novero delle sue vittime, in una sorta di recalcitrante ammirazione che ancora non accenna a finire.

PAUL CELAN TRA NEGAZIONE E UTOPIA

di
INGRID HENNEMANN BARALE
Firenze

Non aveva ancora vent'anni Celan quando, nel giugno del 1940, le truppe sovietiche occuparono Czernowitz, fino al 1920 estrema propaggine dell'Europa asburgica fra Polonia, Ucraina, Russia e Romania. Un anno più tardi fu la volta delle truppe di Hitler a imporre la propria legge su quel piccolo centro della Bucovina, trasformato da crocevia culturale in avamposto di una delle più gigantesche tragedie morali e civili dell'età moderna. Il 20 gennaio del 1942 il governo di Berlino aveva deliberato la cosiddetta «soluzione finale del problema ebraico». Tra i milioni di ebrei coinvolti, anche i genitori di Celan, deportati in un *Lager* dell'Ucraina, per un viaggio senza ritorno. Su quella data il poeta non cesserà di tornare con interrogativi da cui nessuna risposta potrà più liberarlo. Non cesseranno di tormentarlo quando, annessa Czernowitz all'URSS, si ritroverà nel 1944 cittadino sovietico, né quando, ottenuto un visto per Bucarest, riuscirà a passare clandestinamente in Occidente, a Vienna nel 1947, a Parigi dal 1948. Lo accompagneranno sino al gesto finale: la morte nella Senna, in una notte d'aprile del 1970.

Venti gennaio 1942: vi sono date verso la quali la memoria di un uomo contrae un debito inestinguibile e a partire dalle quali tutto esige di essere ridefinito. Questa esigenza di ridefinizione globale e radicale non può essere elusa da colui che nella verità delle parole unicamente confida e al loro potere di definizione interamente si affida. Chiunque altro può tentare di sottrarvisi, ma poeta oggi può essere solo colui che se ne fa interprete. Non è forse vero che «a ogni poema rimane inscritto il suo 20 gennaio?». E la grande novità «nel-

le poesie che oggi si scrivono» non sta forse nel fatto «che si tenta con la massima possibile chiarezza di non smarrire il senso di tali date?»[1].

Troviamo queste domande al centro del discorso che Celan tenne nel 1960 a Darmstadt, alla 'Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung', nell'atto di ricevere il prestigioso premio Büchner. Intitolato *Der Meridian*, quel discorso è una suggestiva, problematica e fondamentalmente drammatica riflessione sul suo modo di essere poeta. Tre sono i nodi principali attraverso cui si dipana e concernono rispettivamente: una critica generale dell'arte, il rapporto della creazione poetica con quella più generale possibilità (l'arte) di cui è una delle possibili forme e le caratteristiche che il nuovo poema dovrebbe avere. Ognuna di tali questioni è, a ben guardare, un tentativo di stabilire il luogo (l'*Ort)* della poesia. E il passaggio dell'una all'altra è ogni volta il segno dell'impossibilità di trovarlo là dove lo si sta cercando.

La critica celaniana è rivolta innanzitutto all'arte classico-romantica, intesa come arte fine a se stessa, come artificio che di se stesso si appaga e che altro non saprebbe darci se non le «Holzpuppen» dell'idealismo[2]. L'alternativa a questo «essere marionettesco, giambico-pentapodale»[3], va cercata in un'arte disposta a rappresentare il naturale, il creaturale. Ma attenzione: tentare di cogliere il naturale come naturale mediante l'inevitabile innaturalità di un artificio artistico, significa tentare di coglierlo con lo sguardo pietrificante di Medusa. Le forme di ingenuo naturalismo e irrealistico realismo in cui così atteggiandosi si cade, sono anch'esse un «porsi fuori dell'umano»[4]. E dunque: entrambe le direzioni che l'arte ha sin qui intraprese portano inevitabilmente alla denaturalizzazione del vivente e alla mortificazione del naturale.

E la poesia? Che ne è dunque di quella poesia che nondimeno (come Celan riconosce) è «alla fin fine tenuta a percorrere il cammino dell'Arte?»[5]. Davvero intraprendere que-

[1] P. Celan, *Il meridiano*, in P. C., *La verità della poesia. Il* <meridiano> *e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Torino 1993, pp. 13-14.

[2] P. Celan, *Der Meridian*, in P. C., *Gesammelte Werke* in 5 Bdn., hrsg. v. B. Allemann u. St. Reichert unter Mitwirkung v. R. Bücher, Frankfurt / M. 1986, vol. 3, p. 191.

[3] P. Celan, *Il meridiano*, cit., p. 3.

[4] *Ivi*, p. 9.

[5] Cfr. *ivi*, p. 10.

sto cammino significa assumere inesorabilmente la prospettiva di chi accetta per sé la condizione dell'automa e il volto di Medusa? Da questo destino la poesia deve emanciparsi. Ma come e dove?

Alla richiesta di un «come» si risponde invitando la poesia a far sì che l'artificio verbale a cui non può non ricorrere assuma in essa e per essa la valenza di un *Gegenwort*: di una parola che, a dispetto della sua stessa natura e di ogni sua destinazione ritenuta «naturale», non pretenda di far trionfare un senso, ma di svelare un non-senso. *Gegenworte* devono diventare le parole della poesia. Ovvero: «un omaggio all'assurdo» capace di testimoniare la «presenza dell'umano»[6].

Il comportamento assurdo che il gesto poetico deve in ogni momento poter rappresentare – un comportamento che per la sua implicita contradditorietà significa spiazzamento, estraneazione – sembra l'unica reazione adeguata dell'essere umano nei confronti dell'assurdità di una condizione storica diventata inaccettabile. «Poesia» significa allora *Atemwende*: «svolta del respiro», con ciò letteralmente intendendo quella pausa impercettibile in cui il respiro inverte il proprio corso (passa dall'inspirazione all'espirazione o viceversa) e, fuor di metafora, quel momento di sospensione di ogni senso apparente e acquisito in cui le parole della poesia diventano «Gegenworte» capaci di ripudiare quelle possibilità di significato che si trovano ad avere comunque assunto e di fungere da testimoni della loro fondamentale insensatezza. Celan si chiede se non sia «a partire da questo punto che il poema è se stesso» e «può percorrere, in questo modo anartistico ed emancipato dall'Arte [«kunst-lose, kunst-freie Weise»], le proprie altre strade, dunque anche le strade dell'Arte – percorrerle più e più volte ancora»[7].

Ma a ogni poema resta inscritto il suo 20 gennaio. Il tempo ha lasciato le proprie tracce, il linguaggio è stato ferito e il *Gedicht* incontra, di conseguenza, una «starke Neigung zum Verstummen». Al tempo stesso, è sempre «unterwegs»[8]. Questa paradossale definizione del poema, come negazione della realtà storica che si riflette nella sua inclinazione ad ammutolire e come utopia che si riflette nel suo essere sem-

[6] *Ivi*, p. 6.

[7] *Ivi*, p. 13.

[8] P. Celan, *Der Meridian,* cit., pp. 197-98.

pre in cammino, ci conduce nel cuore della poesia celaniana. Il poema è solitario, si afferma al margine di se stesso e, per poter sussistere, incessantemente si evoca e si riconduce dal suo «Schon-nicht-mehr» nel suo «Immer-noch»[9]. Nel suo *Pursempre* si colloca «*dentro il mistero dell'incontro*»[10]. Con questa frase particolarmente suggestiva si vuol dire che ogni poesia tende a un Altro, ne ha bisogno. «La poesia» – aveva detto Celan in una *Allocuzione* di due anni prima – «essendo non per nulla una manifestazione linguistica e quindi dialogica per natura, può essere un messaggio nella bottiglia [*Flaschenpost*], gettato a mare nella convinzione – certo non sempre sorretta da grande speranza – che esso possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla spiaggia del cuore [*an Herzland*], magari»[11]. Il poema è, dunque, sempre proteso verso l'Altro. Ma chi e che cosa è questo Altro? Si risponde: «[...] etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit»[12]. A un Altro così inteso la poesia può andare incontro percependo il linguaggio come «Tropendurchkreuzendes», come «Gestalt und Richtung und Atem»[13].

Nella poesia che intendo qui prendere in esame, *... rauscht der Brunnen*, tratta dalla raccolta del 1963 *Die Niemandsrose*, balzano subito agli occhi i tre punti di sospensione che precedono le parole del titolo. Alludono a un discorso interrotto e che qui riprende, alla continuità con qualcosa che dobbiamo supporre già detto altrove.

In una precedente raccolta di poesie, pubblicata nel 1952 e intitolata *Mohn und Gedächtnis*, se ne trova in effetti una che letteralmente si conclude con le medesime tre parole («rauscht der Brunnen») da cui la nostra riprende. Si intitola *Kristall* e il suo ultimo verso dice: «sieben Rosen später rauscht der Brunnen». Il mormorio di una fonte a cui entrambe alludono è il tema che le accomuna e su cui il poeta ritorna, a distanza di

[9] *Ivi*, p. 197.

[10] P. Celan, *il meridiano,* cit., p. 15.

[11] P. Celan, *Allocuzione* in occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema, in P.C., *La verità della poesia,* cit., p. 35.

[12] P. Celan, *Ansprache* (Bremer Rede), in P.C., *Gesammelte Werke,* vol. 3, cit., p. 186.

[13] P. Celan, *Der Meridian,* cit., p. 202 e p. 194.

anni, come se il tempo intercorso non fosse trascorso, volutamente ignorandolo. È questa in Celan una strategia caratteristica, a cui frequentemente ricorre e il cui significato sembra evidente: quel tempo che separa i momenti dell'esistenza ordinaria e non consente loro se non di giustapporsi non ha valore per il poeta, è un ostacolo che la sua ricerca di verità più profonde e sorgive deve saper rimuovere. Rileggiamo dunque, come egli sembra invitarci, le due poesie a questo punto individuate, concentrando la nostra attenzione sul tema che sembra emergere come comune.

Kristall s'intitola la prima. E dobbiamo chiederci quali significati Celan associ al suo uso poetico di questa parola. Di un «grande cristallo del mondo interiore» egli parla, ad esempio, nel breve testo in prosa del 1948 intitolato *Edgar Jené und der Traum vom Traume.* E in quel contesto la parola in questione vale a indicare una dimensione al di là del mondo abitabile:

> Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht. Ich schlug eine Bresche in die Wände und Einwände der Wirklichkeit und stand vor dem Meeresspiegel. Ich hatte eine Weile zu warten bis er zersprang und ich den großen Kristall der Innenwelt betreten durfte[14].

Non diverso significato la parola assume nella famosa poesia *Weggebeizt*, compresa nel ciclo *Atemwende* del 1967. L'ultima strofa di questa poesia parla di un *Atemkristall* che attenderebbe in fondo al crepaccio dei tempi:

> Tief
> in der Zeitenschrunde,
> beim
> Wabeneis
> wartet, ein Atemkristall,
> dein unumstößliches
> Zeugnis[15].

[14] «Debbo riferire alcune parole da me udite nel profondo dei mari, là dove tanto si tace e tanto accade. Ho aperto una breccia nei muri e nelle remore della realtà e mi sono trovato dinanzi allo specchio del mare. Dovetti attendere un poco, prima che esso si fondesse e io potessi penetrare il grande cristallo del mondo interiore». P. Celan, *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, in *Gesammelte Werke,* vol. 3, cit., p. 155; tr. it., P. C., *Edgar Jené e il sogno del sogno,* in P. C., *La verità della poesia*, cit., p. 23.

[15] «In fondo / al crepaccio dei tempi, / il ghiaccio a favi / attende, un cristallo di respiro, / la tua insovvertibile / testimonianza». *Weggebeizt,* in P.

Si tratta anche qui di una dimensione che si suppone attingibile, ma non abitabile, perché non sta in un tempo, ma al fondo di ogni tempo possibile. Si noti: al fondo, non sopra; in un crepaccio in cui i tempi, quotidiani e storici, delle nostre esistenze ordinarie possono solo sprofondare, non in una sommità a cui possano essere sollevati e che potrebbe corrispondere solo al punto di vista unificante di chi fosse in grado di trascenderli. La dimensione che la trasparenza del cristallo simboleggia e che all'immateriale inconsistenza di un sotterraneo respiro viene qui paragonata è il luogo di una verità che solo la poesia è in grado di cogliere. Poiché di un luogo si tratta in nessun tempo e, dunque, in nessuno spazio collocabile, di un luogo pertanto in questo senso *u-topico*, siamo autorizzati a identificarlo con lo spazio aperto e vuoto di cui Celan parla nella sua citata riflessione poetologica del 1960.

A tal riguardo due indicazioni fin d'ora ci si offrono. L'una ci invita ad assumere fino in fondo le implicazioni nichilistiche, l'altra a non trascurare la carica utopica del tentativo che all'istituzione o restituzione di uno spazio aperto e vuoto dichiaratamente mira. Il movimento che a uno spazio così connotabile conduce deve poter essere infatti, in prima istanza, radicalmente negativo, perché tutto ciò che incontra gli è, in prima battuta, d'ostacolo, perché al vuoto che postula si può pervenire solo rimuovendo per intero le macerie di una falsa pienezza e l'apertura a cui aspira esige la dissoluzione di tutto ciò che, con la sua sola presenza, la ostruisce. Ma se in primo piano anzitutto viene quella valenza negativa che il gesto poetico deve saper esprimere e con l'inflessione nichilistica di queste azioni in versi dobbiamo quindi anzitutto misurarci, non minore attenzione dobbiamo riservare alla direzione utopica ch'esso sottende: a quel non-luogo verso cui tende e che dovremo sforzarci di decifrare.

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund,
nicht vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.

Celan, *Atemwende,* in *Gesammelte Werke,* cit., vol. 2, p. 31; trad. it. di A. M. Carpi, in *Poesia tedesca del Novecento,* a cura di A. Chiarloni e U. Isselstein, Torino 1990, p. 281.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen[16].

La prima strofa di *Kristall* è dominata dalla negazione: quel «nicht» ripetuto tre volte, all'inizio di ogni verso, sottolinea la dolorosa separatezza a cui ogni momento dell'esistenza sembra destinato (la separazione di io e tu, di cancello e straniero, di occhio e lacrima), ma la constatazione di questa separatezza apre e non chiude il percorso di una poesia che nella strofa successiva, con una ripetizione che risulta speculare e simmetrica, ermeticamente allude a un suo possibile superamento. Dove e quando? «Sette notti più in alto», «sette cuori più a fondo», «sette rose più tardi»; solo là e solo allora le labbra si congiungono, la mano bussa al cancello, tutto ciò che percepiamo altrimenti separato si svela lì con e per l'altro, in un rapporto di sorgiva unità.

L'attenzione dei critici si è concentrata quasi esclusivamente sul possibile significato di quel «sette», con risultati peraltro, a mio parere, abbastanza deludenti. Sorvolo sui multiformi rimandi alle connotazioni sacre e magico-cabalistiche di un numero fin dall'antichità chiamato a simboleggiare «pienezza», «totalità», «perfezione». Sorvolo perché nessuno di quei rimandi si è rivelato di fatto pertinente al contesto di questi versi, capace di aprire un varco verso ciò che sottintendono[17]. Non per questo siamo autorizzati a pensare che la scelta del numero 7 sia casuale e gratuita. Troppo importante è la funzione che assolve, qui e altrove (l'espressione *Sieben Rosen später* ritorna come titolo della prima parte della raccolta successiva, *Von Schwelle zu Schwelle*), come indicazione della meta a cui tendere, dell'orizzonte in cui ritrovare quelle forme di unità che la poesia vorrebbe restituirci. Decisiva in questo senso risulta la sua valenza spazio-temporale. Sette e non più di sette sono (e poco importa sapere per quale

[16] *Kristall,* in P. Celan, *Mohn und Gedächtnis,* in *Gesammelte Werke,* cit. vol. 1, p. 52; tr. it. di M. Specchio, in M.S., *Paul Celan. L'incantesimo dell'assurdo,* Siena 1986, p. 94.

[17] Cfr. P. Mayer, *Paul Celan als jüdischer Dichter*; Diss, Heidelberg 1969, pp. 77 sgg.; W. Höck, *Von welchem Gott ist die Rede*, in D. Meinecke (Hrsg.), *Über Paul Celan,* Frankfurt / M. 1973, pp. 265-76; H. M. Krämer, *Eine Sprache des Leidens*, München-Mainz 1979, pp. 62 sgg.; G. Civikov, *Interpretationsprobleme moderner Lyrik am Beispiel Paul Celans*, Amsterdam 1984, p. 125.

concomitante o precedente significato magico-religioso di questo numero, sette soltanto ne siano stati distinti) quelle unità cicliche, i giorni, che da sempre assumiamo come le più naturali scansioni della nostra esistenza e il cui eterno ripetersi compone mesi e anni e secoli, in tal modo tracciando i confini spazio-temporali di ogni possibile esistenza quotidiana e storica.

Oltre questa rappresentazione del tempo e dello spazio, per l'appunto, siamo invitati a situarci: oltre una coscienza che se li rappresenta come un unico e insuperabile contenitore entro il quale noi stessi saremmo, allo stesso titolo dei molti enti ed eventi che vi trovano posto, in un rapporto di semplice contiguità e sostanziale continuità con quanti tra essi direttamente ci toccano. È la fatticità di una tale dimensione dello spazio e del tempo e della coscienza in essi inserita ciò che siamo invitati a superare, nella triplice direzione di quel «più in alto», «più a fondo», «più tardi». Quel «sette rose più tardi» appare allora, se così lo si interpreta, un modo inevitabilmente paradossale di indicare il luogo che la poesia sta cercando: quell'«aperto» di cui l'allocuzione del 1960 (*Der Meridian*) ci diceva che in esso siamo «weit draußen» e in cui la rosa (nei cui petali si rispecchiano le mille sfaccettature dell'esistenza) e la fonte possono liberare ciò che in sé stanno celando. Il «sette rose più tardi» è l'utopico luogo che luogo propriamente non ha. È «Ortssuche im Lichte des Ortlosen»[18].

Arriviamo alla poesia ... *rauscht der Brunnen.*

... RAUSCHT DER BRUNNEN

Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr
gebetscharfen Messer
meines
Schweigens.

Ihr meine mit mir ver-
krüppelnden Worte, ihr
meine geraden.

Und du:
du, du, du

[18] G. M. Schulz, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977, pp. 159-60.

mein täglich wahr-und wahrer-
geschundenes Später
der Rosen –:

Wieviel, o wieviel
Welt. Wieviel
Wege.

Krücke du, Schwinge. Wir —

Wir werden das Kinderlied singen, das,
hörst du, das
mit den Men, mit den Schen, mit den Menschen, ja das
mit dem Gestrüpp und mit
dem Augenpaar, das dort bereitlag als
Träne-und-
Träne[19].

Ciò che risulta sospeso, volendo considerare questa poesia una continuazione di *Kristall*, è proprio l'inizio dell'ultimo verso: «sette rose più tardi». Ma i tre punti di sospensione sembrano voler dire che, rispetto a *Kristall*, in ... *rauscht der Brunnen* si sono dissolte anche le già scarne allusioni a categorie spazio-temporali. Il titolo parla soltanto del mormorio della fonte: che cosa mormora, dove e quando resta aperto. Ellittico è il titolo, ellittiche sono le frasi in cui prevale la struttura paratattica (c'è un'unica subordinata ed è, significativamente, nell'ultima strofa: «dem Augenpaar, das dort bereitlag»). Si nota, inoltre, una forte tendenza al linguaggio nominale: solo nel titolo e nell'ultima strofa troviamo verbi finiti, in tutto tre. Tutti questi elementi strutturali e sintattici sottolineano con forza la *Sprachnot*, la *Neigung zum Verstummen* della poesia.

La prima strofa inizia con un vocativo, ripetuto nelle due strofe successive. I vocativi e la struttura paratattica con-

[19] «Voi da preghiera – voi da bestemmia – , voi / da preghiera affilati coltelli / del mio / silenzio. / Voi mie con me stor– / piate parole, voi / le mie diritte. / E tu: / tu, tu, tu / da vero più vero ogni giorno / scarnito mio Poi / delle rose —: / Quanto, o quanto / mondo. Quanti / sentieri. / Stampella tu, ala. Noi – / Noi canteremo la filastrocca, quella, / sai, quella / con gli uo, con i mini con gli uomini, sì quella / con la sterpaglia e con / i due occhi che erano lì pronti come / lacrima - e - / lacrima» ... *rauscht der Brunnen,* in P. Celan, *Die Niemandsrose,* in *Gesammelte Werke,* cit., vol. 1, p. 237; tr.it. di M. Specchio [ripresa con qualche modifica], in M.S., *Paul Celan,* cit., p. 94.

feriscono alle prime tre strofe un valore esortativo. Che cosa viene invocato: «Ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr gebetscharfen Messer meines Schweigens». Notiamo il ricorso, frequente in Celan, a composti (tra l'altro spesso – come in questo caso – neologismi), i cui elementi sono separati dal trattino quasi a voler significare che, nel momento in cui dovrebbero comporsi in unità, conservano comunque traccia della loro separatezza e non cessano di convalidarla. Il medesimo paradosso dialettico si riflette nella scelta degli attributi associati al termine «scharf». La «bestemmia» sembra annullare la «preghiera». La compresenza di due significati così specularmente opposti nel medesimo evento sembra voler configurare e fotografare una situazione essenzialmente e conclusivamente negativa di stallo, di reciproco annullamento. Ma le cose non stanno propriamente così. Già una semplice considerazione formale segnala come l'accento cada sul «Gebet», che gode di una posizione dominante perché viene prima e dopo («ihr gebet-, ihr lästerungs-, ihr gebetscharfen Messer») e in questo modo accerchia e comprende la «Lästerung» nello spazio che esso stesso circoscrive. Si aggiunga che il «Gebet» e non la «Lästerung» qualifica il tutto perché esso e non il suo opposto forma l'aggettivo in cui questo complesso movimento di qualificazione si conclude («gebetscharf») allorché questo si propone infine nella sua composita unità. Se ne evince che ai due elementi preposti al trattino non viene qui attribuito lo stesso peso, ma prevale il significato positivo.

Di coltelli taglienti come preghiere e bestemmie, dunque, si tratta: taglienti come preghiere che non possono evitare di apparire bestemmie, ma che preghiere (una volta fattesi carico di quella contraddittoria apparenza) conclusivamente si confermano. Di coltelli in quel duplice modo taglienti – si dice – è fatto il silenzio dell'io. E che di *Sprachlosigkeit* si tratti lo conferma il fatto che di quest'unica parola l'ultimo verso della strofa è composto: *Schweigen*. Ma lo *Schweigen* di questa poesia non è identificabile – come in altri luoghi – con la morte, né sono indicative le cifre di *Eis* e *Schnee* che per essi si sono trovate. Lo *Schweigen* che comprende in sé preghiera e bestemmia (potremmo dire, in senso celaniano, utopia e negazione, utopia che ha bisogno della negazione) è tagliente e, di conseguenza, le parole diventano sempre più storpie. Ma, come sottolinea il terzo verso della seconda stro-

fa, queste parole che il poeta scopre divenute con lui storpie («meine mit mir verkrüppelnden Worte») sono, al tempo stesso, le sole diritte («meine geraden»), le sole con cui possa centrare il proprio obiettivo.

Si ripropone il medesimo paradosso dialettico di «preghiera» e «bestemmia». E la disposizione gerarchica dei termini (col significato positivo che emerge dal negativo, poiché le parole affilate e distorte dal silenzio che le taglia e su cui dolorosamente si stagliano sono per il poeta il solo modo di volgersi direttamente al proprio obiettivo) ci attesta che si ripropone nella medesima forma: nella forma di una dialettica quantomeno non intenzionalmente e irrimediabilmente negativa. Il significato positivo in cui la contraddizione dovrebbe inverarsi non può pretendersi garantito, non può essere anticipato al modo di una soluzione che la toglierebbe via. La dialettica che questa poesia delinea (ma direi di più: la dialettica che ogni poesia di Celan tenta di promuovere) si guarda bene dal rivendicare questo tipo di positività, a cui ambivano le dialettiche speculative della tradizione idealistica e storicistica, ma non rinuncia a fare della negazione il luogo di un'affermazione non ancora matura e che ancora dunque non ha e chi sa se mai avrà un suo luogo proprio, ma senza la quale non avrebbe luogo neppure quella negazione in cui attualmente si esprime.

Lo *Schweigen* è a questo punto interpretabile solo come cifra del non ancora dicibile (*Unsagbares*): di una parola che deve nascere dal superamento di ogni antinomia, come «ein Wort nach dem Bilde des Schweigens», come «ein Wort, das mich mied, als die Lippe mir blutet' vor Sprache», «ein Wort, das neben den Worten einherging»[20]. Ma affinché una tale parola possa nascere, i coltelli devono – muovendosi perennemente tra distruzione e salvezza, negazione e utopia – tagliare le radici di tutte le altre, estirpare quel «buntes Gerede des Anerlebten» di cui aveva parlato la già citata poesia *Weggebeizt* del ciclo *Atemwende*.

Il terzo vocativo della terza strofa non si rivolge più a un

[20] *Strähne*, in P. Celan, *Von Schwelle zu Schwelle*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. 1, p. 92.

plurale, ma a un «du». Iterato quattro volte, dà alla strofa l'intonazione di un'implorazione. Questo «du», lo sappiamo ormai, non è un «du» biograficamente determinabile[21], ma è quell'*Anderes* verso cui, come ci è stato detto nel *Meridian*, la poesia tende e che ha dato alle poesie celaniane la loro voluta struttura dialogica («das Gedicht steht im *Geheimnis der Begegnung*»). La poesia vi tende in ragione di quella attenzione che è «das natürliche Gebet der Seele»[22]. «Tu» diventa quell'«altro» che non ha nome né luogo e che è qui chiamato il «Poi delle rose». Ma può parlare in suo nome e in questo modo raggiungerlo solo quel linguaggio che sia quotidianamente scuoiato (l'originario significato di *schinden* è nell'ahd. *enthäuten*), scarnito, purificato: «Mein täglich wahr – und wahrer–/ geschundenes Später». Troviamo di nuovo i trattini che – come abbiamo detto – separano nel momento in cui congiungono e sono il segno evidente della valenza non più univoca del linguaggio. Ma questa volta la scissione avviene all'interno dell'*enjambement,* un accorgimento che sottolinea ancora di più il movimento dialettico tra unione e separazione. Il fatto che il verso termini col secondo trattino isolando i due elementi del composto (neologismo anche qui) mette in evidenza la loro importanza, intensificata ancora dalla forma comparativa del secondo. Lo «Später der Rosen» è seguito da un trattino di sospensione, seguito a sua volta da due punti. Ci aspettiamo, dunque, qualche chiarimento circa il significato di questo misterioso «Poi delle rose» che sembra rappresentare in questa poesia il *terminus ad quem*, l'enigmatico e differito movente di ognuna.

Cosa è questo «Später der Rosen»? «Wieviel, o wieviel/ Welt, Wieviel/ Wege». La ripetizione del «wieviel» e l'accumulo di allitterazioni suscitano quasi un effetto onomatopeico, evocano venti che portano svolte, evocano grandi spazi aperti. Ma questi spazi non sono più vuoti, si delineano *Wege*. L'indicazione è importante, la parola forma da sé un verso. Questi immensi spazi nuovi, svuotati della storia vissuta e le tante strade che lasciano sperare in un futuro migliore fanno

[21] Cfr. gli studi di H.-G. Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du?,* Frankfurt / M. 1973, 1986 [2] (tr. it. *Chi sono io e chi sei tu?,* a cura di F. Camera, Genova 1989).

[22] P. Celan, *Der Meridian,* cit., p. 198.

sì che la stampella diventi ala e le parole storpie diventino diritte, si elevino ed escano dalla dimensione del linguaggio codificato. E allora l'«io», il «tu», il «voi» si uniscono nel «noi»: in un «wir» che non ha l'autoconsistenza di un nuovo ente (in questo caso: di una qualsivoglia nuova entità collettiva, di una nuova società o Stato), ma la relatività essenzialmente instabile e intrinsecamente infinita di una *Atemwende* e che si esita pertanto a interpretare come una identità riconquistata (si noti l'insolita lunghezza del trattino di sospensione che segue le tre lettere di cui la parola «wir» si compone, della pausa in cui l'eco che quel «wir» suscita sembra voler per un attimo dissolversi), un «wir» che viene poi ripreso, all'inizio del verso successivo, al modo di un *Neubeginn*.

Ma cosa dovrà fare il «wir» nello «Später der Rosen»? Il «wir», nato dal venir meno del contrasto di positivo e negativo, canterà il «Kinderlied». Ma non uno qualsiasi. Canterà quello (il pronome dimostrativo viene ripetuto tre volte) che – memore del dolore che ha colpito l'umanità e che ha spaccato la stessa dignità dell'individuo – riflette questa scissione con inconsapevole consapevolezza, come in un libero gioco di associazioni (tipico delle filastrocche per bambini), scomponendo la parola «Menschen» in «Men» e «Schen»[23] per ricomporla alla fine dello stesso verso nella sua integrità (è il verso più lungo della poesia: anche il linguaggio comincia a ricomporsi). E questo uomo nuovo, dallo sguardo ingenuo, avrà di nuovo «occhi» che non saranno separati dalle «lacrime» in cui abitiamo: «Die Tränen» – dice Celan in una poesia di *Sprachgitter* –

> Die Tränen.
> Die Tränen im Bruderaug.
> Eine blieb hängen, wuchs. Wir wohnen darin.
> Atme, daß
> sie sich löse[24].

[23] Cfr. la fantasiosa interpretazione di P. H. Neumann, *Zur Lyrik Paul Celans*, Göttingen 1968, p. 21: «Als englisches 'men' und chinesisches 'schen' (= shen) wiederholen sie das zerstörte, in ihnen aber heile Wort 'Menschen'. Der Nonsens zweier substantivierter deutscher Silben und der Tiefsinn ihrer aus fremden Sprachen ihnen zuwachsenden, mit dem Wort ihrer Herkunft identischen Bedeutung durchdringen sich in diesem Vers».

[24] «Le lacrime. / Le lacrime nell'occhio del fratello. / Una vi restò appesa, crebbe. Noi abitiamo dentro. / Respira, che / si sciolga». *Stimmen*, in P. Celan, *Sprachgitter*, in *Gesammelte Werke*, cit., vol. 1, p. 148; tr. it. di M. Specchio, in M. S., *Paul Celan*, cit., p. 93.

La *Atemwende* condurrà al luogo in cui la poesia potrà realizzarsi nella sua veste di «Gegenwort». Questa parola «nata dal silenzio» («das erschwiegene Wort»), come dice la poesia *Argumentum e Silentio*[25], sarà la parola sopravvissuta al «dente del veleno» che «trafisse le sillabe» e varrà come testimonianza contro le altre «concupite dalle orecchie degli aguzzini». Lo «Schweigen» della nostra poesia (ultimo verso della prima strofa) indica «Wege» (ultimo verso della quarta strofa) che portano alla «Träne» (ultimo verso dell'ultima strofa), la quale si ritrova nel «Brunnen» che custodisce, come il «Kristall», ciò che sarà nel «Poi delle rose»[26]. I «Wege» sono – come Celan diceva nel *Meridian* – «kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr»[27]. Sono qualcosa, per citare Ernst Bloch, «das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat»[28]. «Wirklichkeitswund» und «Wirklichkeit suchend»[29], il poeta cerca di avvicinarvisi, poiché gli elementi di quell'«altro» sono tutti raccolti nella realtà: «sie müßten nur» – così Adorno – «um ein Geringes versetzt, in eine neue Konstellation treten, um ihre rechte Stelle zu finden»[30].

[25] *Argumentum e Silentio*, in P. Celan, *Von Schwelle zu Schwelle*, cit., p. 138; tr. it. in P. Celan, *Poesie*, a cura di M. Kahn e M. Bagnasco, Milano 1976, p. 77.

[26] Viene spontaneo ricordare il passo in cui Celan afferma «[...] alles sei getan, wenn die Vernunft in die Tiefe stiege und das Wasser des dunklen Brunnens an die Oberfläche förderte» (P. Celan, *Edgar Jené und der Traum vom Traume*, cit., p. 157).

[27] P. Celan, *Der Meridian*, cit., p. 201

[28] E. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt / M. 1977, vol. 3, p. 1628.

[29] P. Celan, *Ansprache* (Bremer Rede), cit., p. 186.

[30] Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt / M. 1974, p. 476.

LA PULSIONE DELLA FORMA

Gli articoli che la Redazione propone qui di seguito per il loro notevole interesse disciplinare ed interdisciplinare rappresentano una parte degli interventi al Seminario «La pulsione della forma. Linguaggi letterari del primo Novecento tedesco», svoltosi presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università dell'Aquila il 15 e 16 novembre 1995.

MUSIL E LA FORMA ROMANZO

di
Alberto Destro
Bologna

Se si percorre la ormai ricchissima letteratura critica musiliana è difficile sottrarsi all'impressione che tutto sommato gli aspetti formali, stilistici o narratologici siano stati relativamente trascurati a favore di indagini, al contrario, a tutto tondo riguardanti gli aspetti più filosofici, ideologici e comunque di pensiero che caratterizzano l'opera dello scrittore austriaco. Se questa particolare attenzione al pensatore Musil appare comprensibile alla luce della radicalità del suo tentativo di rivisitare originalmente alcune delle categorie portanti della cultura e della sensibilità moderne, si rischia tuttavia, in tal modo, di perdere di vista il fatto che egli è pur sempre uno scrittore, e che si avvale ai fini di questa sua riflessione dello strumento narrativo, il quale possiede proprie norme, ha una sua storia, incontra certe aspettative presso il pubblico ecc.

Il problema che vorrei discutere qui è allora proprio questo del rapporto di Musil con il genere letterario romanzo, un genere che egli trova predefinito allorché si affaccia all'attività letteraria e con il quale egli poi si confronterà per tutta la vita in uno sforzo e con risultati che non esito a definire unici (la categoria dell'unicità che qui impiego non ha carattere valutativo, non intende indicare in Musil la vetta della narrativa moderna, ma mette in evidenza solo il tratto inconfondibilmente individuale della sua creazione). Di qui anche il titolo che ho voluto preporre a queste pagine, con l'esplicito rinvio alla forma costituita dal romanzo, che renderà chiaro come io limiterò al minimo indispensabile la discussione degli aspetti speculativi dell'opera musiliana, già tanto e spesso

tanto acutamente analizzati dalla critica. Non ripeterò, quindi, per l'ennesima volta che cosa significhino la «qualità» del titolo del romanzo musiliano, che cosa si intenda con «l'altro stato» o con il «Regno Millenario» ecc. I limiti di questa comunicazione daranno ragione, infine, della rapidità di certe affermazioni che richiederebbero più ampia motivazione, del ricorso, a proposito del terzo volume, solo ai capitoli compiuti tralasciando la massa delle carte non ancora giudicate definitive dall'autore, nonché - più dolorosamente - della assenza di riferimenti testuali, per i quali debbo rinviare ciascuno alla propria memoria di lettore musiliano.

È quasi un *topos* della critica annoverare Musil tra i grandi innovatori della narrativa del '900 facendo il suo nome entro un canone ristrettissimo che contempla, accanto al suo, solo quelli di Joyce e Proust. Naturalmente una tesi tanto diffusa non può non essere fondata: ciascuno di questi autori, beninteso a suo modo, ha portato infatti alle estreme conseguenze un particolare tentativo di rinnovare la prosa narrativa ricevuta in eredità dalla tradizione fondamentalmente realista del secolo precedente, assumendone uno o più elementi, che vengono sviluppati in maniera sovente paradossale, e comunque tale da scardinare l'impianto narrativo che ancor oggi istintivamente associamo al termine di 'romanzo'. Tutto ciò è vero, ma si tratta di una verità parziale, giacché Musil rivela una caratteristica che gli altri due non possiedono.

Qualsiasi sia l'analisi narratologica che vogliamo compiere su Proust o Joyce, infatti, abbiamo a che fare con organismi narrativi certamente di dimensioni abnormi, smisurati, ma caratterizzati ciascuno da una propria fisionomia formale fondamentalmente unitaria. Il primo e l'ultimo volume della *Ricerca* sono stilisticamente confrontabili, come pure l'*Ulisse* si rivela largamente omogeneo; il lungo monologo finale di Molly, pur costituendo certamente una unità narrativa con una sua relativa autonomia, non spezza certo l'andamento stilistico e formale del romanzo. Altro è il caso dell'*Uomo senza qualità*. È nota la lunga genesi del *Lebenswerk* musiliano, una genesi che abbraccia tutta la vita artisticamente produttiva dell'autore (addirittura non è mancato chi – Enrico De Angelis[1] – ha proposto una lettura genetica del romanzo, attraverso le varie

[1] Cfr. Enrico De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino 1982, in particolare le pagg. 125 sgg.

tappe del suo divenire, come ricostruite dalla filologia musiliana: proposta che considero affascinante, ma paradossale e pertanto in fondo inaccettabile giacché ignora la volontà stessa dell'autore, che non ha pubblicato abbozzi e tentativi, ma un romanzo strutturato in più volumi e rimasto incompiuto, almeno esteriormente, per la sua prematura morte). Ora, mentre per l'*Ulisse* la genesi si misura ancora in anni, anche la *Ricerca* proustiana come il romanzo musiliano ha richiesto una elaborazione di decenni, ma questo non ha intaccato l'unitarietà dell'impianto narrativo. L'*Uomo senza qualità* invece ci mostra una ricerca in atto che, trascinata dai suoi stessi esiti, scardina progressivamente la forma stessa del romanzo almeno nei suoi connotati tradizionali e la fa diventare altro per così dire sotto gli occhi del lettore.

Chi legga il primo volume si troverà di fronte a una moderna rivisitazione di canoni narrativi che egli potrà ancora riconoscere alla luce della tradizione. Innanzi tutto vi opera la convenzione forse più forte del romanzo ottocentesco, quella del narratore onnisciente, poi vi ricorre una vicenda complessa e composita, in cui sono riconoscibili vari nuclei narrativi addirittura parzialmente indipendenti, ma tutti interrelati nella figura del protagonista (l'Azione Parallela, Moosbrugger, Walter e Clarisse ecc.); inoltre vi campeggia un protagonista ben delineato, il cui essere «senza qualità» non significa certo una personalità sbiadita e informe; infine vi si propone una ricostruzione d'ambiente che costituisce un'acutissima diagnosi di una società e addirittura di un organismo statale ben riconoscibile (tanto genialmente felice è questa caratterizzazione, che il termine di «Cacania» da allora ne costituisce una cifra non più eliminabile anche al di fuori dell'ambito strettamente musiliano e addirittura dell'ambito letterario). Questo impianto narrativo è posto certamente al servizio di una linea di pensiero eversiva rispetto alle positivistiche e «razioidi» certezze ottocentesche, ma non appare spezzata la linea di continuità narratologica. Vi si potranno rintracciare innumerevoli dettagli fortemente innovativi, come ad esempio le «metafore audaci» irriducibili alla narrativa realistica, che Claudia Monti ha tanto convincentemente dimostrato funzionali al coerente pensiero musiliano[2], ma in-

[2] Cfr. Claudia Monti, *Musil. La metafora della scienza*, Napoli 1983, p. 14 sgg.

somma anche un eventuale (e improbabile) lettore ingenuo si ritroverà entro un testo che non faticherà a riconoscere quale romanzo, sia pure con rilevanti tratti di originalità.

Allorché tuttavia questo lettore si troverà ad affrontare il secondo volume, rischierà, con la sua concezione di romanzo piuttosto vecchiotta, di trovarsi alquanto spaesato. Certo, continuerà a incontrare personaggi noti dal primo volume, ma questo, a parte una lettera di Clarisse che compare dopo una cinquantina di pagine, avverrà non prima di 120 pagine con Stumm von Bordwehr che appare nuovamente in scena con la funzione di 'riagganciare' Ulrich all'ormai remoto nucleo narrativo principale del primo volume, la Azione Parallela. Di qui e fino alla fine, nei capitoli conclusivi dedicati alla riunione per l'Azione Parallela pretesa decisiva (in realtà inconcludente) nel salotto di Diotima, i riferimenti all'impianto narrativo che aveva sorretto il primo volume (Azione Parallela, Moosbrugger e Walter-Clarisse) non mancheranno certo, ma assumeranno sempre più il carattere di intervalli, addirittura a tratti di divagazioni o pretesti per animare quello che si rivela con chiarezza via via maggiore il vero centro narrativo del volume: la storia del rapporto tra Ulrich e Agathe. Ancora 'storia' in certa misura, nel senso più banale della parola, perché legata ad accadimenti narrabili (l'incontro dei fratelli, la falsificazione del testamento, il trasferimento di Agathe da Ulrich, l'inserimento di Agathe nel mondo sociale di Ulrich, e cioè la sua presentazione ai protagonisti dell'Azione Parallela ecc.), ma storia, tuttavia, in corso di rapidissima dislocazione in regioni dove la tradizione narrativa fatica a ritrovarsi. Vediamo come ciò accade.

Intanto Agathe compare del tutto inaspettata solo nelle ultime pagine del primo volume, per occupare poi (naturalmente insieme a Ulrich) pressocché totalmente la scena nelle prime 120 pagine del secondo volume e costituire comunque il vero centro d'interesse della narrazione delle rimanenti parti di esso. Siamo in presenza, dunque, di un forte elemento di discontinuità narrativa tra primo e secondo volume. Ma quello che cambia ancor più radicalmente è il *ductus* narrativo del secondo volume, almeno nelle parti (che sono prevalenti) della storia di Ulrich e Agathe, la quale è condotta tutta su un ininterrotto dialogare dei fratelli, o meglio su una ininterrotta interrogazione di Ulrich da parte di Agathe, che interroga se stessa interrogando il loquace fratello, il quale in realtà ri-

sponde a se stesso rispondendo (laddove in effetti risponda davvero) alle domande della sorella. Appare chiaro in tal modo che è venuto meno se non in misura residuale uno dei filoni narrativi del primo volume, quello della rappresentazione del mondo storico della Cacania o, più estensivamente, della società moderna per dare spazio a una ricerca tutta personale e interiore (ma il termine non è affatto musiliano) che si svolge mediante l'inesausto e mobilissimo ragionare di Ulrich.

Quel che possediamo di compiuto del terzo volume accentua ulteriormente queste caratteristiche, giacché ruota ancor più esclusivamente intorno ai due fratelli, con la sola eccezione della visita che Agathe fa a casa di Lindner. Narrativamente l'esclusiva concentrazione sulla storia dei fratelli viene addirittura esplicitata con la loro rinuncia ad ogni impegno sociale. C'è una sorta di sottrazione volontaria di Ulrich e Agathe al mondo dei rapporti di società, cui fa da contraltare la loro occasionale immersione – che rappresenta una conferma della loro voluta solitudine – nella folla anonima, nella massa dei passanti delle ore di punta. Ma c'è di più: il vero protagonista del terzo volume tende ad essere non più Ulrich, ma Agathe. Senza dubbio colui che continua a svolgere il principale ruolo di ragionatore è Ulrich, e ciò avviene naturalmente all'interno di una storia comune, anzi di una storia che mira a costituire una sorta di identità tra i due protagonisti, ma chi mette in moto il meccanismo della riflessione, chi pone le domande, chi viene seguito con la maggiore attenzione narrativa, è Agathe. Si tratta di una prevalenza non certo marcata, eppure percettibile, che anch'essa viola una delle norme cardine della tradizione romanzesca, la persistenza dell'eroe: norma tanto più vincolante in quanto l'eroe dà addirittura il titolo al romanzo.

Tutto questo configura un distacco ormai avanzatissimo e irreversibile dalla forma romanzo tradizionale, ma non si può tacere un altro tratto forse più sottile ma forse anche più profondo di questo radicale distacco dalla tradizione. Il romanzo moderno come epica borghese nasce nel '700 con il compito storico della elaborazione letteraria della nuova ideologia dell'individuo. E tutti i romanzi della tradizione, fino alla rottura novecentesca, rimangono fedeli a questa vocazione profonda del genere letterario. La storia del romanzo moderno è una storia di protagonisti individuati, di eroi caratterizzati nella loro singolare personalità. Non a caso sovente il

protagonista dà il titolo al romanzo.Talora tutto si svolge intorno ad un protagonista, talora i protagonisti sono più d'uno, o addirittura sono un gruppo. Essenziale è comunque sempre l'attenzione per la delineazione di personalità singole ben definite e ben caratterizzate. È questo il caso anche per l'*Uomo senza qualità*? Nessun dubbio può esistere sullo straordinario talento narrativo (narrativo, questa volta, in senso tradizionale) di Musil, che ha tratteggiato una intera galleria di personaggi che è forse banale ma nondimeno veritiero definire indimenticabili, ma essi si concentrano quasi totalmente nel primo volume, quello in certo modo più tradizionale, e in minima parte nel secondo. Successivamente le cose cambiano. Cercherò ora di argomentare brevemente questo che a mio parere costituisce uno snodo fondamentale del superamento da parte di Musil del modello del romanzo tradizionale.

L'eroe eponimo, Ulrich, è tale davvero solo nel primo volume. Solo qui, infatti, corrispondentemente al titolo del romanzo, viene tratteggiata la personalità dell'«uomo della possibilità», dell'uomo che si sospende dalla vita intesa come attiva affermazione di sé e quindi come realizzazione di funzioni sociali o «qualità». Ciò avviene sia nella condotta della vita, sia e in maggior misura nelle parole di Ulrich, in quel suo inesauribile contrapporre alle categorie fossilizzate della coscienza e pertanto anche della lingua correnti il suo pensiero, irriducibile ad antinomie definite. E' qui che il lettore apprende che cosa significa il singolare titolo, e più che apprenderlo astrattamente (come pure avviene), lo vede all'opera, come si conviene appunto in una narrazione romanzesca. Abbiamo a che fare, insomma, con un ritratto psicologicamente e idealmente compiuto di un personaggio che rimane nella memoria per la sua originale e fin provocatoria individualità e che si muove in un campo di relazioni intersoggettive pienamente delineate. *L'uomo senza qualità* appare collocarsi, in questo senso, per quanto attiene al primo volume, ancora entro il solco della tradizione romanzesca classica.

Le cose cambiano almeno parzialmente allorché compare in scena la sorella. Anche Agathe viene ritratta con epica concretezza di contorni, anzi una analisi comparativa appena approfondita potrebbe dimostrare come il ritratto di Agathe sia narrativamente ancor più individuato di quello di Ulrich (la cui caratteristica eminente rimane il particolare atteggiamento mentale, la forma del ragionamento, e cioè tratti diffi-

cilmente rappresentabili). Laddove spesso Ulrich riflette e ragiona, Agathe agisce sulla base di una personalità altrettanto poco convenzionale e altrettanto indifferente alle regole del gioco sociale (si pensi alla falsificazione del testamento o al suo porsi rispetto a Lindner). Si comprende bene come queste caratteristiche risultino favorevoli alla creazione di un profilo individuale particolarmente marcato e quindi narrativamente efficace anche secondo i canoni tradizionali.

Tuttavia l'ingresso in scena di Agathe ha conseguenze profonde sull'impianto narrativo generale. In realtà, a dire le cose come stanno, l'affermazione andrebbe rovesciata e occorrerebbe sostenere che Musil ha portato sulla scena Agathe perché voleva o doveva imprimere una svolta profonda e sostanziale alla sua narrazione. Ma manteniamo pure la finzione retorica della narrazione che si fa da sé. In realtà, con il secondo volume, il romanzo cessa d'essere la storia dell'uomo «senza qualità», per diventare la storia della ricerca *a due* dell'«altro stato» o del «Regno Millenario». La mia tesi – in altre parole – è che si passa dalla costruzione di un personaggio (Ulrich) che è anche portatore esemplare di un messaggio ideale (un determinato modo di porsi e di pensare, e cioè il saggismo: è il primo volume) alla delineazione di una via mistica e speculativa di configurare i rapporti tra gli uomini, esemplificata attraverso la atipica storia d'amore di Ulrich e Agathe del secondo volume. Ma il punto è e rimane quello della progressiva, incerta, «saggistica» esplorazione di un terreno ideale che trascende le singole personalità degli esploratori della finzione narrativa. A tratti – lunghi tratti, a dire il vero – Musil sembra aver perso interesse per la narrazione (come esposizione di eventi e descrizione di personaggi e di ambienti), in favore di una instancabile discussione, che rende certo affascinante il romanzo, ma non certo facile. E chi fa le spese narrativamente di questa predilezione dell'autore per la speculazione rispetto alla narrazione è in particolare Ulrich, che nel secondo e ancor più marcatamente nei capitoli conclusivi del terzo volume appare non di rado confinato quasi solo al ruolo di pura voce ragionante, senza più altro residuo corpo narrativo.

Il fenomeno di fronte al quale ci troviamo è insomma quello dell'abbandono progressivo, *in itinere*, della forma romanzo conosciuta, in favore di un narrare saggistico progressivamente prevalente: ed è un fenomeno certamente inte-

ressante e anzi, come accennavo all'inizio, unico. Il romanzo musiliano potrebbe essere letto come una storia, scritta dall'interno, della dissoluzione novecentesca del romanzo. Naturalmente *una* storia tra mille altre possibili, ma caratterizzata proprio dal suo svolgersi sotto i nostri occhi di lettori e motivata dalla sempre più totalizzante attenzione dell'autore al discorso speculativo che egli sta sviluppando.

Sarà inevitabile, giunti a questo punto, consentire alla tesi della irriducibilità dell'*Uomo senza qualità* alle categorie della narrativa tradizionale, anche se ne conserva non poche strutture. Contemporaneamente, tuttavia, occorrerà porre l'altra, fondamentale questione del perché Musil continui ad avvalersi della forma romanzo in termini tanto poco canonici, del perché, se il suo assunto fondamentale è quello della delineazione della via misticheggiante dell'«altro stato» ai rapporti intersoggettivi, egli non abbandoni una narrazione che si fa via via più problematica, per optare per una scrittura diversa, direttamente saggistica. La cosa non sarebbe stata di per sé sorprendente. Musil ha dato prova di essere un grande saggista, con una serie di scritti, che debbono venire annoverati tra i più affascinanti del '900, e cui la critica tra l'altro ha abbondantemente attinto per ricostruire il suo pensiero. Egli possedeva, dunque, e in misura genialmente eminente, lo strumento per un'esposizione non narrativa del suo mondo ideale. E, a voler dare un rapidissimo sguardo al di là dell'esperienza personale di Musil, la letteratura del nostro secolo conosce altri esempi di narratori che, accantonata la scrittura che una vecchia convenzione retorica definisce creativa[3], hanno optato per una produzione essaistica. Basti qui ricordare i nomi di Hermann Broch e, in modo ancor più evidente, di Elias Canetti, il quale, dopo l'esperienza della *Blendung*, non è più tornato alla *fiction*, per affrontare invece saggisticamente il problema della civiltà di massa oppure la ricostruzione autobiografica del suo tempo. Dunque nel caso di Musil e della sua fedeltà alla sua non canonica narrativa, siamo, come

[3] Si veda sul problema della scrittura creativa e non creativa quanto scrive Umberto Eco, *Scrittura 'creativa' e no. Una distinzione sensata?*, in «Francofonia» 27, autunno 1994, pp. 13-32. Il suo approccio, che pure colloca i due tipi di scrittura a due estremi di una scala di possibilità semiologiche, riconosce poi l'esistenza nei fatti di una serie infinita di posizioni intermedie. Le considerazioni di Eco addirittura provocano ad una loro applicazione alla narrativa saggistica di Musil.

ben si comprende, in presenza di una opzione consapevole, che vale la pena di indagare.

Non sorprenderà constatare che nella critica il problema non è nuovo (e del resto è difficile immaginare che affiorino problemi inediti in una letteratura secondaria che abbia assunto – pur in un arco di tempo di pochissimi decenni – le dimensioni di quella musiliana). Tra i non molti che lo hanno discusso con risultati convincenti mi piace ricordare Claudia Monti, che riconduce l'opzione narrativa di Musil a ragioni di coerenza profonda con il suo pensiero[4]. Là dove la catena causale della vita non appare se non una ottimistica illusione, diventa impossibile anche il famoso 'filo' del discorso narrativo tradizionale, l'ordinata successione degli eventi narrati, che trasmuta il dopo in un perché. E il tentativo di sopravvivere alla fine delle illusorie certezze del mondo «razioide», percorso da uomini saldamente provvisti di «qualità» e come in esse ben racchiusi – che rappresenta il vero tema profondo del romanzo nelle sue due parti, quella della delineazione dell'«uomo della possibilità» (primo volume) e quella dell'esplorazione dell'«altro stato» (secondo e terzo volume) –, questo tentativo di sopravvivere alle certezze «razioidi» trova più adeguata espressione nell'interazione di personaggi finzionali, i quali rappresentano altrettanti tentativi di trovare la via (o in realtà le vie?) a tale sopravvivenza. Ognuno di essi può sperimentare qualche cosa (la studiosa riconosce acutamente come Musil non si identifichi neppure con Ulrich, che pure spesso appare come il suo più autorevole portavoce, e come invece le posizioni riconoscibili quali quelle dell'autore vengano spesso distribuite sia pure in misura differente tra vari attori sulla scena narrativa). Lo strumento narrativo, insomma, libererebbe Musil dalla residua coazione all'univocità presente in una qualche misura anche nel saggio e conferirebbe al suo discorso una misura di libertà e di sperimentalismo, che meglio corrisponde alle ragioni profonde del suo pensiero.

La tesi appare tanto acuta quanto sottoscrivibile. E tuttavia per molto tempo ha lasciato in me un che di insoddisfatto, come di una affermazione in sé giusta, ma non esauriente.

[4] Cfr. C. Monti, *op. cit.*, in particolare il capitolo *Saggismo e «altro stato»*, p. 158 sgg.

E solo dopo un passaggio critico attraverso un'opera di un altro scrittore che ho molto frequentato, Rilke, mi si è chiarito – come ritengo – quanto in me si opponeva ad una accettazione esclusiva dell'argomentazione della Monti. Mi sia lecito ripercorrere rapidissimamente questo itinerario critico per chiarire quanto voglio esporre.

Analizzando una delle opere più ermetiche del tardo Rilke, i *Sonetti a Orfeo*, non si può non rilevarne il carattere strettamente monologico, e cioè di un discorso totalmente assorto nella rigorosissima espressione del pensiero dell'autore e largamente indifferente alla sua vera comunicabilità. In realtà il lettore veramente adeguato ai *Sonetti*, quello in grado di esaurirne la semantica, è lo stesso autore. Di qui il carattere criptico di tanti sonetti, fino al culmine di quello (1, XVI) che ha per soggetto il cane, alla cui comprensione nessuno potrebbe arrivare, se in una lettera Rilke stesso non ci offrisse il suo aiuto. Ora, in una poesia tanto cifrata, colpisce invece constatare la frequenza di strutture linguistiche allocutive, dialogiche, il «tu» e il «noi» che caratterizzano di norma un dialogo tra più interlocutori. La spiegazione che mi si è offerta è stata quella della forza dimostrativa che l'evocazione di questo interlocutore fittizio e di norma solo grammaticale conferisce alla affermazione del poeta. Il parlare ad un «Tu» e addirittura il condividere nella finzione con esso affermazioni che in realtà appartengono al mondo più segreto e personale dell'autore dà a queste formulazioni una forza comunicativa altrimenti impossibile[5].

Tornando a Musil mi pare si possa indicare in questa forza di convincimento connaturata alla rappresentazione di persone che *agiscono* il motivo di fondo che impone allo scrittore di non abbandonare la *fiction* anche quando il suo interesse non più prioritario ma unico è quello della ricerca speculativa e non quello della rappresentazione come parzialmente ancora avveniva nel primo volume. Due persone – tratteggiate per di più con geniale maestria narrativa – possiedono un impatto sul lettore infinitamente maggiore di una esposizione saggistica o, ancor peggio, sistematica di un pen-

[5] Cfr. il mio *Dialogstrukturen in Rilkes Lyrik*, in *«Stets wird die Wahrheit hadern mit dem Schönen». Festschrift für Manfred Windfuhr zum 60. Geburtstag*, a cura di G. Cepl-Kaufmann, W. Hartkopf, A. Neuhaus-Koch, H. Strauch, Köln-Wien 1990, pp. 357-365.

siero, tanto più poi (è l'argomento della Monti) quando si tratta di una linea di pensiero che della ricerca, del tentativo, dell'apertura, della disponibilità, e quindi anche della fallibilità, della revocabilità ha fatto la propria bandiera. Accanto alla coerenza con il proprio pensiero, insomma, la fedeltà allo strumento narrativo mi sembra trovi la sua ragion d'essere nell'appello emotivo sul lettore quale di per sé possiede una vicenda supposta reale di due persone che la finzione vuole reali.

E qui – nel ricorso a figure vive per sviluppare una linea di riflessione di potenziale portata generale – non si può non accennare a mo' di conclusione come Musil tocchi realtà antropologiche profonde e sempre attuali. Occorrerà davvero ricordare come Platone abbia affidato l'esposizione del suo pensiero a dialoghi, dai quali emerge una personalità affascinante come Socrate (il Socrate rappresentato da Platone, beninteso, che forse corrisponde solo assai parzialmente al Socrate storico in carne e ossa)? E la fortuna enorme del superuomo nietzscheano (fortuna anche presso strati di pubblico altrimenti alieni da letture filosofiche) è davvero pensabile senza la veste poetica e finzionale di Zarathustra? E anche di un altro geniale narratore di storie con il fine di esporre una dottrina si potrebbe parlare, Gesú di Nazareth con le sue parabole.

Ma qui mi voglio fermare, senza addentrarmi veramente in un campo che si rivelerebbe subito sterminato e inaccessibile alla mia limitatissima competenza. Per oggi sarà stato sufficiente aver attirato l'attenzione su un fenomeno particolare di una vicenda creativa a noi prossima, quella di Musil, che nella radicalità del suo tentativo di ripensamento culturale e psicologico, condotto anche facendo saltare gran parte delle convenzioni narrative ricevute dalla tradizione, non può non attirare il nostro interesse.

FLANEUR DER ERINNERUNGEN

RAINER MARIA RILKES *DIE AUFZEICHNUNGEN DES MALTE LAURIDS BRIGGE*

di
ORTRUD GUTJAHR
Karlsruhe

Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* gehört zu den Romanen der literarischen Moderne, bei denen das Erzählen sich aus den Eindrücken der Großstadt herschreibt[1]. Und doch ist die Stadt mit ihren überwältigenden Sinneseindrücken nur Ausgangsort für ein Flanieren, das sich in einer Topographie des Erinnerten ergeht. Das Ich oszilliert zwischen unterschiedlichen Erzählebenen, sodaß sich sein Ort oft nicht eindeutig festmachen läßt[2]. Dabei ist der topographische Ort des Erzählens Inbegriff der modernen Metropole: die

[1] Die folgenden Ausführungen knüpfen an frühere, ausführlichere Überlegungen zur Modernität von Rilkes Roman an: Ortrud Gutjahr, *Erschriebene Moderne. Rainer Maria Rilkes 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'*, in: Hans Joachim Piechotta u.a. (Hrsg.), *Die literarische Moderne in Europa*, Opladen 1994, S. 370-397.

[2] Rilkes einziger Roman, den er am 8. Februar 1904 in Rom begann und erst am 27. Januar 1910 in Leipzig beendete, markiert für sein Werk eine selbstreflektorische Zäsur und darüber hinaus für die Geschichte des Romans in Deutschland eine epochale Veränderung. Die Gestalt des in 71 Abschnitte untergliederten Romans durchkreuzt eindeutige Zuordnungen. Die einzelnen Aufzeichnungen, durch einen Ich-Erzähler als *Autor* legitimiert, weisen keine einheitliche Form auf. Sie sind weder durch Kapitelüberschriften gekennzeichnet, noch durch einen stringenten Handlungsablauf miteinander verbunden. Die Aufzeichnungen, die sich dem chronologischen Erzählen einer Fabel entziehen, finden ihre Zentralperspektive in der Selbstreflektion der Erzählerfigur und damit in einem Erzählen über das Erzählen. Wenn auch das clusterartige Textensemble die Form des traditionellen Romans scheinbar vollkommen aufkündigt, so wird doch das ganze Spektrum erzählstruktureller Möglichkeiten versammelt.

Stadt Paris[3]. Sie ist Ort der Imagination, von dem aus die Reflexion auf das Schreiben und das Erschreiben einer eigenen Geschichte amalgieren. Gegenwärtige Eindrücke, Kindheitserinnerungen, Lektürebiographie, Historie und Legende werden erzählerisch in ein wechselseitiges Spannungsverhältnis gesetzt. Gleich einem Seismographen der modernen Großstadt ist der Erzähler ein Flaneur der sich dem Rhythmus und den Sensationen der Stadt aussetzt und seinen Assoziationen und Erinnerungen überläßt. Im Gestus des Flanierens wird er zum Pendler zwischen den Welten (Großstadt-Land) und zwischen den Zeiten (Gegenwart-Vergangenheit). Und er wird Teilhaber an einer unvordenklichen Geschichte (Historia-Legende), welche in seine eigene Lebensgeschichte als erschriebene Geschichte mündet. In dieser Pendelbewegung aber bestimmt sich der Erzähler nicht nur als Flaneur der Großstadt sondern auch seiner Erinnerungen.

Der Flaneur in der Metropole

«So, also hierher kommen die Leute, um zu leben, ich würde eher meinen, es stürbe sich hier» (709)[4]. Mit diesem Romananfang läßt Rilke den Erzählstrom des Ich-Erzählers Malte Laurids Brigge aus der Differenz zwischen Leben und Sterben, zwischen dem Ich und den Anderen, zwischen der

[3] Die Angabe über der ersten Aufzeichnung lautet: «11. September, rue Touillier». An diesem Tag des Jahres 1902 schrieb Rilke aus der rue Touillier in Paris einen Brief an seine Frau, in dem er ihr von seinem Besuch bei Rodin in Meudon und seiner Rückkehr nach Paris berichtete: «Dann fuhr ich schwer in die Stadt zurück. O diese schweren Sommerabende! Gar nicht mehr wie im Freien sind sie: eingemauert in Gerüche und Atemzüge. (...) Diese Stadt ist sehr groß und bis an den Rand voll Traurigkeit...» Rainer Maria Rilke: Brief an Clara Rilke vom 11. September 1902, in: *Briefe aus den Jahren 1902-1906*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1929, S. 39. Mit demselben Datum schrieb Rilke in französischer Sprache einen Brief an Rodin, in dem er sein Bedauern darüber ausdrückt, daß er sich ihm wegen mangelnder Sprachkenntnisse nicht wirklich mitteilen könne.

[4] Seitenangaben in Klammern nach: Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: *Sämtliche Werke*, 12 Bde., hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1975, Bd. 11, S. 709-978.

Stadt als topographischem Ort des Erlebens und imaginärem Ort des Erzählens entspringen. Unter der subjektiven Sicht des Protagonisten wird die vitale Metropole zur Nekropole. Der Lebens-Ort des 28-jährigen Schriftstellers Brigge, Verfasser einer Studie über Carpaccio, eines Ehedramas und einiger Verse, letzter Sproß eines alten dänischen Adelsgeschlechts, der ohne familiäre Bindungen und ohne Freunde oder Beziehungen ganz auf sich alleine gestellt ist, wird unter den Forderungen des Erzählens ein Ort der (Todes-) Angst. Die Objektwelt bricht mit solcher Wucht in ihn ein, daß er fürchtet, seine Identität als Schriftsteller zu verlieren. Ihn ergreift eine geradezu panische Angst vor dem Neuen und Unbekannten, das ihn «nahm wie Papier» und das ihn «zusammenknüllte und fortwarf» (768). Er fürchtet, von den neuen Eindrücken vernichtet zu werden und droht zur literarischen Makulatur zu werden, wenn es ihm nicht gelingt, die Aufgabe des Erzählens zu bewältigen und das leere Papier zu füllen. Wie ein Kind, das sich im finsteren Wald fürchtet und anfängt zu singen, beginnt er zu erzählen, um die schriftstellerische (Versagens-)Angst zu überwinden. Er treibt «wie ein leeres Blatt» (774) durch die Straßen von Paris, er wird zum Flaneur der Metropole und erzählt die Bilder, die sich ihm einschreiben.

Dabei ist dem Schreibtisch – als Ort des Schreibens im geschlossenen Raum in völliger Einsamkeit und Zurückgezogenheit – die Stadt mit ihren vielfältigen Sinneseindrücken in der Meschenmenge diametral entgegengesetzt. Entsprechend der räumlichen Veränderung bei der modernen Malerei ist nun dem Atelier des Schreibens das *plein air* der Großstadt entgegengesetzt. Anlaß des Schreibens ist nicht mehr ein akademisch vorgegebenes Thema sondern der unmittelbar sinnliche Eindruck. Der Erzähler sucht für das, was er sieht, zunächst noch Anhaltspunkte auf seinem Stadtplan. Es sind zunächst: «Maison d'Accouchement» und «Hôpital militaire». Aber schon die dritte Station ist nicht im Plan verzeichnet und kann nur durch die Schrittzeichen, die auf der Hauswand angebracht sind, dechiffriert werden: «Asyle de nuit» (709). Kein Plan und keine vorgegebenen Erklärungen ermöglichen es, dem Geschauten einen Sinn zu geben, weshalb der Erzähler das, was er gesehen hat, insistierend in sich selbst erschließen muß. Die Stadt bleibt ein Labyrinth, in dem sich der Erzähler nicht zurechtfindet: «Ich wußte nicht, in welcher Stadt ich

war ob ich hier irgendwo eine Wohnung hatte und was ich tun mußte, um nicht mehr gehen zu müssen» (765)[5].

Rilke läßt seinen Erzähler zu einem Flaneur werden, der unter der Reizflut der modernen Metropole mit ihren wechselnden Sinneseindrücken verändert wird. Rilke setzt seinen Erzähler einem schockartigen Großstadterleben aus, wie es für die Zeit um 1900 für die Herausbildung einer neuen Wahrnehmungsdisposition relevant wurde[6]. Insbesondere unter dem neu entstehenden soziologischen Blick wurde die Großstadt «Anschauungsobjekt der Moderne»[7]. Schon 1893 konstatierte Emile Durkheim, daß sich in der Großstadt «Ideen, Moden, Sitten und Bedürfnisse»[8] in so raschem Wechsel verändern, daß damit tradierte Ordnungen obsolet werden. Die überwältigende Dominanz der

[5] Walter Benjamin hat am Anfang seiner *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* ebenfalls die Stadt als Labyrinth beschrieben. Auch hier wird die Stadterfahrung Modell des Schreibens: «Sich in einer Stadt nicht zurechtfinden heißt nicht viel. In einer Stadt sich aber zu verirren, wie man in einem Walde sich verirrt, braucht Schulung. Da müssen Straßennamen zu dem Irrenden so sprechen wie das Knacken trockner Reiser und kleine Straßen im Stadtinnern ihm die Tageszeiten so deutlich wie eine Bergmulde widerspiegeln. Diese Kunst habe ich spät erlernt; sie hat den Traum erfüllt, von dem die ersten Spuren Labyrinthe auf den Löschblättern meiner Hefte waren». Walter Benjamin, *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. IV. 1, hrsg. von Tillmann Rexroth, Frankufurt a. M. 1972, S. 235-305, hier: S. 237.

[6] Der Roman Rilkes wurde in der Foschung wegen seiner Beschreibung großstädtischer Phänomene wiederholt mit Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* verglichen. So bei: Susanne Ledanff, *Bildungsroman versus Großstadtroman. Thesen zum Konflikt zweier Romanstrukturen, dargestellt am Beispiel von Döblins* Berlin Alexanderplatz, *Rilkes* Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge *und Musils* Mann ohne Eigenschaften, in: «Sprache im technischen Zeitalter», Nr. 78, 1981, S. 85-114. Auch Silvio Vietta meint: «Dieser als 'Roman' apostrophierte, aus tagebuchartigen Aufzeichnungen zusammengesetzte Text gehört, zusammen mit Döblins Berlin Alexanderplatz zu den wichtigsten Prosatexten der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts, die sich am Thema Großstadt abarbeiten». Silvio Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart 1992, S. 305. Rilke ist die Großstadt jedoch nur vermittelt Thema. Sie wird ihm zum Metaphernfeld, in dem die Problematik des Schreibens in der Moderne entfaltet wird.

[7] Ilja Strubar, *Zur Formierung des soziologischen Blickes durch die Großstadtwahrnehmung,* in: Manfred Smuda (Hrsg.), *Die Großstadt als Text*, München 1992, S. 37-52, hier: S. 37.

[8] Emile Durkheim, *Über die Teilung der sozialen Arbeit* (1893), Frankfurt a. M. 1977, S. 337.

Massenphänomene gegenüber dem Individuum, die für die Künstler in ihrem Streben nach Unverwechselbarkeit zum existentiellen Problem wurde, analysierte Georg Simmel in seinem Aufsatz *Die Großstädte und das Geistesleben* aus dem Jahre 1903. Er spricht vom «Übergewicht dessen, was man den objektiven Geist nennen kann, über den subjektiven»[9] und stellt heraus, daß die Dynamik der Großstadt, die «rasche Zusammendrängung wechselnder Bilder, der schroffe Abstand innerhalb dessen, was man mit einem Blick umfaßt, die Unerwartetheit sich aufdrängender Impressionen»[10] zu einer Steigerung des «Bewußtseins» und des «Nervenlebens» führen. In seiner *Zeigeist*-Analyse erwies sich der Soziologe als hellsichtiger Vordenker ästhetischer Phänomene. Die sensuell überwältigende Großstadt ist seinen Ausführungen nach als Erfahrungs- und Erkundungsfeld geradezu Bedingung einer Bewußtseinserweiterung.

Rilke hat sich mit einem Roman in die Geschichte um die Erfassung einer neuen, großstädtischen Wahrnehmungsdisposition eingeschrieben, die in der Figur des Flaneurs literarisch gestaltet und theoretisch reflektiert wurde. Rilke läßt seinen Erzähler in Paris zum Flaneur werden, in der Stadt also, die als Geburtsort des Flaneurs schlechthin gilt. Der Beginn um die Auseinandersetzung mit neuen großstädtischen Wahrnehmungsformen kann bereits in Louis-Sebastien Merciers 1781 erschienenem Buch *Tableaux de Paris* gesehen werden. Mercier hatte in ausgedehnten Spaziergängen unermüdlich Paris durchstreift, um ein möglichst umfassendes, realistisches Bild von der Stadt zeichnen zu können. Sein Augenmerk richtete sich nicht auf die Attraktionen und touristischen Sehenswürdigkeiten von Paris, sondern auf das Alltagsleben mit seinen Sitten, Gewohnheiten, Moden und Gebräuchen. In der Absicht, ein «authentisches Sittengemälde des Jahrhunderts» zu verfassen, wandte er sich in seinen beschreibenden und reflektierenden Prosaskizzen einzelnen Momenten der großstädtischen Lebenswelt zu. Im *Schreibgestus* des Gebens wird eine systematisch-geordnete Wahrnehmung um einer assoziativen Erkenntnis willen aufgegeben,

[9] Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), in: Ders. *Das Individuum und die Freiheit*, Berlin 1984. Zitiert nach: Jürgen Schutte und Peter Sprengel (Hrsg.), *Die Berliner Moderne 1885-1914*, Stuttgart 1987, S. 127.

[10] Ebenda: S. 125.

die gewählte Ausdrucksweise zugunsten der Verwendung von Alltagssprache verlassen. Mercier wandte sich mit einem Blick auf Banales und Alltägliches einem von der Literatur bisher eher ausgesparten Gebiet zu und vesuchte, ihm ästhetische Dignität zu verleihen. Mit Merciers Genreskizzen entstand nicht nur eine Flut von Großstadtskizzen, die unverkennbar in seiner Nachfolge standen, sondern der Flaneur etablierte sich sowohl als literarisches Subjekt und wie auch als Schreibgestus in der Literatur.

Eine neue Perspektivierung erfuhr der Flaneur bei Charles Baudelaire, der in seinem 1863 erschienenen kunsttheoretischen Essay *Der Maler des modernen Lebens*[12] die Flanerie zur paradigmatischen Wahrnehmungsform des modernen Künstlers werden ließ. Baudelaire legitimiert in seinen poetologischen Ausführungen nicht nur die kunstfähige Darstellung des alltäglichen Lebens in all seinen Erscheinungsformen, sondern erhebt die Darstellung des bisher aus der Kunst ausgesparten Häßlichen und Abstoßenden zur besonderen Aufgabe des modernen Künstlers. Für Baudelaire kann der Künstler gerade in der sich ständig verändernden Großstadt die Modernität seiner Zeit erfahren und erfassen. Der Flaneur, der sich ohne vorgegebenes Ziel in die Stadt hineinbegibt und sich in ihr treiben läßt, vermag den Puls der Zeit zu fühlen.

Baudelaire skizzierte im Flaneur den Typus des modernen Künstlers, der mit einer besonderen Sensibilität und Wahrnehmungsdisposition ausgestattet sein muß. Den Zeichner Constantin Guys als Vorbild vor Augen, der seine Werke «durch seine mächtig hervorstrebende Seele signiert»[13], suchte Baudelaire den modernen Künstlertypus zu umreißen. Er vergleicht in Bezug auf Poes Novelle *Der Mann der Menge* den Künstler mit einem Rekonvaleszenten, der in einem Café sitzt und durch die Fensterscheibe «genußvoll die Menge»[14] betrachtet und «in Gedanken sich selbst mit allen Gedanken,

[11] Eckhardt Köhn, *Straßenrausch. Flanerie und kleine Form. Versuch zur Literaturgeschichte des Flaneurs bis 1933*, Berlin 1989, S. 19.

[12] Der Essay (*Le peintre de la vie moderne*) ist in deutsch als vierter Teil der kunsttheoretischen Schriften erschienen. Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens,* in: *Gesammelte Schriften*, 6 Bde, Kempten o.J., Bd. 4, S. 265-326.

[13] Ebenda: S. 273.

[14] Ebenda: S. 276.

die um ihn her tätig sind»[15] vermischt. Der eben erst Genesende ist mit all seinen Sinnen offen für die städtischen Eindrücke und gibt sich als «Mann der Menge»[16] dem großstädtischen Treiben vollkommen hin. Der Rekonva-leszente ist eine Schwellenfigur zwischen Tod und Leben, denn da er bereits dem Tode nahe war und «auf dem Punkte gestanden hat, alles zu vergessen, erinnert er sich an alles und will mit Inbrunst an alles sich erinnern»[17]. Die sensible Disposition des Künstlers, die bei Baudelaire mit dem Bild des Rekonvaleszenten gefaßt ist, wird durch ein notwendiges Vergessen hervorgetrieben, durch welches das Altbekannte und Vertraute fremd und neu werden kann. Nur durch den unvoreingenommenen Blick, der aus dem Zustand einer Amnesie erwächst, kann dem Vorhandenen eine neue Aussage zugesprochen werden.

Es gilt keine Hierarchisierung in der Wertigkeit des Erschauten, sondern alles wird unter dem neuentdeckenden Blick gleich kostbar und bemerkenswert. Die Menschenmenge wird nun zum eigentlichen Erkundungsfeld, denn hier verdichtet sich die moderne Reizvielfalt und führt dem Künstler/Flaneur die Modernität vor Augen, nach der er sucht. Zugleich aber wird das Eintauchen in die Menge auch zum sinnfälligen Ausdruck für die mimetische Fähigkeit des Künstlers, sich in Menschen und Dinge hineinzuversetzen. Dabei ist ein wesentliches und notwendiges Charakteristikum des Flaneurs seine Einsamkeit. Nur ohne Begleitung kann er sich ohne soziale Rücksichtnahme der Menge und den sich aufdrängenden Sinneseindrücken ganz hingeben. Baudelaire entwirft einen Künstlertypus der Moderne, der sich mit seiner gesteigerten Sensibilität für die Reize der Großstadt zum einen «beständig im Zustand des Genesenden»[18] befindet, zum anderen in der Position eines Kindes, das die Fähigkeit besitzt, «sich lebhaft für die Dinge, für die scheinbar trivialsten sogar, zu interessieren»[19]. Der solchermaßen mit naiver Neugierde und sensitiver Aufnahmefähigkeit begabte Künstler ist

[15] Ebenda: S. 276.

[16] Ebenda: S. 276.

[17] Ebenda: S. 277.

[18] Ebenda: S. 277.

[19] Ebenda: S. 277.

«berauscht» von dem, was er wie neu erblickt. Der Flaneur ist kein Müßiggänger, denn er versucht sich das Geschaute künstlerisch anzuverwandeln, er sucht, was Baudelaire «mit Verlaub als die 'Modernität' bezeichnen will»[20]. Das Flanieren ist also notwendiger künstlerischer Gestus der Moderne, mit dem auch Rilke seinen Protagonisten Brigge, den er um eine moderne Künstlerschaft ringen läßt, ausstattet.

Walter Benjamin hat später die spezifische Wahrnehmungsweise des Baudelaireschen Flaneurs einer begrifflichen Revision unterzogen und gilt seitdem als *Entdecker* des Flaneurs als Kultfigur der Moderne, obwohl Rilke mit seinem Protagonisten diese Figur für den deutschen Roman bereits vorgezeichnet hat. Walter Benjamin, dem Paris «die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts»[21] war, hat die neue Großstadterfahrung insbesondere in seiner Abhandlung *Charles Baudelaire - ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus* in der Figur des Flaneurs habitualisiert: «Die Straße wird zur Wohnung für den Flaneur, der zwischen Häuserfronten so wie der Bürger in seinen vier Wänden zuhause ist»[22]. Später führt er im *Passagenwerk* über den Flaneur aus, daß er «sein Asyl in der Menge»[23] suche. Auch Rilke läßt seinen Brigge in der Stadt unbehaust sein. Er schreibt ihm jene gesteigerte Sensibilität ein, die nach Baudelaire Kennzeichen des Flaneurs als moderner Künstler ist. Durch diese Disposition wird es dem Erzähler möglich, in der Stadt einen neuen Blick auf die Stadt und sich selbst, auf seine eigene und andere Geschichten zu gewinnen.

Das neue Sehen und die Individualität des Flaneurs

Rilke führt durch seinen Erzähler eine Wahrnehmungsproblematik vor Augen, bei der entgegengesetzt proportional

[20] Ebenda: S. 285.

[21] So der Titel der Exposés zum *Passagenwerk*. Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd. V. 1., hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982, S. 45-77.

[22] Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974, S. 509-690, hier: S. 539.

[23] Walter Benjamin, *Passagenwerk*, zit., S. 54.

zur zunehmenden Isolation die Wahrnehmungsgabe und Beobachtungsfähigkeit des Protagonisten expandiert. Das traditionelle bildhafte Wahrnehmen, bei dem ein Ausschnitt einem sinnhaften Ganzen zugeordnet werden kann, verliert seine Gültigkeit. Als Antwort auf die Unübersichtlichkeit der äußeren Verhältnisse, läßt Rilke seinen Erzähler sich in neuen Weisen der Wahrnehmung üben:

> Ich lerne Sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin. Ich weiß nicht, was dort geschieht (710f.).

Da das Erschaute und Erlebte nach keinem vorgegebenen. Raster erfaßt und in kein Ordnungssystem integriert werden kann, wird ein vollkommen neues Sehen notwendig. Aber nicht nur die Objektwelt bleibt zunächst fremd, sondern diese entfremdet den Flanierenden auch von sich selbst. Das Geschaute verwandelt ihn, ohne daß zunächst der Prozeß der Verwandlung überschaut oder gar ein Ende abgesehen werden kann. Dennoch gibt sich der flanierende Erzähler mit einem insistierenden «Ich habe gesehen» (709) seinen Wahrnehmungen hin.

Es sind Wahrnehmungen, die scheinbar dem naturalistischen Paradigma folgend, das Elend und die soziale Problematik der Stadt in den Blick nehmen[24] und zugleich von der konkreten Wirklichkeit absehen, um sie zum Symbolischen hin zu verwandeln: Hospitäler, einen umsinkenden Mann, eine schwangere Frau, ein starblindes Haus, ein Kind mit einem Ausschlag auf der Stirn (709). Das Geschaute wird dem Flanierenden unwillkürlich zur Chiffre eines unsichtbaren Inneren. So sieht Brigge eine Frau, die «ganz in sich hineingefallen» und deren «Gesicht in den zwei Händen blieb» (712), als sie sich aufwandte. Er betrachtet nur die Hände der Frau, in denen das Gesicht geblieben war, denn er fürchtet sich «vor dem bloßen wunden Kopf ohne Gesicht». (709).

Die Szene spiegelt die Angst des Erzählers, zu versagen und sein Gesicht zu verlieren. Sein Blick klammert sich an

[24] Käte Hamburger spricht in Anlehnung an Husserls Phänomenologie von einer «Phänomenologie leidvoller Existenz und Existenzen». Käte Hamburger, *Rilke. Eine Einführung*, Stuttgart 1976, S. 67.

die Hände, die zum Symbol seines Willens werden, das Geschaute zu *bearbeiten* und ästhetisch zu verwandeln. Die Szene veranschaulicht aber auch die vor Brigge liegende Aufgabe des Sehen-Lernens, die bedeutet: sich über die physiognomische Beschreibung des Äußeren einem Inneren erzählend auszuliefern, auch wenn es Grauen erzeugt. Wichtig ist bei diesem neuen Sehen, daß das Geschaute durch die vollkommene Hingabe des Beobachters zu einer neuen Qualität verwandelt wird, wie dies bei der Szene mit dem blinden Gemüsehändler deutlich wird. Statt in den Louvre zu gehen, anstatt sich also mit einer kanonisierten Bildtradition auseinanderzusetzen, irrt Brigge ziellos in der Stadt umher und erschafft seine eigenen Bilder. Vergleichbar der impressionistischen Malerei, bei der die Vision des Augenblickszustandes in der Komposition von Einzelelementen gesucht wird, erfaßt der Erzähler in der beobachteten Szene nur die ihm wesentlichen Eindrücke. Das neue Sehen *generiert* Bilder, statt sie mimetisch abzubilden. Brigge reflektiert dabei sein eigenes Erzählverfahren, als gelte es mit den Aufzeichnungen eine neue Poetik zu gewinnen.

Er insistiert auf der individuellen Perspektive seines Sehens: «kommt es nicht darauf an, was die ganze Sache für mich gewesen ist? Ich habe einen alten Mann gesehen, der blind war und schrie. Das habe ich gesehen. Gesehen» (748). Das Sehen ist als subjektive Leistung gefaßt, welche dem Flaneur gegenüber der Masse seine Individualität verbürgt. Das Geschaute wird zum physiognomischen Ausdruck des Unsichtbaren, das sich allein durch die subjektive (künstlerische) Leistung des Flaneurs erschließt. Damit wird nicht nur ein phänomenologischer Wahrheitsbegriff verabschiedet, sondern auch der mimetischen Kunst eine Absage erteilt. Das Sichtbare ist nicht die Wirklichkeit, sondern lediglich deren Zeichen. Die Wirklichkeit ist diesem Ansatz nach wesenhaft verborgen und kann erst durch das neue (ästhetische) Sehen erschlossen werden. Erfaßt der soziologische Blick auf die Stadt in der Vielzahl der individuellen Wahrnehmungen das Typische als soziales Phänomen, so läßt Rilke seinen Erzähler um eine ästhetische Erschließung des Geschauten ringen.

Der Topos des neuen Sehens, dem Rilke seinen Erzähler unterstellt, geht auf eigene Erfahrungen in der Stadt Paris einerseits und seine Begegnung mit der bildenden Kunst anderseits zurück. Jenseits biographischer Bezüge ist für Rilkes

Roman literarhistorisch eine neue Kunstauffassung relevant, die er wie eine Arbeitshypothese seinem Erzähler eingeschrieben hat[25]. Der erste Paris-Aufenthalt Rilkes dauerte vom 28. August 1902 bis Juni 1903[26]. Nach der Verheiratung mit der Bildhauerin Clara Westhoff und der bald darauf folgenden Trennung von der Familie begann für den damals 27 jährigen eine Phase künstlerischer Neuorientierung, die sich von den Erfährungen im Worpsweder Kreis absetzte[27]. Wie den Malern der Künstlerkolonie war Rilke damals die Landschaft zur Aufgabe geworden[28].

In Abkehr von romantisierender Naturbetrachtung sollte sie nicht mehr Antwort auf die eigene Gefühlslage sein und sich auch nicht mehr vom «voreingenommenen Auge»

[25] Die biographischen Bezüge sind vielfältig herausgearbeitet worden von Matthias Hattemer, der den Roman als fiktive Autobiographie Rilkes leist: "Der reiche Quellenfbefund erlaubt es, den Weg nachzuzeichnen, der zu der fiktiven Autobiographie als einem Versuch, die Ich-Krise zu überwinden, geführt hat. Matthias Hattemer, *Das erdichtete Ich. Zur Gattungspoetik der fiktiven Autobiographie bei Grimmelshausen, E.T.A. Hoffmann, Thomas Mann und Rainer Maria Rilke,* Frankfurt a.M. 1989, S. 119. Unter psychoanalytischen Gesichtspunkten geht auf die biographischen Bezüge ausführlich ein: Erich Simenauer, *Rainer Maria Rilke. Legende und Mythos*, Frankfurt a. M. 1953. Rilke selbst schreibt in einem Brief an Lou Andreas-Salomé: "aber niemand als Du, liebe Lou, kann unterscheiden und nachweisen, ob und wie weit er (Malte O. G.) mir ähnlich sieht. Ob er, der ja zum Teil aus meinen Gefahren gemacht ist, darin untergeht, gewissermaßen, um mir den Untergang zu ersparen, oder ob ich erst recht mit diesen Aufzeichnungen in die Strömung geraten bin, die mich wegreißt und hinübertreibt". Rainer Maria Rilke: Brief an Lou Andreas Salomé vom 28. 12. 1911, in: *Briefe in zwei Bänden,* Bd. 1: *1896-1919*, hrsg. von Horst Nalewski, Frankfurt a M. u. Leipzig 1991.

[26] Der Aufenthalt wurde durch die Reise nach Viareggio im März und April 1903 unterbrochen.

[27] Rilke war im Anschluß an die zweite russische Reise von Ende August bis Ende Oktober Gast bei Heinrich Vogler in Worpswede gewesen. Nach seiner Heirat mit der Bildhauerin Clara Westhoff lebte er vom Mai 1901 bis August 1902 in Westerwede unweit Worpswedes, wo im Dezember 1901 auch seine Tochter Ruth geboren worden war.

[28] Bereits in seinem Florenzer Tagebuch vom Mai 1898 war Rilke die Metapher der Landschaft Ausgangspunkt künstlerischer Selbstreflexion: «Deshalb muß des Künstlers Weg dieser sein: Hindernis um Hindernis überbrücken und Stufe um Stufe bauen, bis er endlich hineinblicken kann in sich selbst. Nicht angestrengt, gezwungen, auf den Zehen: ruhig und klar wie in eine Landschaft. Nach dieser Heimkehr in sich selbst ist eine müßige Freude Tat um Tat; sein Leben ist eine Schöpfung, und es bedarf der Dinge nicht mehr, die außen sind.» Rainer Maria Rilke, *Tagebücher aus Frühzeit*, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Frankfurt a. M. 1973, S. 34.

kolonialisieren lassen, wie es Rilke in der kleinen Schrift *Von der Landschaft*[29] ausführt:

> Und so mußte man auch die Dinge von sich fortdrängen, damit man später fähig wäre, sich ihnen in gerechterer und ruhiger Weise, mit weniger Vertraulichkeit und in ehrfürchtigem Abstand zu nähern. Denn man begann die Natur erst zu begreifen, als man sie nichtmehr begriff; als man fühlte, daß sie das Andere war, das keine Sinne hat, uns aufzunehmen, da war man erst aus ihr herausgetreten, einsam, aus einer einsamen Welt. Und das mußte man, um an ihr Künstler zu sein; man durfte sie nichtmehr stofflich empfinden auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß, sondern gegenständlich als eine große vorhandene Wirklichkeit[30].

Der «einsamen Welt» der Landschaft mit der Möglichkeit kontemplativer künstlerischer Selbstfindung setzt Rilke die Stadt, in der die sozialen Probleme der Moderne augenscheinlich werden, diametral entgegen. Die massenhafte Ansammlug von Menschen, die Häuserfluchten und die Künstlichkeit der öffentlichen Gärten, das Verkehrsaufkommen und die Hektik in Paris wurden von Rilke in der Weise erlebt, wie er es seinem Protagonisten Brigge eingeschrieben hat: als Schock. Er sah keine Möglichkeit, sich von der Stadt zu distanzieren, sie drängte sich ihm mit ihren optischen Eindrücken, Gerüchen und Geräuschen impertinent auf. Paris, das bedeutete Rilke ein Hineingeschleudert-Werden in die urbane Dynamik, die weit in das 20. Jahrhundert hineinricht. Der historische Prozeß zunehmender Ausdifferenzierung, der Verlust überschaubarer Einheit und die zunehmende Vereinzelung, welche die soziale Physiognomie der Stadt gegenüber der Provinz oder Landschaft auszeichnet, wird ihm zur künstlerischen Herausforderung. Die Handels- und Industriestadt, die als kulturelles Zentrum Inbegriff der Metropole ist, wird ihm zum Erkundungsfeld modernen Lebensgefühls und zugleich zum Prüfstein seiner Künstlerschaft.

Die Einsamkeit des Flaneurs

Mit dem neuen Sehen läßt Rilke seinen Protagonisten Brigge zu einer Künstlerfigur der Moderne werden, die sich

[29] Geschrieben im Frühjahr 1902 in Westerwede als erste Fassung einer Einleitung zu der Monographie *Worpswede.*

[30] Rainer Maria Rilke, *Von der Landschaft,* in: *Sämtliche Werke*, 12 Bde. hrsg. vom Rilke-Archiv, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1975, Bd. 10, S. 516-522, hier: S. 521.

als Flaneur der Großstadt bewähren muß. Vergleichbar dem Künstler als Rekonvaleszentem, wie ihn Baudelaire beschrieben hatte, erfährt sich Brigge in der Menschenmenge mit erhöhter Sensibilität, dünnhäutig gegenüber den äußeren Reizen, die sich ihm körperlich einschreiben[31]. Die Gewißheit, daß das neue Sehen als *sprachliche* Aufgabe zu bewältigen ist, entrückt Brigge aus allen intersubjektiven Bezügen. Die Begegnung mit der Menschenmenge in Paris wirft den Flaneur Brigge auf sich selbst zurück und läßt ihn nach Möglichkeiten suchen, sich seiner Subjektivität und mithin seiner originären Künstlerschaft zu versichern. Da das Sehen, will es wirklich neu sein, in bisher unerschlossene Sprachbereiche führt, ist es dem Erzähler unmöglich, noch Briefe zu schreiben. Sich wie früher kommunikativ-dialogisch mitzuteilen, erscheint ihm sinnlos, da es kein Gegenüber mehr geben kann, das ihn *versteht.* Damit aber wird das Erzählen nicht nur programmatisch monologisch, sondern auch prinzipiell problematisch. Ich und Mitwelt treten so weit auseinander, daß der Erzähler kein beglaubigendes Verfahren ihrer sprachlichen Vermittlung mehr vorweisen kann. So ist es bezeichnend, daß es nur einen «Briefentwurf» im Roman gibt. Zwar wird hier noch ein Du angesprochen, von dem der Erzähler einen «notwendigen Abschied» (774) genommen hat, aber auf der Textebene erreicht dieser Brief keinen Adressaten.

In diesem Entwurf reflektiert sich Brigge als Briefschreiber, der kein Briefschreiber mehr sein kann. Er teilt mit, wie die übermächtigen Erfahrungen in Paris «eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge», «eine veränderte Welt», «eine neues Leben voll neuer Bedeutungen» (775), verursachen. Durch diese Erfahrungen wird der Erzähler in eine vergleichbare «Sprachkrise» hineingeschleudert, wie sie Hugo von Hofmannsthal in *Ein Brief* von 1902 für seinen Protagonisten Chandos formuliert hatte. Auch Chandos vermag

[31] Wie es in zahlreichen Zeugnissen aus dieser Zeit deutlich zum Ausdruck kommt, korrespondierte der verunsichernden Wirkung, die von der Stadt augsging, eine Schaffenskrise. Rückblickend auf den ersten Pariser Aufenthalt schrieb Rilke an Lou Andreas-Salomé: «Die Stadt war wider mich, aufgelehnt gegen mein Leben und wie eine Prüfung, die ich nicht bestand. Ihr Schrei, der kein Ende hat, brach in meine Stille ein, ihre Schrecklichkeit geht mir nach bis in meine traurige Stube und meine Augen lagen gedrückt unter den Bildern ihrer Tage». Reiner Maria Rilke, Brief vom 30. 6. 1903, in: Ders. u. Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel,* Zürich u. Wiesbaden 1952, S. 46.

seine Erfahrungen nicht mehr sprachlich adäquat zu vermitteln; auch ihm gelingt es nicht mehr, «sie mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen»[32]. Während Hofmannsthal seinen Chandos in seinem «voraussichtlich letzten»[33] Brief mitteilen läßt, daß er kein Buch mehr schreiben könne, weil er sich nicht fähig fühlt, «über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen»[34], läßt Rilke eine solchermaßen sprachskeptische Erkenntnis für seinen Brigge zum Ausgangspunkt des Versuches werden, ein neues Erzählen zu finden. Der Preis dieses Erzählens, das sich in die Sprache und ihre Möglichkeiten versenkt, ist menschliche Einsamkeit[35]. Gerade die kommunikative Sprache, die sich auf die opinio communis beruft, depriviert den Erzähler von anderen. Er konstatiert aber nicht nur eine Veränderung seiner Wahrnehmung und ihre weitreichenden Folgen, sondern zugleich, daß diese Wahrnehmung Reflex auf eine radikale Veränderung der Welt ist. Diese von ihm erfaßte epochale Wende mit der Umwertung alles Bestehenden, begründet seine Anfängerschaft:

> Eine vollkommen andere Auffassung aller Dinge hat sich unter diesen Einflüssen in mir herausgebildet. Es sind gewisse Unterschiede da, die mich von den Menschen mehr als alles Bisherige abtrennen. Eine veränderte Welt. Ein neues Leben voll neuer Bedeutung. Ich habe es augenblicklich etwas schwer, weil alles zu neu ist. Ich bin ein Anfänger in meinen eigenen Verhältnissen (775).

Rilke situiert seinen Protagonisten als Flaneur an den Beginn eines Erzählens in doppelter Hinsicht. Der Erzähler

[32] Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief* (1902), in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7, hrsg. von Bernd Schoeller, Frankfurt a. M. 1979, S. 461-472, hier: S. 466.

[33] Ebenda: S. 472.

[34] Ebenda: S. 465.

[35] Renate Möhrmann vergleicht Malte Laurids Brigge mit der Figur des Thomas Buddenbrook aus Thomas Manns *Buddenbrooks* bezüglich der «existenzbedrohenden Leiderfahrung» und kommt zu dem Schluß: «Wenn sie sich (Malte u. Thomas O.G.) dennoch so rückhaltlos dazu bekennen – besonders 'Die Aufzeichnungen' bedeuten ja nichts anderes, als ein einziges, immer wieder variiertes und gesteigertes Bekenntnis zur Einsamkeit – so deshalb, weil sie in die Gemeinschaft, wie sie sie in der realen Welt gelebt sehen, kein Vertrauen mehr haben». Renate Möhrmann, *Der vereinsamte Mensch. Studien zum Wandel des Einsamkeitsmotivs im Roman von Raabe bis Musil*, Bonn 1974, S. 119. Eine solchermaßen sozialpsychologische Deutung der Einsamkeit Brigges läßt außer Acht, daß es sich hier um ein Existential dichterischer Selbstbegründung handelt. Die Einsamkeit ist für Brigge Bedingung künstlerischer Produktivität, die er sucht und bejaht.

initiiert ein Erzählen seiner selbst unter veränderten Bedingungen und er beginnt damit, die «veränderte Welt» in ihrer Veränderung überhaupt sprachlich zu fassen. Dieses Erzählen wird selbst zum Flanieren. Es ist ein Erzählen, das sich der Zufälligkeit des Geschauten und Erinnerten hingibt. Dabei geht es nicht primär um das Erzählen *von* etwas, sondern vielmehr um das Erzählen selbst, das erst im Prozeß des Aufzeichnens Gestalt annehmen kann[36]. So könnte der Titel des Buches von Christine de Pizan, den Brigge später im Zusammenhang einer erzählten Geschichte erinnern wird, auch der Titel seiner Aufzeichnungen sein: «Der Weg des langen Lernens» (909). Erzählen lernen aber kann der Erzähler nur, indem er im Gestus des Flaneurs erzählt, sich also dem zuwendet, was zufällig in den Blick (und in Erinnerung) gerät und sich dadurch verändern läßt.

Nach dem Abschiedsbrief an ein dialogisches Du spricht sich der Erzähler in seinem monologischen Sprechen selbst als Du an, das gleich dem Ecce Homo das Leid der Welt auf sich nehmen muß: «alles, was sich an Qual und Grauen begeben hat auf den Richtplätzen, in den Folterstuben, den Tollhäusern, den Operationssälen, unter den Brückenbögen im Nachtherbst» (776). Mit dem flanierenden Botanisieren der Pariser Eindrücke wird Brigge gewahr, daß der Mensch in den städtischen Institutionen weder sein Leben noch seinen Tod finden kann. Er fürchtet, in der Masse unterzugehen und die Banalität des Todes wird ihm zur Chiffre für die Banalität seines eigenen Lebens, wenn er sie nicht durch die Künst-

[36] Die Form des Romans wurde in der Forschung breit diskutiert. Fritz Martini spricht von der «Zertrümmerung des traditionellen Romans» und sieht in den Aufzeichnungen eine «Mischform», mit der die psychische Lage des Protagonisten zum Ausdruck komme. Fritz Martini, *Das Wagnis der Sprache*, Stuttgart 1964, S. 140. Auch Wilhelm Emrich bezeichnet das Werk als «ersten Deutschen Roman des 20. Jahrhunderts, der die Zertrümmerung der epischen Fiktion als einer zweiten geschlossenen Wirklichkeit radikal durchführt». Wilhelm Emrich, *Protest und Verheißung*, Frankfurt 1968, S. 182. Ulrich Fülleborn sieht im Roman ein inneres Formprinzip, das sich «nach musikalischen Kompositionsprinzipien aufbaut» und in dem Komplementarität und Kontrapunktik die entscheidenden Strukturmerkmale sind. Ulrich Fülleborn, *Form und Sinn der* «Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge'. *Rilkes Prosabuch und der moderne Roman*, in: *Unterscheidung und Bewahrung*. Festschrift für Hermann Kunisch, Berlin 1961, S. 147-169, hier: S. 161. Judith Ryan meint demgegenüber, daß gerade in den erzählenden Passagen des Romans die «Krise des Erzählens» zum Ausdruck komme: «Erzählen kann keine zeitlose Ganzheit herauf beschwören, sondern es kann nur indirekt, auf dem

lerschaft überwinden kann: «Dieser junge, belanglose Ausländer, Brigge, wird sich fünf Treppen hoch hinsetzen müssen und schreiben. Tag und Nacht, ja er wird schreiben müssen, das wird das Ende sein» (728). Es ist ein Ende, welches den alltäglichen, banalen Tod überwinden soll und unter dem neuen Sehen, das durch den Gestus des Flanierens hervorgetrieben, zur Dichtung wird.

Bildlich wird dieses neue Sehen im Flanieren durch den Blick Brigges auf die Häuserwände, an denen das Innere von bereits abgerissenen Häusern wie im Zitat lesbar wird. Die Oberfläche ist ihm ein Anwesendes, das auf ein Abwesendes, nicht mehr sichtbares Inneres verweist. Das Erzählsubjekt geht in diesem neuen Sehen in seinem beobachteten Objekt auf und jede Distanz zu ihm scheint momenthaft ausgelöscht. Die Fragmente der längst abgerissenen Häuser ergänzen sich durch seine eigene innere Verfassung zu einem Ganzen: «Ich erkenne das alles hier, und darum geht es so ohne weiteres in mich ein: es ist zu Hause in mir» (751). Auch bei diesen Beobachtungen fragt sich der Erzähler, ob er sie in einem sprachlichen Verfahren intersubjektiv beglaubigen kann: «Wird man es glauben, daß es solche Häuser gibt? Nein, man wird sagen, ich fälsche» (749). Der flanierende Erzähler ist kein neutral beobachtendes oder sich distanzierendes Ich, sondern es setzt sich dem Wahrgenommenen einfühlend aus, wie dies bei der Beobachtung einer schwangeren Frau deutlich wird:

> Ich habe eine schwangere Frau gesehen. Sie schob sich schwer an einer hohen, warmen Mauer entlang, nach der sie manchmal tastete, wie um sich zu überzeugen, ob sie noch da sei. Ja, sie war noch da. Dahinter? Ich suchte auf meinem Plan: Maison d'Accouchement. Gut. Man wird sie entbinden - man kann das (709).

In der Personalisierung seines Erzählens übernimmt Brigge partiell die Wahrnehmung der Frau («schwer», «warm», «ob sie noch da sei») um dann in die erlebte Rede einzumünden

Wege der (...) Hypothese erzählt werden». Judith Ryan, '*Hypothetisches Erzählen*': *Zur Funktion von Phantasie und Einbildung in Rilkes* «Malte Laurids Brigge», in: «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», XV, 1971, S. 341, hier: S. 361. Helmut Naumann spricht davon, daß «die neue Form als Ausdruck eines neuen Kunstwillens» zu verstehen sei. Helmut Naumann, *Malte Studien*, Rheinfelden 1983, S. 3.

(«ja, sie war noch da»). Mit der kurzen Frage «Dahinter?» sucht das erzählende Ich den Weg der Frau nach. In dem scheinbar beruhigenden «Gut, man wird sie entbinden» wird zugleich im «man» das Grauen vor der Anonymität der städtischen Institutionen deutlich, in denen schon bei der Geburt (wie auch im Sterben) die Einzigartigkeit des Menschen in der Masse verloren zu gehen droht. Auch Brigge kämpt mit seinem Erzählen dagegen an und sucht nach Anhaltspunkten, an denen er sich orientieren kann.

Flanieren gegen die Angst

Das Erzählen ist zunächst von der Angst geprägt, von den Beobachtungen und Eindrücken überwältigt zu werden, ohne sie schöpferisch umsetzten zu können. Der Stadt als *terra incognita* korrespondieren die verschlungenen Wege des Unbewußten, in denen das Ich sich in seinem Erzählen zurechtfinden muß. Dabei werden für Brigge die «Fortgeworfenen» (759), die die Fähigkeit zur Verwandlung verloren haben, zur Allegorie seiner eigenen erzählerischen Situation. So wird ihm die Wehrlosigkeit eines Sterbenden in der Crémerie zu einem erstrebenswertem Zustand. Er deutet das Sterben als Übergangssprache, die den Einzelnen seiner Umgebung bis zur völligen Isolierung entrückt und einem gänzlich neuen Sinn überantwortet. Er versteht das Sterben als Prozeß, der sich in ihm selbst vollzieht: «Ich sage mir: Es ist nichts geschehen, und doch habe ich jenen Mann nur begreifen können, weil auch in mir etwas vor sich geht, das anfängt, mich von allem zu entfernen und abzutrennen» (755). Der Erkenntnisprozeß Brigges schlägt sich unmittelbar in seinem Erzählen nieder. Zunächst beobachtet er den Sterbenden in neutralem Erzählverhalten; dann spricht sich ihm der innere Vorgang zu, der mit dem Geschauten verbunden ist und er wechselt zur personalen Erzählhaltung, versetzt sich in den Sterbenden hinein: «Gerade seine Regungslosigkeit fühlte ich und begriff sie mit einem Schlag. Die Verbindung zwischen uns war hergestellt, und ich wußte, daß er erstarrt war vor Entsetzen» (754). Der anonyme Mensch der Masse wird in seiner «Regungslosigkeit» in der doppelten Bedeutung des Wortes zur unheimlichen Begegnung, zur «doppelgängerischen

Inkarnation»[37] des Verdrängten. Ein Erzählen ohne Regung, das die äußere Objektwelt distanziert beobachtend erfaßt, entlarvt sich als Verdrängung eigener Ängste, denn das Geschaute generiert Reminiszenzen an früher Erlebtes. Sein Erzählen, das sich in den Sterbenden hineinversetzt, schleudert Brigge tatsächlich in Todesangst. Er fühlt sich der sozialen Welt ebenso entrissen, wie der Welt vorgegebener Bedeutungen: «Wenn meine Furcht nicht so groß wäre, so würde ich mich damit trösten, daß es nicht unmöglich ist, alles anders zu sehen und doch zu leben» (755).

Hatte Sören Kierkegaard in *Die Krankheit zum Tode* ausgeführt, daß «den Tod sterben bedeutet, es zu erleben zu sterben»[38], so muß Rilkes Erzähler in diesem Sinne den Tod übernehmen. Das Schreiben wird ihm zum notwendigen Sterbensprozeß, der ihn in die völlige Einsamkeit führt, wo ihm Menschen und Dinge so fremd werden, daß er sie unter einer gänzlich anderen Perspektive erfassen kann. «Ich würde so gerne unter den Bedeutungen bleiben, die mir lieb geworden sind», (756) läßt Rilke seinen Erzähler formulieren, aber er läßt ihn auch ein Bewußtsein davon entwickeln, daß er den vertrauten Bedeutungshorizont verlassen muß.

Auch im Erlebnis mit dem Veitstänzer spiegelt und überwindet der Flaneur Brigge seine problematische (Erzähl-) Situation. Während sich Passanten auf der Straße dem kranken Mann gegenüber distanzierend verhalten, folgt Brigge ihm nach. Der Zuckende, der nur mit Hilfe eines Stockes momenthaft die Selbstkontrolle bewahren kann, wird ihm zum Doppelgänger. Den körperlichen epileptischen Anfall des Kranken erlebt er psychisch im Flottieren seiner Angst. Bevor der Kranke seine Selbstkontrolle verliert, macht Brigge ihm jedoch ein symbolisches Geschenk. Er legt von sich ein «bißchen Kraft zusammen wie Geld» (773) und bittet den Zuckenden davon zu nehmen. Diese Gabe wird nicht nur symbolisch übergeben, sondern auch erzählerisch eingelöst. Während beim Kranken die willentliche Kraft versagt, und

[37] Dietmar Voss, *Die Rückkehr der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne*, in: Klaus R. Scherpe (Hrsg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne,* Hamburg 1988, S. 37-60, hier: S. 39.

[38] Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode* (1849), Frankfurt a. M. 1984, S. 18.

eine «Naturkraft» freigesetzt wird, setzt Brigge aus seiner Angst die Kraft des Erzählens frei, um der Gebärde des Zuckenden Ausdruck zu verleihen[39].

Wie sehr die Angsterlebnisse sein erzählerisches Vermögen freisetzen, wird wiederum in einer Reflexion auf die Todesfurcht eingeholt. Der Erzähler erkennt, daß ihm die eigene Kraft erst durch die Furcht veräußert wird und sichtbare Gestalt annimmt. Er erfährt, daß die wirkliche Furcht zunimmt, «wenn die Kraft zunimmt, die sie erzeugt. Wir haben keine Vorstellung von dieser Kraft außer in unserer Furcht» (862). Die Erfahrung seiner Nichtigkeit setzt eine neue Form der Auseinandersetzung mit sich und der Welt frei, wie sie Kierkegaards Ausführungen in seiner Abhandlung *Der Begriff Angst* vergleichbar ist: «Das Nichts der Angst ist also hier ein Komplex von Ahnungen, die sich in sich selbst reflektieren, sich dem Individuum immer mehr nähern»[40]. Die Not, in der sich Brigge in Paris befindet, wird zur *Not*wendigkeit des Schreibens. Da die Angst ihm zum Indiz für das neue Sehen wird, zur Gewißheit, daß er an die Phänomene der Moderne heranreicht, setzt er sich ihr willentlich aus. Die Angst erweist sich als Quelle des Erzählens und zugleich als das mit dem Erzählen zu Überwindende.

Der Identifikation Brigges mit den «Fortgeworfenen», ist seine Auseinandersetzung mit den Künstlern der Moderne entgegengesetzt. Charles Baudelaire, der *Gründungsvater* der Moderne und sein «unglaubliches Gedicht *Une charogne*» (775) werden ihm zum Vorbild in seiner selbstgewählten Aufgabe, «in diesem Schrecklichen, scheinbar nur Widerwärtigen das Seiende zu sehen, das unter allem Seienden gilt» (775). Indem Rilke seinen Flaneur Brigge dem erzählerischen Paradigma des neuen Sehens unterstellt, mit dem eine Wahrnehmung aller Erscheinung ohne persönliche

[39] In ihrer Monographie zu Rainer Maria Rilke schrieb Lou Andreas-Salomé: «In diesen furchtbaren und meisterhaften Schilderungen der Ärmsten der Armen, ihrer Krankheiten, Schrecken, Obdachlosigkeiten ist es, als zerfiele der Beobachter selbst in diese Menschen alle, vergespenstere sich in sie, erläge mit ihnen. Nicht Mileid schrie aus dem Übergroßen dieser Eindrücke, sondern er geriet in sie hinein wie in einen vergewaltigenden Überfall, der seine Verzweiflungen in symbolisierende Sichtbarkeit riß: und mitten im Grauen dieses Erliegens stand doch, hochgereckt, der Künstler und schuf, faßte es in seine Symbolik». Lou Andreas-Salomé, *Rainer Maria Rilke*, Leipzig 1928, S. 31f.

[40] Sören Kierkegaard, *Der Begriff Angst* (1844), Frankfurt a. M. 1984, S. 58.

Auswahl verbunden ist, bezieht er Position gegen den Ästhetizismus seiner Zeit. Baudelaire, der das Elend und damit das eigentlich Unlyrische ins Zentrum seiner Dichtung hob, wird Brigge zum Verkünder der neuen Dichtung wie Flaubert mit seinem *Saint-Julien-l'Hospitalier*. Gemäß dieses vorgezeichneten Weges lautet sein poetologisches Bekenntnis: «Es kommt mir vor, als wäre das Entscheidende: ob einer es über sich bringt, sich zu dem Aussätzigen zu legen und ihn zu erwärmen mit der Herzwärme der Liebesnächte, das kann nicht anders als gut ausgehen» (775)[41]. Auch Brigge versucht, seine eigene Furcht zu überwinden, die «Existenz des Entsetzlichen» (776) wahrzunehmen und sich mit seinem Erzählen den «Fortgeworfenen» hinzugeben.

Ist für Brigge in Paris der Weg des Erkundens und Erkennens nicht über einen (Stadt-)Plan nachvollziehbar, so entspricht dies seiner Vorstellung vom wahren Künstler, «dessen Bahn falsch eingezeichnet steht in allen Karten» (783). In der Kunst Rodins hatte Rilke die ästhetische Antwort auf das Wahrnehmungsproblem der Moderne erkannt. Er war fasziniert von der Bedeutungslosigkeit des Gegenständlichen und dem Primat der Form. Die neue Form aber, die «das Innere, das diese Zeit ausmacht», zum Ausdruck bringen sollte, unterscheidet sich signifikant von tradierten Vorstellungen der Einheit und Ganzheit. Der Torso, der Bildausschnitt, das Fragment werden zur neuen künstlerischen Einheit, die nicht mehr mit dem Ding-Ganzen zusammenfallen muß. Der Sinn des Kunstwerks erschließt sich nicht mehr in der vollständingen Komposition des Künstlers, sondern durch den Zusammenhang schaffenden Rezeptionsvorgang.

Neben Rodin ist ihm der Maler Paul Cézanne, der «die

[41] Auch in einem Brief an seine Frau kommt Rilke in Ausführungen zu Cézannes Kunst auf Flauberts Neudichtung der Legende von Saint-Julien-l'Hospitalier zu sprechen: «Dies Sich-zu-dem-Aussätzigen-Legen und Alle-eigene Wärme-, bis zu der Herzwärme der Liebesnächte, mit-ihm-Teilen: Dies muß irgendwann im Dasein eines Künstlers gewesen sein, als Überwindung zu seiner neuen Seligkeit». Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 19. 10. 1907, in: *Briefe*, zit., S. 280. Im selben Brief kommentiert Rilke das Wesen seines Erzählers Brigge: «Und mit einem Mal (und zum ersten) begreife ich das Schicksal des Malte Laurids. Ist es nicht das, daß diese Prüfung ihn überstieg, daß er sie am Wirklichen nicht bestand, obwohl er in der Idee von ihrer Notwendigkeit überzeugt war, so sehr, daß er sie so lange instinktiv aufsuchte, bis sie sich an ihn hängte und ihr nicht mehr verließ?» *Ebenda* S. 281.

späteren dreißig Jahre seines Lebens nur noch gearbeitet hat»[42], zum Vorbild geworden. In jenem von Cézanne intendierten Schauen, das von aller Subjektivität gereinigt ist, und das er «La réalisation»[43] genannt hatte, sah Rilke das eigene Programm des genauen Sehens, der «Arbeit, die keine Vorlieben mehr hatte, keine Neigungen und wählerischen Verwöhntheiten»[44], auf vollkommene Weise verwirklicht. Die an Rodin und Cézanne orientierte Ästhetik des Blicks wird von Rilke durch die erzählerische Position seines Protagonisten als Flaneur zur eigenen Poetik umformuliert.

Die Topographie des flanierenden Erinnerns

Beginnt die Pariser Gegenwart mit den Erfahrungen der Morbidität der Stadt, so führt das Nachdenken über den Tod Brigge in die Vergangenheit zurück[45]. Er denkt «nach Hause», wo man «den Tod in sich hatte, wie die Frucht den Kern» (715) und er erinnert sich an den Tod seines Großvaters, des alten Kammerherrn Christoph Detlef Brigge auf Ulsgaard. Die Rekonstruktion seines Lebens beginnt der Erzähler mit einer Genealogie des Todes. Das Schreiben wird ihm als Form der Selbst-Überlieferung Mittel gegen die Furcht: «Ich habe etwas getan gegen die Furcht. Ich habe die ganze Nacht gesessen und geschrieben, und jetzt bin ich so müde wie nach

[42] Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 9. 10. 1907, in *Briefe*, zit., 25, S. 271.

[43] «La réalisation kannte er (Cézanne O.G.) es, und er fand es bei den Venezianern, die er früher im Louvre gesehen und wieder gesehen und unbedingt anerkannt hatte. Das Überzeugende, die Dingwerdung, die durch sein eigens Erlebnis an dem Gegenstand bis ins Unzerstörbare hineingesteigerte Wirklichkeit, das war es, was ihm die Absicht seiner innersten Arbeit schien». Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 9. 10. 1907, in: *Briefe*, zit., S. 271.

[44] Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 18. Oktober 1907, in: *Briefe*, zit., S. 278f.

[45] In der zweiten Hälfte des Jahres 1904 reiste Rilke nach Schweden und Dänemark und fand hier Quellen («Danske Malede Portraeter» und die sogen. «Reventlowpapiere»), Orte (Kopenhagen) und Stimmungen (auf den Landschlössern), die in seinem Roman ihren Niederschlag gefunden haben. Zu Rilkes Dänemark Bild durch die Lektüre von Jens Peter Jakobsons *Niels Lyhne* und *Frau Marie Grubbe* und seinem Bestreben, in Dänemark mit dem Kritiker und Literaturhistoriker Georg Brandes in Kontakt zu kommen. S. Erich Unglaub, *Rilke und das Dänemark seiner Zeit*, in: «Blätter der Rilke-Gesellschaft», Heft 16-17 - 1989/90, hrsg. von der Rilke Gesellschaft, Sigmaringen 1990, S. 91-118.

einem weiten Weg über die Felder von Ulsgaard» (721). Das Schreiben nimmt in der Vergegenwärtigung unterschiedlicher Zeiten topographischen Charakter an, wird zum Flanieren und unterläuft damit die chronologische Form des Erzählvorgangs. Der Erzähler befindet sich im Augenblick seiner Niederschrift immer in der Gegenwart, auch wenn er über Vergangenes berichtet. Das Schreiben ist ihm einer Wegstrecke in der freien Landschaft vergleichbar und wird damit den Verirrungen in den beschilderten Straßen der Großstadt entgegengesetzt. Während die Gegenwart mit ihren Gerüchen, Geräuschen und visuellen Reizen auf den Erzähler-Flaneur einstürzt, spricht sich ihm die Vergangenheit durch Analogiebeziehungen zu. Eine Vergangenheit, die für Brigge allerdings nicht durch die Erinnerung wiederzugewinnen ist, sondern erst über ein vergegenwärtigendes Erzählen erschaffen werden kann, «denn in dem, was aufsteigt, ist eine ausgeruhte, neue Kraft» (766). Brigge, der besitzlos und ohne Familie ist, will die Erinnerungen als sein eigentliches Erbe bewahren. Aber er muß sie sich erst erschreiben, denn sie sind nicht mehr vorhanden: «Hätte man doch wenigstens seine Erinnerungen. Aber wer hat die? Wäre die Kindheit da, sie ist wie vergraben» (721). Die verschüttete Erfahrung des Erzählers blitzt momenthaft in der unwillkürlichen Erinnerung auf, vergleichbar der *mémoire involontaire* durch die Prousts Erzähler *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* ist und die Benjamin als «in der Dunkelkammer des gelebten Augenblicks» entwickelte Bilder bezeichnete: «Zur Kenntnis der mémoire involontaire: ihre Bilder kommen nicht allein ungerufen, es handelt sich vielmehr in ihr um Bilder, die wir nie sahen, ehe wir uns ihrer erinnerten»[46]. In der dichterischen Einbildungskraft werden Analogiebeziehungen zwischen Erlebensfragmenten, die im Unbewußten bewahrt sind, und gegenwärtigen Erlebensmomenten hergestellt. Die Erinnerung geht so nicht auf etwas zurück, wie es denn einmal gewesen ist, sondern stellt eine (Re-) Konstruktion vom gegenwärtigen Bewußtseinsstand aus dar.

So verwirft Brigge seine bisherige schriftstellerische

[46] Walter Benjamin, *Aus einer kleinen Rede über Proust an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 3, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1977, S. 1064-1065, hier: S. 1064.

Tätigkeit, da sie sich einerseits an falschen Vorbildern orientiert habe, und andererseits nicht wirklich aus solchermaßen dichterisch *gemachten* Erfahrungen erwachsen ist. War der Erzähler mit der Aufgabe des neuen Sehens in die Anfängerschaft geführt worden, so wird auch das Erinnern zur Aufgabe, bei der er sich zunächst als volkommenes «Nichts» (726) empfindet, das aus dem Vergessen heraus einen neuen Anfang wagen muß. Voraussetzung für diesen neuen Anfang ist es geradezu, daß die Erinnerungen «vergessen» (724) werden, denn nur so können sie zu einer neuen Erfahrung erschrieben werden.

Zunächst glaubt er noch, durch seine Erinnerungen an die Kindheit, der bedrückenden Gegenwart ein positives Weltbild entgegensetzen zu können[47]. Und in der Tat scheint das frühere Leben in Dänemark (auf dem Lande, in den Schlössern, im Kreise der Familie und ausgestattet mit den Privilegien des Adels) dem Großstadtleben (einsam in der Masse, ohne Besitz und menschliche Bindungen) diametral entgegengesetzt. Aber wie von der Gegenwart kann er auch von der Vergangenheit nur Bruchstücke wahrnehmen. In der Erinnerung erschließt sich die Kindheit nicht als einheitliche Welt, sondern sie ist ebenso unzugänglich wie die unmittelbare Umgebung[48]. So geht die erste Erinnerung Brigges auf das Haus des Großvaters mütterlicherseits zurück, das, wie es in der Erinnerung auftaucht, gleich einem Labyrinth angelegt ist:

> So wie ich es in meiner kindlich gearbeiteten Erinnerung wiederfinde, ist es kein Gebäude; es ist ganz aufgeteilt in mir; da ein Raum, dort ein Raum und hier ein Stück Gang, das diese beiden Räume nicht verbindet, sondern für sich, als Fragment, aufbewahrt ist. In dieser Weise ist alles in mir verstreut (729).

Woran sich Brigge deutlich erinnern kann, ist «das Unheimliche» (730), das er im Saal, in dem die Mahlzeiten

[47] «Instead of expanding outward in the city (...) Malte seeks refuge from it in a return to his memories». Lilian R. Furst, *Through the lens of the reader*, Albany 1922, S. 35.

[48] Dieter Saalmann hat die Entsprechung zwischen Brigges Unvermögen zu chronologischem Erzählen und der Form der Aufzeichnungen herausgestellt: «Kompositionsmäßig ist die äußerliche Erscheinung des Prosabuches ein getreues Abbild des Malteschen Geständnisses die Erlebnisse in keinen erzählerischen Zusammenhang bringen zu können». Dieter Saalmann, *Rainer Maria Rilkes* «Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge», Bonn 1975, S. 72.

eingenommen wurden, empfand. Die Familienmitglieder, die sich hier versammelten, gehörten «in keiner Weise zusammen» (731) und der Erzähler fühlte sich «wie eine leere Stelle». (730) Das Unheimliche besteht darin, daß vertraute Unterscheidungen aufgehoben sind. Während in der Erinnerung das Ich des Erzählers trotz Anwesenheit eigentlich abwesend, ist, wird mit der geisterhaften Erscheinung der verstorbenen Christina Brahe die Scheidung zwischen Tod und Leben aufgehoben. Sigmund Freud hatte in seinem Aufsatz *Das Unheimliche* formuliert: «Beim Unheimlichen aus infantilen Komplexen kommt die Frage der materiellen Realität gar nicht in Betracht, die psychische Realität tritt an deren Stelle»[49]. Das Unheimliche markiert für die «psychische Realität» des Erzählers, eine neue Qualität des Erzählens, bei dem die Zeitenfolgen und Raumkategorien verwischen, die Unterscheidung zwischen Anwesendem und Abwesendem aufgehoben ist. Rilke läßt seinen Protagonisten Erlebnisse ausgestalten, die als nicht faßliche hypostasiert werden und die zugleich mit seinem Erzählen zur Darstellung gebracht werden. Wie dem neuen Sehen im Flanieren eignet den Erinnerungen so eine dialektische Struktur, mit welcher das Nichtfaßliche, als Nichtfaßliches im Erzählen aufgehoben (faßlich) wird. Paradigmatisch ist hierfür die Erinnerung an jene Szene in der Kindheit, da er einen heruntergefallenen Stift unter dem Tisch suchte. Er erlebt die Hand losgelöst von seinem eigenen Körper: «als könnte sie Dinge, die ich sie nicht gelehrt hatte, wie sie da unten so eigenmächtig herumtastete mit Bewegungen, die ich nie an ihr beobachtet hatte» (795). Er will erzählen, aber findet keine Worte dafür und damit entsteht in ihm zugleich die Angst, daß er den Schrecken noch einmal durchleben muß, indem er Worte dafür findet. Was nach dieser Urszene der künstlerischen Inspiration Angst erzeugt, ist nicht, mit der Sprache zu versagen, sondern im Erzählprozeß noch einmal das Erlebte durchleiden zu müssen. Dieser Aufgabe des nochmaligen Durchlebens aber stellt sich der Erzähler-Flaneur nun in seinem Erinnern. Es ist ein Beobachten und eine Anschauung der Dinge, wie sie Rilke durch Rodin erfahren hatte und die er in einem vergleichbaren Bild faßte, wie das Erlebnis Brigges mit der losgelösten Hand:

[49] Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919), in: *Studienausgabe* Bd. IV. *Psychologische Schriften*, Frankfurt a. M. 1970, S. 241-274, hier: S. 271.

Es liegt eine Art Reinheit und Jungfräulichkeit darin, in diesem von sich selbst Fortschauen; es ist, wie wenn man zeichnet, den Blick an das Ding gebunden, verwoben mit der Natur und die Hand geht allein irgendwo unten ihren Weg (...) Mir ist, als hätte ich immer so geschaffen: das Gesicht im Anschauen ferner Dinge, die Hände allein. Und so muß es gewiß auch sein[50].

Bei dieser Vorstellung vom künstlerischen Schaffensprozeß kommt der Bearbeitung des (Sprach-)Materials besondere Bedeutung zu. Der Blick, der die äußere Wirklichkeit aufnimmt, überprüft nicht die arbeitende Hand, sondern die Sprache gewinnt in der ästhetischen Bearbeitung Autonomie und wird zum eigentlichen Souverän. Mit der Erinnerung an das traumatische Kindheitserlebnis weiß Brigge, daß es seine Bestimmung ist, diese Formen des Arbeitens auf sich zu nehmen. Der Erzähler, der mit großer bildlicher Kraft das Erlebnis der Kindheit erzählt, übernimmt die Aufgabe, die das Kind noch nicht übernehmen konnte. Er findet die Sprache, um diese Szene zu erzählen. Waren es beim neuen Sehen gegenwärtige Eindrücke und Begebenheiten, die sprachlich *sichtbar* gemacht werden mußten, so geht es im Erinnern um eine Archäologie prägender Momente auf dem Weg zum Künstlertum[51]. Die Erinnerung, die sich analog dem Flanieren in der Stadt auf das Unerwartete, Furchteinflößende einläßt, bringt Vergangenes als ein vormals noch Nicht-Leistbares, Angstbesetztes so hervor, daß es sprachlich geleistet wird.

Diese Struktur setzt sich auch bei anderen Kindheitserinnerungen fort. Brigge erinnert sich, wie er in einem Eckraum des Giebels auf Ulsgaard verschiedene Kostüme ausprobiert hatte: «Je vielfältiger ich mich verwandelte, desto überzeugter wurde ich von mir selbst» (804). Der spielerische Rollenwechsel wird ihm zum identitätsstiftenden Prinzip, das schockartig in Vernichtungsangst umschlägt. In der Verkleidung erscheint ihm sein eigenes Bild im Spiegel wie eine «monströse Wirklichkeit» (808). Das Spiegelbild wird zum Alter Ego, vor dem er flieht. Während die Dienerschaft über seine Verkleidung lacht, sinkt der kleine Brigge ohnmächtig vor Angst nieder und verliert seine Stimme. Das Mimodrama

[50] Rainer Maria Rilke, Brief an Clara Rilke vom 8. 4. 1903, in: *Briefe aus den Jahren 1902-1906*, zit., S. 82.

[51] «Die Archäologie will verstehen, was fremd bleibt am Fremden». Dietmar Kamper, *Zur Soziologie der Imagination*, München u. Wien 1986, S. 42.

der Kindheit wird zum Gleichnis der schriftstellerischen Situation. So wie der Erzähler fähig wurde, dem Zuckenden nachzugehen und ihm von seiner (erzählerischen) Kraft zu geben, so wird er durch das Erinnern fähig, dem Ich der Kindheit nachzugehen und es zur Sprache zu bringen. Das erzählende Ich nimmt im Erinnern sich selbst gegenüber eine auktoriale Erzählhaltung ein; es bleibt gegenüber seinem sprachlosen, ohnmächtigen Ich sprachmächtig, analysiert und kommentiert es. Das erzählende Ich leistet somit an seinem früheren, von Ängsten gepeinigten erzählten Ich sprachlich Wiedergutmachung.

War das Kindheits-Ich durch das furchterregende Spiegelbild beherrscht «denn jetzt war er der Stärkere, und ich war der Spiegel» (808), so setzt sich nun das erzählende Ich in die Position des «Stärkeren» und das Kindheitserlebnis wird zum Spiegel. Trotz dieser auktorialen Position aber wird die Angst des Ich aus der personalen Innenperspektive geschildert: «Ich starrte diesen großen, schrecklichen Unbekannten vor mir an, und es schien mir ungeheuerlich, mit ihm allein zu sein» (808). Schließlich wird die erlebte Spaltung durch einen Wechsel der Erzählform im personalen Erzählverhalten deutlich: «Ich rannte davon, aber nun war er es, der rannte. Er stieß überall an, er kannte das Haus nicht, er wußte nicht wohin» (808). Während die Imagination anderer Figuren in der Kindheit in Sprachlosigkeit umschlägt, vermag der Erzähler nun in souveräner Handhabung erzählstruktureller Möglichkeiten die erlebte Szene in Sprache zu fassen. Mit der Erinnerung an das abgebrannte Haus der Schulins wird die Fähigkeit enfaltet, aus Fragmenten eine eigene Wirklicheit zu synthetisieren. Wie die Innenwand des abgerissenen Hauses in Paris, wird das abgebrannte Haus, von dem nur noch die Treppe stehengeblieben war, zum Zeichen für das nicht mehr Vorhandene, auf dem Brigge bereits als Kind insistierte. Für Brigge stellt sich nun die Aufgabe, das Sichtbarmachen des Unsichtbaren durch seine Erzählkunst intersubjektiv zu vermitteln.

Vergangenheit als Erfahrung des Flaneurs

Die Erinnerung und das neue Sehen stehen in einer unmittelbaren Koinzidenz. Wie die Spiegelstruktur der

jeweiligen Seh-und Erinnerungserlebnisse zeigt, evoziert das Flanieren als (Schreib-)Erfahrung eine Vergangenheit, die erst im Schreiben zur Erfahrung ausformuliert wird[52]. Die Aufzeichnungen Brigges werden somit zum eigentlichen Gedächtnis, zu einem Journal, bei dem Gegenwart und Vergangenheit ineinander übergehen. Die Ereignisse bleiben dabei arbiträr, insofern sie in der Wirklichkeit der sprachlichen Bearbeitung aufgehoben werden[53]. Gleich einem wiederkehrenden Echo sind die Aufzeichnungen jedoch von der Angst durchzogen, daß ein wirkliches Erzählen nicht gelingen könnte[54]. «Daß man erzählte, wirklich erzählte, das muß vor meiner Zeit gewesen sein» (844) läßt Rilke seinen Erzähler in Reminiszenz an eine vergangene Erzähltradition formulieren. Dabei sind ihm nicht einzelne Ereignisse und Erlebnisse der Kindheit entscheidend, sondern die Formen des Erlebens und Wahrnehmens, in der Realität und Fiktion gegeneinander entgrenzt sind[55].

Das Erinnern ist gegenüber dem neuen Sehen, wie es Brigge in der Auseinandersetzung mit Paris erprobt hatte, unabhängig von der Außenwelt. Es meint einen inneren Blick

---

[52] Eine vergleichbare Struktur hat Peter Bürger für Prousts Roman herausgestellt. S. Peter Bürger, *Die Prosa der Moderne*, Frankfurt a. M. 1988, S. 289ff.

[53] Antony Stephens entfaltet in diesem Zusammenhang Rilkes ästhetisches Verfahren unter dem von ihm selbst verwandten Begriff «Vorwand»: «Die oben umrissene Ästhetik hängt letzten Endes davon ab, daß ein Gegenstand oder Thema für den Erlebenden oder Lesenden transparent wird, daß also eine Dualität der Perspektive möglich wird, die erstens die Oberfläche der Dinge oder des Kunstwerks gebührend würdigt, dann aber imstande ist, diese als Vorwand zu erkennen und die Umrisse von dem, was dahinterliegt, auszumachen». Anthony R. Stephens, *Rilkes,* 'Malte Laurids Brigge'. *Strukturanalyse des erzählerischen Bewußtseins,* Bern u. Frankfurt a. M. 1974, S. 140.

[54] Die Problematik, daß das tief Empfundene noch lange nicht zu Kunst werden muß, hat Rilke in einem Brief an Lou Andreas-Salomé formuliert: «Mir ist, was ich wirklich empfange, fällt zu tief in mich hinein, fällt, fällt jahrelang, und schließlich fehlt mir die Kraft, es aus mir aufzuheben und ich gehe bang mit meinen beladenen Tiefen umher und erreiche sie nicht». Rainer Maria Rilke, Brief an Lou Andreas-Salomé vom 25. 7. 1903, in: Ders. u. Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, s. Anm. 31, S. 69.

[55] Inca Rumold interpretiert Brigge als Erben seines Großvaters Brahe, da er selbst zu einer «zeitlosen» Darstellungsweise gelangt. Damit aber wird die neue Qualität, die dem Erzählen Brigges zukommt, unterschlagen. Inca Rumold, *Die Verwandlung des Ekels. Zur Funktion der Kunst in Rilkes* «Malte Laurids Brigge» *und Sartrés* «La Nausée», Bonn 1979, S. 98ff.

auf Erlebensfragmente, die einem nenen Sinnzusammenhang unterstellt werden. Dennoch nimmt das Erinnern die Qualität des Flanierens an, da erst der herumschlendernde und dann bei den unwillkürlich auftauchenden Erinnerungen verweilende Blick das Erinnerte wirklich in seinem Sinn zu erfassen vermag. So erinnert sich Brigge, wie er beim Tod seines Vaters erkannte, daß erst im stillgestellten Augenblick die Wirklichkeit faßlich wird. Mit der Erinnerung daran, wie die Ärzte an seinem toten Vater einen Herzstich vorbereiteten und für einen Augenblick die Zeit außer Kraft gesetzt schien, spricht sich ihm das Problem des Erzählens zu:

> Es ist alles aus so vielen Einzelheiten zusammengesetzt, die sich nicht absehen lassen. Im Einbilden geht man über sie weg und merkt nicht, daß sie fehlen, schnell wie man ist. Die Wirklichkeiten aber sind langsam und unbeschreiblich ausführlich (854).

Ausführlich erinnert sich Brigge an die Herzstichszene, um damit dem Geschehen gerecht zu werden. Die Erzählzeit wird gegenüber der erzählten Zeit gedehnt: «als wäre plötzlich alle Zeit fort aus dem Zimmer. Wir befanden uns wie in einem Bilde» (854). Das Erzählte, das aus der Zeit zu fallen scheint, wird zur Allegorie der zeitlosen Kunst. In diesem Anachronismus der Zeit erfährt Brigge die epochale Wende vom Alten zum Neuen. «Das Herz unseres Geschlechts» (855) ist durchbohrt, die Verbindung zu einer lebendigen Tradition, in die er sich einordnen könnte, ein für allemal verloren. Er weiß sich hinausgeschleudert in eine neue Zeit, die ihm zum «Zifferblatt ohne Zeiger» (766) wird, wenn er sie erzählend zu fassen sucht. Beim Gang durch die Stadt wird es Brigge gewiß, daß er die Kindheit noch leisten muß, wenn er «sie nicht für immer verloren geben wollte» (856). In dieser Arbeit an der Kindheit aber wird Brigge nicht zum Endpunkt seiner Familie[56], sondern zum «Anfang» (855) seiner Geschichte.

In Brigges flanierendem Erzählen reicht die Vergangenheit durch den Erinnerungsprozeß in die Gegenwart hinein, die Gegenwart aber nimmt sich in ihrem Anspruch auf Zukunft selbst vorweg. In dieser erzählerischen Entwicklung läßt Rilke seinem Erzähler zur Gewißheit werden, daß die veränderte

[56] Für Ellen Key war dies die zentrale Thematik des Romans der «Seelenzustand des Letzten eines Geschlechts». Ellen Key, *Ein Gottsucher*, in: *Seelen und Werke*, Berlin 1911, S. 153-232, hier: S. 227.

Zeit eine Form des Erzählens verlangt, in der er selbst nicht mehr Subjekt gegenüber einem Objekt sein kann. Die Prophetie seines Erzählens lautet denn auch:

> Die Zeit der anderen Auslegung wird anbrechen, und es wird kein Wort auf dem anderen bleiben, und jeder Sinn wird wie Wolken sich auflösen und wie Wasser niedergehen. (...) Aber diesmal werde ich geschrieben werden. Ich bin der Eindruck, der sich verwandeln wird. (756)

Die äußeren Großstadterlebnisse erzeugen in Brigge also deshalb so viel Angst, weil sie seine Kindheit zu vernichten drohen; und zwar als Fähigkeit verstanden, die Dinge mit dem inneren (künstlerischen) Auge zu sehen. Brigge versucht sich deshalb über Assoziationsketten seiner Kindheit rückzuversichern.

«Dies, scheint mir, wäre zu erzählen gewesen» (883), meint Brigge über die Erinnerung an die Geschichten aus dem grünen Buch, das er als Kind gelesen hatte. Mit der Erinnerung an das Buch, in dem «Das Ende des Grischa Otrepjow und Karls des Kühnen Untergang» (882) aufge-zeichnet sind, wird die Aufgabe eines zeitgemäßen Erzählens evident, nämlich die Tradition interpretierend neu zu erzählen, das *neue Sehen* auch auf die Literatur anzuwenden[57]. Brigge erzählt über das Gesicht des Herzogs von Burgund, der in der Schlacht gefallen war, und das vom Eis und dem Fraß der Wölfe zerstört wurde ohne Grauen. War es ihm unmöglich den «Kopf ohne Gesicht» (712) jener Frau anzusehen, der er zu Anfang seines Erzählens in Paris begegnete, so kann er nun in seinen Erinnerungen über das Gesicht Karls des Kühnen, von dem eigentlich «keine Rede sein konnte» (889), sprechen.

Wie sehr es Brigge im Erinnern historischer Figuren gelingt, ohne jene Furcht zu erzählen, wie sie für die Paris-Erlebnisse kennzeichnend war, wird mit der Geschichte Karls VI. deutlich[58]. Bereits als Kind hatte Brigge die Geschichte vom kranken

[57] Zu den Quellen der Geschichten um Grischa Otrepjow, Karl den Kühnen und Karl den VI. s.: Brigitte von Witzleben, *Zu den historischen Quellen von Rilkes* 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge', in: *Materialien zu Rainer Maria Rilke* 'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge', hrsg. von Hartmut Engelhardt, Frankfurt a. M. 1974, S. 280-303, hier: S. 281ff.

[58] Anthony Stephens, der in seiner Untersuchung ausführlich auf die Geschichte um Karl den VI eingeht, hat herausgestellt: «Der Themenkomplex der Aufzeichnungen um Karl VI ist wohl der dichteste und komplizierteste im ganzen Werk. (...) fast alle begrifflichen Gegensatzpaare, die den Indeengehalt des Werkes

König gehört. Er weiß das alles» (915), weil durch die neue Wahrnehmung nicht nur seine Biographie, sondern auch seine Lektürebiographie neu erzählbar geworden ist. Rilke läßt seinen Erzähler so auch im Neuerzählen der überlieferten Geschichten zum Ausdruck bringen, was seiner Deutung nach in der Vergangenheit noch nicht geleistet werden konnte. Wie in den Kindheitserinnerungen so wird auch in den «Reminiszenzen seiner Belesenheit»[59] das Vergangene erzählerisch eingelöst. Der Erzähler versichert sich aber nicht nur seiner Lektürebiographie, sondern erschreibt selbst ein Buch im Buch. Die nicht mehr genau erinnerbaren Geschichten aus dem grünen Buch entspringen der vergessenen Erinnerung und zeigen implizit die Struktur auf, nach der sich das flanierende Schreiben Brigges organisiert. Dabei war der Ausgangspunkt der Erinnerungen das Flanieren in Paris mit seinen überwältigenden Sinneseindrücken. Das Flanieren ist jedoch nur Initial für ein flanierendes Erzählen/Erinnern, denn die Großstadteindrücke nehmen nur einen geringen Teil des Erzählten ein. Der Erzähler wird in seiner Angst, durch die Großstadteindrücke als Künstler vernichtet zu werden, gerade dadurch zum modernen Künstler, daß er sich nun im Gestus des Flanierens der Erinnerung von Episoden und Geschichten hingibt, die ihm dann Anlaß zu ausgreifenden Reflexionen über Liebe, Identität, rollenverhalten, Schauspielkunst und Künstlerschaft bieten[60].

Im letzten Kapitel der Aufzeichnungen erzählt Rilke die Legende[61] vom verlorenen Sohn[62] als Geschichte dessen, der

bisher bestimmt haben, treten in seiner Verarbeitung der geschichtlichen Episode wieder einmal auf: Oberfläche-Kern, Vorwand-verborgene Bedeutung, Elend-Herrlichkeit, Theater-Wirklichkeit, Einsicht-Mißverständnis, Vergangenheit-Gegenwart usw». Anthony R. Stephens, *Strukturanalyse*, zit., S. 201.

[59] Rainer Maria Rilke, Brief an Witold Hulewicz vom 10. 11. 1925, in: *Briefe aus Muzot 1921-1926,* hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, Leipzig 1935, S. 319.

[60] Ausführlich zu den Themen der Erinnerungen vgl.: Bernhard Arnold Kruse, *Auf dem extremen Pol der Subjektivität. Zu Rilkes* 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge', Wiesbaden 1994.

[61] Die Legende berichtet von der Einmaligkeit und Unvergleichlichkeit einer heiligen Gestalt. Helmut Naumann hat darauf hingewiesen, daß die in der Forschung verwandten Begriffe Gleichnis, Parabel oder Perikope an Rilkes eigener Kennzeichnung vorbeigehen. Helmut Naumann, op. cit., S. 5f.

[62] Zur Tradition der Parabel vom verlorenen Sohn und der Bedeutung des Vater-Sohn-Verhältnisses im Werk Rilkes ausführlich: Gertrud Höhler, *Niemandes Sohn. Zur Poetologie Rainer Maria Rilkes*, München 1979, bes. S. 9f. und S. 227f.

die Bedingungen der Künstlerschaft beispielhaft erfüllt, sich von der Tradition lossagt und im Erringen eines neuen Erzählens zum Heiligen wird. So wie Rilke die Figur des verlorenen Sohnes in Remeniszenz an das biblische Vorbild, Rodins Plastik[63] und André Gides Erzählung[64], ausgestaltet, durchlebt er gleich seinem Protagonisten Brigge ein Werden zur Künstlerschaft. Dieser Sohn[65] erlebt in seiner Kindheit die Menschheitsgeschichte im Rollenspiel. Er imaginiert sich in historischen Figuren und spürt schon früh die «innige Indifferenz» (938) seines Herzens. Die Ahnung des Lebens, das vor ihm liegt, ließ ihn die Nähe derer, die ihn lieben, fliehen. Er verließ den «Fußpfad und lief weiter feldein» (939). Er begibt sich also auf ungeebnetes Feld wie Brigge, der sich auf die Irrwege der Moderne als Flaneur der Metropole einläßt. Auch er verändert sich, als er seine Kindheit durcharbeitet und kehrt als Fremder nach Hause zurück. Die Daheimgebliebenen verzeihen dem Heimgekehrten, aber er weiß, daß diese Liebe ihn nicht mehr betrifft, er also die ihn beschränkende

[63] In seiner Studie zu Rodin aus Jahre 1902 geht Rilke auf Rodins Plastik *L'enfant prodigue* (auch *La Prière* genannt) ein: «So ist jener schmale Jüngling, der kniet und seine Arme empor wirft und zurück in einer Geste der Anrufung ohne Grenzen. Rodin hat diese Figur Der verlorene Sohn genannt, aber sie hat, man weiß nicht woher, auf einmal den Namen: Prière. Und sie wächst auch über diesen hinaus. Das ist nicht ein Sohn, der vor dem Vater kniet. Diese Gebärde macht einen Gott notwendig, und in dem, der sie tut, sind alle die ihn brauchen. Diesem Stein gehören alle Weiten; er ist allein auf der Welt». Rainer Maria Rilke, *Auguste Rodin*, in: *Sämtliche Werke* in 12 Bden., hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, hesorgt. durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1975, Bd. 9, S. 141-201, hier: S. 195.

[64] Rilke hatte 1914 André Gides Erzählung *Le Retour de l'enfant prodigue* übersetzt, kannte sie aber bereits seit dem Erscheinungsjahr 1907 aus einer Übersetzung, wie aus einem Brief an seinen Verleger Anton Kippenberg vom 22. 10. 1913 ersichtlich wird: «André Gides 'Retour de l'ènfant prodigue' ist tatsächlich 'aus dem Manuskript übersetzt von Kurt Singer' in der 'Neuen Rundschau' abgedruckt gewesen (Jahrgang 1907, Mai, 5. Heft). Die Übersetzung gab mir damals, da ich das Original nicht kannte, sehr viel». Rainer Maria Rilke, *Briefe an seinen Verleger 1902-1926*, 2 Bde., Wiesbaden 1949, S. 194.

[65] Auch in Rilkes Gedicht *Der Auszug des verlorenen Sohnes* wird am Ende nach der Notwendigkeit des Fortgehens gefragt: «und fortzugehen: warum? Aus Drang, aus Artung/ aus Ungeduld, aus dunkler Erwartung/ aus Unverständlichkeit und Unverstand:// Dies alles auf sich nehmen und vergebens/ vielleicht Gehaltnes fallen lassen, um/ allein zu sterben, wissend nicht warum -// Ist das der Eingang eines neuen Lebens?» Rainer Maria Rilke, *Der Auszug des verlorenen Sohnes*, in: *Sämtliche Werke* in 12 Bden. hrsg. vom Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth-Sieber-Rilke besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1975, Bd. 2. S. 491-492, hier: S. 492.

Liebe überwunden hat. Damit kommt der Auszug aus dem Vaterhaus einer Rückkehr des Sohnes zu sich selbst gleich, einer Verwandlung seiner selbst zur Künstlerschaft, durch welche er gegenüber den sozial Verankerten sakrosankt geworden ist.

Die Möglichkeiten eines neuen Lebens im Schreiben läßt Rilke seinen Brigge ausprobieren. Brigge verlangt es, «das fortwährend ins Unsichtbare sich zurückziehende Leben über Erscheinungen und Bilder sich faßlich zu machen»[66]. Er sucht in seinem Erzählen das Unsichtbare am Beobachtbaren, das Vergessene im Erinnerten, das Unausgesprochene in der Literatur und das Nichtüberlieferte der Geschichte zu vergegenwärtigen. Der Erzähler leistet dies nach den Vorgaben seiner Vorstellung vom wahren Künstler, um sich selbst hervorbringen zu können. Sehen und Erinnern sind Vokabeln seines Versuches, sich mit einem neuen Schreiben im Gestus des Flaneurs als Künstler der Moderne auszuweisen. Rilke läßt seinen Erzähler sich als Künstler bestimmen, um die Bestimmung zugleich *in sich* unbestimmt und offen sein zu lassen. Das Ich des Erzählers bringt sich in Sprachbildern der fortwährenden Spiegelung, des Vergleichs und der Analogie zum Ausdruck. Der Roman erweist seine prinzipielle Offenheit, insofern er in seiner Selbstreflexivität nicht nur das erzählerische Bewußtsein Brigges zum Ausdruck bringt, sondern es in den bildhaften Spiegelungen und Brechungen zugleich übersteigt.

[66] Rainer Maria Rilke, Brief an Witold Hulewicz vom 10. 11. 1925, in: *Briefe*, Bd. 2: 1919-1926, s. Anm. 25, S. 375.

POETIK DES GARTENS UM UND NACH 1900

von
GERT MATTENKLOTT
Berlin

Im Zentrum der Poetiken des Gartens steht seit je die Vorstellung einer Zwischenwelt. Von den biblischen Texten über solche des Mittelalters bis zu Dante, sodann in der Didaktik des Comenius am Anfang des 17. Jahrhunderts findet sie sich im Bild eines irdischen Paradieses ausgeformt. Bereits dessen biblisches Vorbild kommt anders zustande als die übrige Schöpfung, nämlich nicht unmittelbar aus dem nennenden Gotteswort aufgerufen: "*Es werde, und es ward*". Stattdessen wird Gott bei dieser Gelegenheit als Gärtner erstmals Mensch. Der Paradiesgarten mit seiner vier Erdteilen, durch die vier Ströme geteilt und erschlossen, geht aus schöpferischer Arbeit hervor. Wo immer deshalb später in der jüdisch-christlichen Kulturwelt Gärten auftauchen, sind sie deshalb auf die besondere Geschichte bezogen, mit der Gott an der Menschenwelt teilhat; bzw. – aus der Perspektive der Menschen gesehen – erinnern die irdischen Gärtnereien an die erste große Gartenkunst. Im Zeichen des Gartens bildet sich die Menschenwelt als eine Ordnung *sui generis*, deren besondere Würde freilich darauf beruht, daß sie auf den göttlichen Schöpfungsakt bezogen bleibt.

Ich habe diese Bindung an die jüdisch-christliche Welt nicht ohne Grund so stark hervorgehoben. In der Theorie der Gartenkunst seit dem späten 18. Jahrhundert erscheint der Garten als eine Kunstform, die in der klassisch antiken Welt nicht zu finden ist. Jede andere Kunstform scheint ihre Präfiguration bereits mehr oder weniger schon in der klassischen Ästhetik zu haben, die des Gartens nicht. In der maßgeblichen *Theorie der Gartenkunst* von Hirschfeld (1779) wird vor einer Überschätzung der alten Gärten gewarnt.

Hirschfelds Argumentation zielt darauf, den Garten als ein Muster zu entwickeln, an dem sich die Selbständigkeit des modernen Geschmacks gegenüber der antiken Modellkultur dartun läßt[1]. So sieht er wesentliche Eigenarten des neueren auf besondere Weise aus der Gartenästhetik hervorgehen, wie etwa die Vorliebe für Kontraste, Mannigfaltigkeit, Verschiedenheit, vor allem aber Bewegtheit[2]. Mit anderen Worten, die Erinnerung an die jüdisch-christlichen Gartengeschichten einer göttlich-menschlichen Ursprungswelt ruft die uralten Gartenmythen zu Kronzeugen der Eigenständigkeit der Moderne gegenüber der klassisch-antiken Modellkultur auf.

Friedmar Apel hat gezeigt, daß diese Berufung der ästhetischen Moderne auf den Garten eng mit der Ausbildung der Sprachphilosophie verschränkt ist. Hier ist vor allem an Georg Hamann zu denken. In der Auseinandersetzung mit Herder, der die Sprache gänzlich aus der Organisation der menschlichen Natur hatte hervorgehen lassen wollen, besteht Hamann auf einem doppelten Ursprung: zugleich menschlich und göttlich. Diese Doppelbindung ergibt die romantische Konstellation einer Welt, die dem Menschen erst verständlich ist, wenn er aus der sinnlich erfahrbaren Erscheinungswelt den vielfach verdorbenen oder verlorengegangenen Text der Gottessprache herausliest. Poesie ist das Medium dieser Bemühung. Bei ihrem arbeitenden Hervorbringen erinnert sich der Mensch an die ursprüngliche Einheit von Wort und Tat im Schöpfungsakt. Nirgendwo sonst fände die spezifisch menschliche Mischung von Geist, Seele und Sinnlichkeit einen derart angemessenen Ausdruck. Dessen Inbegriff ist aber die Kunst, vor allem Dichtkunst:

> Poesie als «Erinnerung und Ahnung» verweist auf die ursprüngliche Einheit ebenso wie sie eine mögliche kommende vorausahnt. Nirgends aber stellt sich solche Erinnerung leichter her als beim Anblick eines Gartens. Er erinnert an jenen ersten Garten, bringt aber zugleich dessen Verlust ins Bewußtsein und zieht damit den Wunsch nach der Wiedergewinnung herbei. So ist der Garten als Bild von vornherein Bild einer möglichen Lesbarkeit der Welt[3].

[1] Christian Cay Lorenz Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst*, Leipzig 1779-1785, (Neudruck: Hildesheim, New York 1973).

[2] Nach Friedmar Apel, *Die Kunst des Gartens. Zur Sprachlichkeit der Welt in der deutschen Romantik und im Ästhetizismus des 19. Jahrhunderts*, Beiheft 20 zum «Euphorion», Heidelberg 1983, S. 16.

[3] Apel, *a.a. O.*, S. 12.

Dergestalt bildet sich moderne Poesie an der Gartenidee, an der sie ihre symbolische Form doppelter Teilhabe als eine physisch-metaphysische Zwischenwelt gewinnt.

Noch ein weiteres Mal empfiehlt sich der Garten intermediär: als ein Ort des Ausgleichs von Tun und Lassen. Nirgends zeigt sich auf engem Raum und mit so raschem Effekt wie hier, daß auch das Unterlassen eine Produktionsform mit bedeutenden Wirkungen im Positiven und Negativen ist, ja daß das Tun sogar eine mildere Aktionsform sein kann als das Lassen. So hat sich die Gartenästhetik denn auch immer dazu angeboten, die Konkurrenz zwischen den kontemplativen, buddhistisch und taoistisch geprägten Kulturen des Ostens und den abendländischen des Westens mit ihrer jüdisch-christlichen Tat-Ethik symbolisch auszutragen. Tun und Lassen sucht der Gärtner in eine ideale Balance zu bringen, wie sie wohl für das Gedeihen aller seiner Formen charakteristisch ist.

In diesem Sinne erfährt der Garten als Zwischenwelt bei Peter Handke Würdigung: ein Ort an der Peripherie der großen Stadt, von wo aus das Zentrum der Kultur problematisch wird. In den Gärten der Vorstadt beginnt die Stadt nicht nur, hier hört sie auch auf. Es ist eine Frage der Blickrichtung, und Handke schlägt vor, sie zu ändern. Die Perspektive des Gärtners Handke beruht auf einer radikalen Relativierung des Augenblicks der Wahrnehmung. Sie ermöglicht es, die solipsistische Perspektive des urbanen Ich aus dem Zentrum seiner Kultur durch die des Vororts zu ersetzen. – In seinem Buch *L'horizont négativ*[4] hat Paul Virilio etwas Ähnliches im Blick, wenn er die Wahrnehmung der Kultur aus den Zwischenräumen vorschlägt, wo sich das Verhältnis zwischen Natur und Kultur eben erst bestimmt. – Bei Handke steht für diesen Zwischenraum der Garten, symbolisches Analogon für das Sichtbare als *Maske* eines Unsichtbaren. An die Lesbarkeit der Paradieswelt durch Kunst bei Hamann erinnernd, bewahrt die künstliche Ordnung des Gartens ein Gedächtnis an die Natur, an der sie selbst nicht mehr viel vitaler beteiligt ist, als die Abstraktion der Schrift an der lebendigen Muskelmotorik der schreibenden Hand. Und doch verbürgt eben diese Teilhabe die Möglichkeit der *line of beauty*, darin der Ordnung des Tanzes ähnlich. Daher die sonderbare Nähe beider Motive:

[4] Paul Virilio, *L'horizont négativ*, Paris 1984; dt., *Der negative Horizont*, München 1989.

Über dem halbvertrockneten Garten blaute der Himmel, zum ersten Mal seit langem. Er behalf sich aus dem Schwindelgefühl mit einem Tanzschritt. «Tanz des Schwindligen». Es wurde ihm grün vor den Augen: die Zypresse an der Gartenmauer. Im Zeichen der Trauer und dieses Grün(s) begann er den Tag. «Was wäre ich ohne Garten» dachte er. «Ich möchte nicht mehr sein ohne Garten»[5].

Etwas später:

Im Garten sein, auf der Erde sein[6].

Dieser wird dergestalt symbolischer Ort der poetischen Einbildungskraft selbst, bewußte Kunstform, nicht Spießbürgerempfehlung zur Daseinsbeschränkung. Eine Optik der Umkehr ist damit bezeichnet, als käme der Blick aus einer Welt fern der unseren zurück, so daß ihm die zuvor durch Gewohnheit allzu vertraut gewordene Erde gegenübertritt wie die noch unbenannte Schöpfung: mit jedem Tag ein neuer Aspekt der geschaffenen Welt, einer Form bedürftig. Vom Garten aus gesehen ergibt sich auf die Welt eine neue Perspektive. Die Sichtung der Kultur von den Grenzen ihrer zeitlichen und räumlichen Erstreckung aus begünstigt die Wahrnehmung von noch wenig Bekanntem und Unbenanntem, des Vagen und Verfließenden:

Das Glücken des Tags und das Lassen; und das Lassen als Tun: Er ließ vor dem Fenster den Nebel ziehen, er ließ hinter dem Haus das Gras wehen[7].

Indifferenz, Schweigen, Gelassenheit, Leere, Nicht-Handeln, eine affektarme Ausgeglichenheit und die ruhige Betrachtung sind nach taoistischer Auffassung Merkmale des Weisen. Bei Handke begegnen sie sich aber nicht als philosophierend erworbene Eigenschaften, sondern als Resultat einer Resignation, für deren elegische Intonation in unserem Zitat die Zypressen stehen.

In den hier zitierten Traditionen sind Gärten Orte besonderer Geistesgegenwart. Sie bedürfen eines Einschnitts, eines Zwischenraums im Gewohnten. In diesem Hiatus gewinnen sie eine nur ihnen eigene Wirklichkeit: Stätten der "*Realpräsenz des Wesens*", so könnte man sagen und damit

[5] Peter Handke, *Versuch über den geglückten Tag*, Frankfurt a.M. 1991, S. 61.

[6] Handke, *a.a. O.*, S. 80.

[7] Handke, *a.a. O.*, S. 80.

die kryptische Theologie bewußt machen, von der nicht nur bei Handke die Garten-Motivik umgeben ist. Liturgisch meint Realpräsenz Gegenwärtigkeit im Hier und Jetzt. Seit den ersten Jahrzehnten der frühen Moderne dieses Jahrhunderts haben Kunst und Literatur sich vornehmlich der zeitlichen Dimension von Realpräsenz gewidmet. Die Poetik des Epiphanischen bei Joyce, Proust und Döblin, auch Kandinskys Essay *Über das Geistige in der Kunst*, den er u.a. auch ausdrücklich als Antwort auf die Relativierung der Zeit in den zeitgenössischen Naturwissenschaften verstanden wissen wolle, sind dafür Beispiele; andere nennt Karl Heinz Bohrer in seinen Hinweisen auf Plötzlichkeits- und Chok-Erfahrung. Sie finden in den Theosophien des mystischen Nu Erläuterung, deren Gegenwärtigkeit in den Neumystiken des ersten Jahrhundertdrittels – im Fall Walter Benjamins allseits bekannt – zu dieser Zeit in der ästhetischen Theoriebildung allenthalben im Spiel sind.

Im Unterschied zum zeitlichen Index des epiphanischen Jetzt bringt die Poetik des Gartens den räumlich-örtlichen von *Realpräsenz* zur Ausprägung, umschreibt zusätzlich zum Jetzt also auch das Hier, darin zwei anderen zu dieser Zeit hochbewerteten Topoi ähnlich: Wald und Landschaft, von welchen ihn abzugrenzen reizvoll, aber hier nicht der Ort ist. In der Kunst und Kunsttheorie der Avantgarden des 20. Jahrhunderts spielt dieses Hier der Realpräsenz eine weitaus geringere und wenn überhaupt eher provozierende Rolle. Zu stark verbindet sich hier die Tendenz zur Abstraktion mit der Verzeitlichung der Anschauungsformen und begünstigt eine Entsinnlichung, die sich mit "*unsinnlicher Ähnlichkeit*" - so Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Über das mimetische Vermögen* - begnügen zu müssen glaubt. Ihr gegenüber appelliert die raumbildende Einbildungskraft an die abbildenden und verräumlichenden Vorstellungsvermögen, an die gestaltenbildenden Imaginationskräfte. Eben auf diese setzt Handke, wenn er von der "*Formlosigkeitshölle*" spricht, der es zu entkommen gelte.

Wo derart stark die Sinne im Spiel bleiben, Bilder von Geistesgegenwärtigkeit und Orte ihres Ereignens vorgestellt werden, gerät die Imaginationskraft selbst in den Bann der Grenzen, deren Heilsamkeit sie beschwört. Die ästhetischen Liturgien des Hier beschwören die Magie gewisser Orte, an denen wie sonst nirgendwo zu ahnen ist, daß die Welt – allem lebensweltlichen Anschein zum Trotz – doch aus einem Stoff

ist. Nun schon jahrhundertelanger Konvention folgend heißt einer dieser Orte Italien.

Einflußreich für die Garten-Poetiker unseres Jahrhunderts hat schon vor der Wende zum 20. Jahrhundert – 1883 – Walter Pater, einer der einflußreichsten Künstlerphilosophen des *Fin de siècle,* der vor allem ein großer Essayist, aber auch Romanschriftsteller war, den Helden seines Romans, seinen Epikuräer Marius, in Villa und Garten in der Nähe Pisas, aufwachsen lassen, prägend für das Leben dieses Helden. Pater gibt diese Szene aus der Perspektive des Reisenden:

The traveller, transcending from the slopes of Luna, even as he got his first view of the «Port-of -Venus», would pause by the way, to read the face, as it were, of so beautiful a dwelling-place, lying away from the white road, at the point where it began to decline somewhat steeply to the marsh-land below. The building of pale red and yellow marble, mellowed by age, which he saw beyond the gates, was indeed the exquisite fragment of a once large and sumpteuous villa. Two centuries of the play of the sea-wind were in the velvet of the mosses which lay along its inaccessible ledges and angles. Here and there the marble plates had slipped from their places, where the delicate weeds had forced their way. The graceful wildness which prevailed in garden and farm gave place to a singular nicety about the actual habitation, and a still more scrupulous sweetness and order reigned within[8].

Die Lokalisierung von Villa und Garten zwischen Gebirge und Tal, der Zustand sanften Verfalls zwischen bedeutender Vergangenheit und ruinierter Zukunft, schließlich ein Stadium, in dem die Natur im Begriff steht, sich das ihre aus der Kunst zurückzuholen, evozieren jenen Schlüsselbegriff des Marius-Romans, mit dem der Verfasser auch sonst noch solche temporären Balancen benennt: "*graceful wildness*", anmutige Wildnis. Rudolf Borchardt mußte das lesen, um zu wissen, wo er hingehört. Er folgt dem bewunderten Pater und seinem Helden Marius nicht nur poetisch programmatisch, sondern gar in seiner Lebensentscheidung für die Villa mit Garten in die Pisaner Berge, wo sein Buch vom "*leidenschaftlichen Gärtner*" entstanden ist. «Denken ist ein heimliches Gedenken, und wir sind nicht, was wir sind, sondern was wir werden können», schreibt er gelegentlich. Auf seinem gedenkenden Rückzug ist die Restauration des Mittelalters durch die Präraffaeliten eine Station; ein Zurücktasten im Gegensinn

[8] Walter H. Pater, *Marius the Epicurean*, [2 vs., 1883] Bd. 1, London 1903, S. 19.

zur Evolutionsgeschichte, die die Ablösung des Menschen vom archaischen Grund seines Ursprungs als Emanzipation verkenne. "*Wer gar nichts besseres zu sagen hat, redet nur von der Zukunft. Wer eine Zukunft hat, redet nur von der Vergangenheit*". Borchardt ist dieser Zukunft je sicherer, desto tiefer seine Einsicht in die Geschichte. So folgt er Pater und Rossetti auf dem Weg nach Italien, und diesen rühmt er, weil er "*Luft, Freiheit, Sinnhaltigkeit, Bedeutungsverstrengerung*" in den Gärten des vordanteschen Minnesangs gefunden habe. Auf den Spuren Herders und Hamanns, der Brüder Grimm, Arnims und Brentanos - Rossettis Poesie als Leitfaden - möchte Rudolf Borchardt die "*Muttersprache des Menschengeschlechts*" wieder zugängig machen, den Schatz heben, den die rationalistische Aufklärung im Verlauf ihrer vielen Stadien und Spielarten in Vergessenheit habe geraten lassen. In Rossettis poetischem Werk findet Borchardt eine Parallele zur eigenen sprachlichen Erinnerungsarbeit, deren Ziel es war, die Muttersprache in all ihren landschaftlichen und historischen Idiomen in der eigenen Dichtung wiederzuerwecken und also das Reich wiederherzustellen, dessen großartigen Torso er angesichts der Piazza dei Miracoli und des Campo Santo in Pisa zu sehen vermeinte, das Bruchstück eines staufischen Jerusalem. Der englische Präraffaelit Rossetti wird in dieser Vision als ein Pilger im Gewande des großen Gärtners beglaubigt, *frater* in der Bruderschaft der Nazarener, ein später Nachfolger von Carstens, Overbeck und Cornelius, Runge und Wackenroder, seinerseits gefolgt von Rudolf Borchardt.

Für die Möglichkeit des "*Wiederaufbaus deutscher Prosa*" am Beispiel der englischen bürgt ihm die Orientierung der englischen an der deutschen Romantik, diese am italienisch-staufischen Mittelalter und der frühen Renaissance. Dergestalt "*zuckt hier im Kreis ein Traum herum*": von einem Garten in den nächsten. Doch anders als der Freund und Zeitgenosse Hofmannsthal ist Borchardt ursprungsgewiß, und seine Geschichtsfrömmigkeit hört aus den Gesängen der Völker, wo sie gegen den "*erdumspannenden intellektualistischen Apriorismus*" zu Gehör kommen, die ewigen Wahrheiten der Universalpoesie. Die modernen Dichter mögen sie abhören und in den Gärten der eigenen Sprache pflegen für ein Volk, das empfänglicher wäre als das lebende. Als Anthologist und Übersetzer hat Borchardt sich als Gärtner verstanden.

Kein Zweifel, die Poetik des Gartens ist der klassisch-romantischen Tradition näher als jeder anderen; ist sie deshalb im selben Maß auch restaurativ? Vielleicht ist diese Frage zu früh oder überhaupt falsch gestellt, weil sie eine weitergehende Erschließung der Bedeutung unseres Motivs durch ein drohendes Verdikt blockiert. Stattdessen wäre zunächst zu fragen, welche Erfahrungen denn im 20. Jahrhundert eine symbolische Form empfehlen, die so offenkundig den bestimmenden ästhetischen Tendenzen des Zeitalters entgegensteht.

Mir scheint in der Tat, daß die Poetik des Gartens den Entwurzelungserfahrungen komplementär ist, von denen dieses Jahrhundert seit seinem Beginn geprägt ist. Unter Hinweis auf den globalen Charakter und das quantitative Ausmaß der Migrationsbewegungen hat man zurecht von einer neuen Völkerwanderung sprechen können. Borchardt war von solchen geopolitischen Beobachtungen fasziniert. Wichtiger als das Ideologische scheint mir aber eine mentale Disposition zu sein, die ich Gartenbedürftigkeit nennen möchte; dieses Verlangen, die Fliehkräfte des Zeitalters durch eine Gravitation auszubalancieren, deren Wirksamkeit je zuverlässiger sein könnte, desto weniger sie auf eine Realisierung im äußeren Leben angewiesen wäre. Der Garten ist in diesem Sinne zu allererst eine innerseelische Wirklichkeit. Deren Bezeichnung in der äußeren kann derart naturalistisch ausfallen wie bei Borchardt, Friedrich Georg Jünger oder Hesse – das Spektrum ist indifferent gegen poetische Qualität –, sie mag changieren zwischen Pariser Vorortleben und elegischer Prosa wie bei Handke, sich aber auch mit Versen begnügen, die den Mangel eines realen Ortes mit Worten einhegen, einer invers gewordenen Gartenpoesie, wie in dem folgenden Gedicht Stefan Georges:

Wir bevölkerten die abend-düstern
Lauben, lichten tempel, pfad und beet
Freudig - sie mit lächeln ich mit flüstern-
Nun ist wahr dass sie für immer geht.
Hohe blumen blassen oder brechen.
Es erblasst und bricht der weiher glas
Und ich trete fehl im morschen gras.
Palmen mit den spitzen fingern stechen.
Mürber blätter zischendes gewühl
Jagen ruckweis unsichtbare hände

Draussen um des edens fahle wände.
Die nacht ist überwölkt und schwül[9].

Die Absage an die Idylle des *"Liebersgartens"* in diesen Versen ist im Zyklus der *Hängenden Gärten* von 1895, aus dem ich sie zitiert habe, noch nicht der listig am Ende verborgene Fluchtpunkt. George läßt vielmehr noch versöhnlichere Zeilen folgen, die *"Stimmen im Strom"*, in denen Genesung im gleichmäßigen Wellenschlag des Lebensstroms versprochen wird, eine Vision, in der die umzirkte Gestalt des Gartens submarin verschwimmt:

Liebende klagende zagende wesen
nehmt eure zuflucht in unser bereich.
Werdet geniessen und werdet genesen.
Arme und worte umwinden euch weich.
Leiber wie muscheln, korallene lippen
Schwimmen und tönen in schwankem palast.
Haare verschlungen in ästige klippen
Nahend und wieder vom strudel erfaßt.
Bläuliche lampen die halb nur erhellen.
Schwebende säulen auf kreisendem schuh.
Geigend erzitternde ziehende wellen
Schaukeln in selig beschauliche ruh.
Müdet euch aber das sinnen das singen,
Fliessender freuden bedächtiger lauf,
Trifft euch ein kuss: und ihr löst euch in ringen
Gleitet als wogen hinab und hinauf.

Tatsächlich gibt es in den *Hängenden Gärten* noch Erfüllung. Bezeichnend genug freilich, wie sie in den Zyklus eingeht. Dessen fünfzehn Gedichte sind im Druck auf zehn Seiten verteilt. Die ersten neun Gedichte nehmen dabei nicht mehr Raum ein als die Gedichte X bis XV. Zahlenmäßig also unproportional, entstehen durch die Druckanordnung gleichwohl zwei um eine Mittelachse symmetrische Teile. Dergestalt wird aber der abstrakte Raum als Bedeutungsebene benutzt. Er erhält eine eigene semantische Dimension. Mehr noch: Die Druckordnung spart die Mitte als eine leere Halbseite vor dem Gedicht vom *"Schönen Beet"* (S. 108) aus. Eben dort, so läßt der Ablauf des Ganzen erkennen, vollzieht sich wortlos die Liebeserfüllung. Albrecht Dümling, der den Zyklus

[9] Stefan George, *Die Bücher der Hirten- und Preisgedichte. Der Sagen und Sänge und der Hängenden Gärten* [1895], Düsseldorf und München 1966, S. 112.

Georges als Vorlage für Schönbergs George-Lieder op. 15 analysiert, hat darauf hingewiesen, in wie starkem Maße George mit dieser Semantisierung des leeren Raumes selbst bereits musikalischen Bedeutungsformen vorgearbeitet hat[10].

Drei Jahre später schon, im 1897 erschienen *Jahr der Seele*, tilgt George selbst solche Erfüllungen auf leeren Seiten: löscht er auch das Wellenornament des Jugendstils. *"Wir werden heute nicht zum garten gehen"* steht stattdessen dort, weil dieser Garten bleich geworden ist und das lyrische Ich verstummen ließe. Poesie muß sich selbst begrenzen, um nicht sprachlos zu werden. Der Blick über den Rand der Sprache fällt in ein leeres Eden. Das lyrische Ich konstituiert sich sprachlich in seinem Untergang. Syntax, Akustik und Metrik, zyklisch geordnet, sind als geradezu architektonisch aufgeführte Gestalt komponiert, aber in ihrem Innern birgt diese Architektur nur noch die Erinnerung an ein vergangenes Leben ohne Fortsetzung. *"Nach der lese"* ist der Herbstkreis des Zyklus vom *Jahr der Seele* überschrieben. Die Zeit von Reife und Ernte liegen bereits zurück. Daß der Herbst die Zeit der Erfüllung war, erfahren wir im Nachhinein. Es liegt nun in jedem Sinn außerhalb der Dichtung. Sie kann aus den ersten Versen des Bandes überhaupt im Rückblick erschlossen werden:

> Komm in den totgesagten park und schau:
> der schimmer ferner lächelnder gestade,
> Der reinen wolken unverhofftes blau
> Erhellt die weiher und die bunten pfade.
> Dort nimm das tiefe gelb, das weiche grau
> Von birken und von buchs, der wind ist lau.
> Die späten rosen welkten noch nicht ganz.
> Erlese küsse sie und flicht den kranz.
> Vergiss auch diese letzten astern nicht.
> Den purpur um die ranken wilder reben
> Und auch was übrig blieb von grünem leben
> Verwinde leicht im herbstlichen gesicht[11].

Diese Gartenschau reflektiert die Bedingungen ihrer eigenen Möglichkeit im Verweis auf die Exklusivität einer

[10] Albrecht Dümling, *Die fremden Klänge der hängenden Gärten. Die öffentliche Einsamkeit der Neuen Musik am Beispiel von Arnold Schönberg und Stefan George*, München 1981, S. 101.

[11] Stefan George, *Das Jahr der Seele*, Berlin 1897, S. 12.

"*Lektüre*", in der das «Lesen» der Reste vormaliger Blüte mit dem erlesenen Stilduktus zusammenfällt. Indem die Verse den Gedichtkranz winden, verwinden sie den Verlust der bedeutenden Welt mit selbstbewußter Beschränkung auf den Gartenraum. «Der herbstliche Garten ist in erster Linie nicht ein stimmungslyrisches Derivat», so hat Martina Lauster formuliert, «sondern hermeneutische Bedingung»[12].

Ebenso zutreffend hat Heidi E. Faletti resümiert:

> Im herbstlichen Zurückziehen von der empirischen Realität rettet und reintegriert das lyrische Ich die semantischen Reste der Erinnerung. Von der Dekadenz selbst stimuliert, ist solcher gegen die Dekadenz gerichtete Versuch mit dem Streben nach dem verlorenen Paradies, nach dem Ideal, nach der Selbstkreation, identisch. Diese Richtung ist sowohl eine bedeutende Tendenz der längst vergangenen romantischen Tradition als auch ein Zeichen der Moderne. Im *Jahr der Seele* wird sie durch zyklische Bilder der jahreszeitlichen Metamorphose angetrieben, die mit dem Herbst, der Jahreszeit der Entfernung, anfängt[13].

Vom *"Garten als symbolischer Form"* läßt sich mit einer Referenz auf Ernst Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* sprechen, dessen Definition des *"mythischen Raums in seiner eigenartige(n) Mittelstellung zwischen dem sinnlichen Wahrnehmungsraum und dem Raum der reinen Erkenntnis"*[14] ich stillschweigend mit dem Theologumenon der Realpräsenz belegt hatte. Tatsächlich hat Cassirers mythischer Raum mancherlei Ähnlichkeit mit dem des einzigartigen Hier theologischer Realpräsenz; zu allererst jene doppelte Bedeutung des Hier: profan und heilig. Wichtiger ist wohl eine andere. Das mythische Analogon übersetzt Cassirer zufolge eine qualitative Differenz der Wahrnehmung und des Empfindens in eine räumliche Erscheinung. Diese Rückübersetzbarkeit ins Räumliche nennt er sogar die Bedingung der Möglichkeit, Sprachabstraktionen zu verstehen. Diese Überlegung erläutert uns ausreichend den Garten als mythisches Analogon des Gravitationsbedürfnisses: ein Strukturraum, wie wir am Ende mit einem Begriff Cassirers

[12] Martina Lauster, *Die Objektivität des Innenraums. Studien zur Lyrik Georges, Hofmannsthals und Rilkes*, Stuttgart 1982, S. 71 f. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 113).

[13] Heidi E. Faletti, *Die Jahreszeiten des Fin de siècle. Eine Studie über Stefan Georges* «Das Jahr der Seele», Bern und München 1983, S. 10.

[14] Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen* Formen. Zweiter Teil. *Das mythische Denken*, [1924], Darmstadt 1973, S. 104.

erkennen können. Denn selbst wenn der Garten als sinnliches Korrelat wie auch immer gefaßte utopische Projektionen von Glaube, Liebe, Hoffnung versagt, fungiert er als Raum-Bild, wenn auch ohne Mobiliar.

Ich bin mit diesen Bemerkungen etwas weit vorausgeeilt und möchte nun doch noch etwas ausführlicher auf eine Dichtung aufmerksam machen, in der einige der bisher entworfenen Aussichten auf den poetischen Garten einen besonders sinnfälligen Gegenstand finden. Ich spreche vom *Garten der Erkenntnis* des Österreichers Leopold von Andrian (1875-1951). Andrian, Erzähler und Essayist, als junger Adliger in Wien von einem Hofmeister namens Oskar Walzel erzogen – der spätere prominente Literaturwissenschaftler stand seit der Jahrhundertwende im diplomatischen Dienst Österreichs, u.a. auf Außenposten in Brasilien, von wo er einen Teil seiner in einem eigenen Band publizierten Korrespondenz mit Hugo von Hofmannsthal führt[15]. 1918 wird er Generalintendant der Wiener Hoftheater. 1938 geht er ins Exil nach Brasilien und in die Schweiz. In die Literaturgeschichte eingeschrieben hat er sich mit knapp hundert Seiten Prosa, sieht man von konservativ ständestaatlichen Plädoyers des in späteren Lebensjahren orthodox katholischen Autors ab. Diese hundert Seiten aber sind in immer neuen Ausgaben bis in die Gegenwart erschienen. Ihr Titel: *Das Fest der Jugend* (1895). Die vierte Auflage von 1919 erschien unter dem Titel *Der Garten der Erkenntnis*[16].

In eine Zwischenwelt gehört diese Gartenprosa in mehrfachem Sinn. Es ist die Geschichte einer Pubertät, lebenszeitlich also die Zeit des Übergangs vom ephebischen Alter zu dem des reifen Jünglings. Sie ist als eine Initiation in die Rätsel des Lebens gegeben, so indessen, daß am Ende nicht eine Lösung und Reife steht, sondern der Tod. Die ungelöste Krise der Pubertät wird hier aber nicht als die Lebensgeschichte eines jugendlichen Jedermann gegeben, sondern als eines jungen österreichischen Fürsten. Österreichisch sind auch die symbolischen Assoziationen des

[15] Hugo von Hofmannsthal - Leopold von Andrian. *Briefwechsel*, hrsg. v. Walther H. Perl, Frankfurt a.M. 1968.

[16] Leopold Andrian, *Der Garten der Erkenntnis. Mit Dokumenten und zeitgenössischen Stimmen,* hrsg. v. Walther H. Perl, Frankfurt a.M. 1970.

Erzählers mit seinem Helden geprägt. Kommt die Königin abends noch an das prinzliche Bett, "*Dann las sie ihm noch lange vor, vom Jahre Neunundfünfzig, in dem wir verraten wurden, und von unserm glücklosen Kampf mit Preußen*[17]".

Stefan George kannte diese Stelle auswendig. Verdichtet wird diese Einbettung in reale Verhältnisse noch durch die Namen wirklicher Orte, wie Bruck, Wien und dessen Vororte. Sie erscheinen mit der selben Aura eines bedrohlichen Geheimnisses, von der auch die Geschichte dieser Pubertät umgeben ist. Der Autor selbst hat seine Erzählung schließlich noch in einem weiteren Sinn als Symptom einer Zwischenzeit angesehen und seine eigene Titelvariante – *Der Garten der Erkenntnis* neben *Das Fest der Jugend* - in diesem Sinn gedeutet:

> So körperlich, wie am Ende der Ephebenzeit, werden die Mächte, die unser Leben umthronen, wohl nur einmal noch, und dann freilich in anderer Perspective und mit ganz anderen Größenmaßen, in unserer Todesstunde uns erscheinen! Auch dies ahnte der Jüngling an der Schwelle des neuen Lebens, entzückend durchschauerte ihn das Bewußtsein der Einzigartigkeit und Vergänglichkeit seiner feierlichen Vision und in seinen Gedanken empfing das Abbild, das sich von ihr loslöste, fast mit Nothwendigkeit den Namen «das Fest der Jugend». Aber noch während seine Finger an der Maske, die sie modelten, hingen, war ihm nach flüchtigster Dauer die unbeschreibbare Übergangsstufe zwischen zwei Lebensaltern vergangen. Die erste Mannheit war in ihm gereift, aus dem Empfangenden, Schauenden war ein Strebender, Ergründender und Zwecksetzender geworden, dessen erste Handlung sein mußte, der Erscheinung, die er gestern in reiner Bewunderung nachzubilden versuchte, eine Deutung zu geben. In das fast schon fertige Bildwerk brachte er Züge anderer Wesenheit hinein, das Büchlein verlor den Namen, unter dem es entstanden war und empfing vom Lichte, das dem Verfasser in den ersten Tagen seiner neuen Lebensphase alle übrigen zu verdunkeln schien, das Merkwort: «der Garten der Erkenntnis»[18].

Andrian bringt mit diesen Worten den allegorisierenden Titel in Zusammenhang mit seiner entschiedenen Wendung zum Katholizismus. In ihrem Licht erscheint die Szene der pubertären Initiation als Paradiesgarten, der Held selbst als ein neuer Adam, im Begriff die verbotene Frucht vom Baum der Erkenntnis zu pflücken, sich selbst dabei aber so undeutlich, daß der letzte Satz über ihn heißt: "*So starb der Fürst, ohne erkannt zu haben*"[19]. Was denn Erkenntnis hätte

[17] Andrian, *a.a.O.,* S. 46.

[18] Andrian, *Nachwort* zur 4. Aufl., *a.a.O.*, S. 60 f.

[19] Andrian, *a.a.O.*, S. 58.

heißen können, ist Andrian selbst zwar spätestens seit seiner entschieden katholischen Option klar, doch lebt seine Garten-Prosa gerade davon, daß die Verstörung der Pubertät und die Ahnung ihrer psychologischen, moralischen oder metaphysischen Transparenz in einem unentschiedenen Gleichgewicht bleiben. Nur eines scheint gewiß: daß eine Aufklärung von außen nicht kommen kann, denn alles Geschehen ist hier ganz in den seelischen Innenraum verlegt. Die Handlung ist auf Begegnungen des Helden Erwin mit Freunden im Internat, Besuche in Bozen, Wien und in einem Cabaret der Vorstadt, auf die Übernachtung über dem Heuboden einer Alm und kleine Szenen auf Straßen und Bahnhöfen beschränkt; bedrohlich skandiert von Begegnungen mit einem ungewiß verführerischen Fremden, der für Erwin das Andere verkörpert, ein Inbegriff latenter Sexualität, das Hohe in einer niedrigen Gestalt. Eben diese Figur geistert von hier an durch die Pubertätsnovellistik: Musils *Törleß*, Hofmannsthals *Märchen der 372. Nacht* und den *Andreas*- Roman, Thomas Manns *Tod in Venedig* und Hermann Hesses *Unterm Rad*. Wie in Hofmannsthals Vorstellung von juveniler Präexistenz ist hier die Jugend als Latenzphase für die Kräfte begriffen, die das Leben bestimmen werden, ein mythischer Zustand, den die Erzählung in einen Reigen von Begegnungen und kleinen Szenen umsetzt, durch die sich der Held wie in einem Irrgarten tastet. Diese Reigen- und Gartenform umgibt ein Leben, das keinen Sinn aus sich selbst umfängt, ohne sich doch der Nachfrage nach Sinn entschlagen zu können. Die poetische Konsequenz ist lyrische Verknappung der Prosa, die sich fast gänzlich aller begründender oder finalisierender Perspektiven enthält. Sachverhalte werden als Eindrücke ohne Deutung mitgeteilt, Bilder einer narzißtischen Betrachtung, die von sich selbst nicht weiß.

LA CRISI DELLA MUSICA NEL PRIMO NOVECENTO

CRISI PER ECCESSO/CRISI PER DIFETTO

di
Boris Porena

Permettetemi qualche considerazione generale sul concetto di 'forma' prima di localizzarlo nella musica e osservarne la recente e forse perdurante 'crisi'.

Che cosa è *forma*, o meglio, come ci serviamo di questo termine? Intanto, quando ce ne serviamo, che cosa per noi ha una forma?

Potenzialmente ce ne serviamo sempre. Tutto ha o può avere una forma: un disegno, un discorso, una tabacchiera, un ideale, il mondo. L'universalità del concetto può avere almeno due interpretazioni: o la forma è effettivamente inerente a ogni cosa, come pensava Aristotele, o siamo noi costretti in qualche modo a proiettarvela su... La differenza tra le due interpretazioni non sussiste a un esame appena più approfondito: se fossimo *costretti* a riconoscere in ogni cosa una sua forma, come potremmo poi riconoscere se ce l'ha davvero? Ma chi o che cosa ci costringerebbe a vedere le forme anche dove – chissà – non ci sono (per esempio in una nube a 'forma' di elefante)? Scegliamo ancora una volta una risposta dicotomica, di cui ecco il primo corno: proiettiamo forme per la semplice ragione che siamo esseri viventi e la vita è «*Formungstrieb*». Dal più elementare virus al mammifero più complesso (l'uomo?) la vita ci appare caratterizzata da ciò che è stato detto neghentropia, cioè da un processo che dal caso seleziona il meno probabile, l'organizzazione formale. L'universo materiale, nel suo insieme, procederebbe tuttavia entropicamente in senso inverso, verso il più probabile, il

caos, la non forma. Guardiamo per esempio il profilo di una catena di monti, modellato nei millenni dalle forze geologiche e atmosferiche... Eppure esiste oggi (abbiamo elaborato) una teoria matematica, una 'forma' quindi, che dà ragione anche del casuale, dell'inorganico, dell'informale. Avviciniamoci allora all'altro corno della dicotomia e assumiamola come ipotesi – non più che questo – nel nostro discorso: l'universalità del concetto di 'forma' sta nella sua culturalità. A costringerci verso la incessante produzione e costatazione di forme è la nostra cultura, il nostro «*Formungstrieb*» è culturalmente fondato (questi due «è» andrebbero, per la natura ipotetica dell'affermazione, sostituiti con dei «sarebbero»).

Non ci preoccuperemo quindi di altre 'verità' sulla forma se non di quello che la nostra cultura predica di questo o quell'oggetto, anche quindi di oggetti musicali. Ma a quale cultura ci riferiamo chiamandola 'nostra'? A quella che ha riconosciuto – dovremmo dire: ha posto – il problema della forma e ne ha anche individuato – o prodotto – la crisi.

A questo punto occorrerebbe chiarirci sul concetto di 'crisi', tanto più che essendo, per ipotesi, universale il concetto di 'forma', non si vede come quest'ultimo potrebbe 'entrare in crisi'. Ma invece di continuare sulla via delle speculazioni terminologiche, caliamo i termini e i loro problemi entro un ambito culturalmente più ristretto e verificabile, per esempio quello dichiarato nel titolo di questa comunicazione, e osserviamo il loro modo di reagire.

Due parole, ancora, di introduzione alla specificità del tema. Diamo per scontato che gli oggetti musicali abbiano una 'forma', anzi che ce l'abbia la musica stessa (uso disinvoltamente i verbi 'essere' e 'avere' entro la cornice ipotetica che mi sono dato). La 'forma' della musica in quanto tale possiamo identificarla con il suo statuto di 'linguaggio', provvisto di un piano fonetico, di uno fonologico, di livelli lessicali, grammaticali, sintattici e retorici. Ma il linguaggio musicale non è unico: molte sono le 'lingue' musicalmente 'parlate' dalle varie culture e per ognuna di essa la 'forma', nel senso appena descritto, è un'altra. Se, quindi, di 'crisi' dovremo parlare, occorrerà distinguere tra crisi di una certa lingua musicale o crisi, *tout-court*, della musica come linguaggio.

Ma, prima di arrivare a questo, restringiamo ancora il nostro campo di osservazione alle forme che il linguaggio

musicale, anzi, diciamo pure, la nostra lingua musicale altocolta ha coltivato e sviluppato nel corso degli ultimi secoli. Non è questo, ovviamente, il luogo per addentrarci in un'analisi particolareggiata di tali forme, più o meno codificate da una *Formenlehre* oggi in disuso ma utile come riferimento storiografico e specificamente didattico. Sarà sufficiente richiamare alla mente, nei loro concreti esiti storici, le forme classico-romantiche della *Sonata* (sinfonia, quartetto, concerto), del *Lied* (e delle analoghe 'piccole' forme strumentali), della *Kettenform* (addizione di *Kleinformen*, per lo più di tipo liederistico), della *Variazione* (intesa per lo più come variazione di un tema), della *Scena d'opera* (incentrata a sua volta su forme 'chiuse' come l'aria o più o meno 'aperte' come il recitativo o il concertato), del wagneriano *Leitmotiv* (da intendersi piuttosto come un generatore di forme). Restano nello sfondo le forme barocche della *Fuga* (nelle innumerevoli vesti fenomeniche datele da Bach), della *Suite* (perdurante, nell'ottocento e oltre, in associazione, reale o fittizia, con la danza), del *Corale armonizzato* (come fondamento grammaticale della nostra 'lingua' musicale). Possiamo tentare ancora un passo più in là, riconoscendo in questo già ristretto repertorio di forme alcuni meccanismi generatori di portata più generale: ripetizione, variante, opposizione, sviluppo. Applicando questi principi – allo stato puro ma più spesso in reciproca contaminazione – ai vari livelli organizzativi del linguaggio musicale, si generano di fatto le incalcolabili forme che esso può assumere e che solo molto approssimativamente si lasciano ridurre ai pochi prototipi dianzi elencati.

Se quindi la 'crisi' di cui qui è questione è *effettivamente* (sempre però all'interno della nostra ipotesi 'metaculturale') riscontrabile nelle opere del primo novecento, dobbiamo poterla rintracciare sia a livello dei suddetti prototipi, sia, al di sotto di quelli, a livello dei meccanismi generatori e forse ancora più in basso.

Fermiamoci per qualche momento al livello macroformale. La classica 'forma sonata' (sintetizzabile nei termini di *esposizione bitematica, sviluppo, ripresa*) era di fatto entrata in crisi già con le ultime opere beethoveniane, per mano cioè di colui che sembrava averle conferito la massima solidità (ad esempio con la *Quinta sinfonia*). A ben guardare, lo schema stesso della forma-sonata possiamo dire contenesse, proprio nello sviluppo, il germe della sua dissoluzione. La tendenza

– evidentissima in Beethoven, ma avvertibile anche in Haydn e Mozart – dello sviluppo a invadere tutta intera la forma sonata attentava alla sua riconoscibilità, finendo per imporre una parte a scapito dell'intero che avrebbe dovuto contribuire a rafforzare. In altre parole un salto di livello da *Gestaltungsprinzip* a *Gestalt*, da 'principio generatore di forme' a 'forma'. Chi trarrà le conseguenze estreme di questo processo sarà lo Schönberg del periodo dodecafonico, ma già molto prima di lui l'inarrestabile ascesa dello 'sviluppo' aveva esteso i suoi effetti devastanti all'intero organismo formale. L'ipertrofia delle sinfonie mahleriane ne era stata una vistosa conseguenza, anche se altri germi, latenti ai livelli organici inferiori e aspiranti, come lo sviluppo, alla piena luce della forma, avevano dato un loro determinante contributo. Penso al principio della 'variante', ormai svincolato dal concetto di 'tema' e sulla via della totale emancipazione, tanto che, sempre in una sinfonia mahleriana, i temi stessi ci si presentano, fin dal loro primo apparire, quasi come varianti di un modello non dichiarato, casuali concrezioni fenomeniche di un'idea che avrebbe potuto essere espressa – e lo sarà nel seguito – diversamente. Sarà poi Webern a radicalizzare il concetto di variante, a renderlo in certo qual modo assoluto: variante non di qualcosa, ma tale solo in rapporto ad altre varianti.

Una radicalizzazione per certi versi analoga a quella subìta in ambiente dodecafonico dalla 'variante' la vediamo anche nei principi elementari della 'ripetizione' e dell''opposizione' a cominciare probabilmente da Debussy. Non che ripetizione e opposizione solo con lui diventino elementi strutturanti della forma. Basta pensare, per la ripetizione, a certi *Preludi* del *Clavicembalo ben temperato*, per l'opposizione, al bitematismo della sonata classica e, per ambedue, al modo tutto schumanniano di costruire additivamente forme anche piuttosto ampie (*Kettenformen*). Ma è il processo di reciproca estraniazione tra elementi che con Debussy si insinua nel tessuto musicale fino a distruggerne l'organicità (Strawinsky). Si dirà: ma che c'entra l'estraniazione con i due 'principi' della ripetizione e dell'opposizione? Una possibile risposta: la pura e semplice ripetizione, non funzionale all'emergenza di una variante, viene percepita come 'inerzia' nel tempo, come assenza di relazione, tale che, per uscirne, non c'è altra via che l'opposizione radicale, anch'essa irrelata. Ma – si obietterà – ripetizione e opposizione sono a loro volta modi

relazionali, ricavabili solo dal confronto... Bene, forse converrà allora istituire due categorie di relazioni, trasformazionali le une (categoria tipo: la variante) e inerziali le altre (categoria tipo: la ripetizione), oppositive tra loro, ma legate da gradualità. (Sia detto tra parentesi: una delle conseguenze dell'ipotesi cui accennavo prima e che in altri contesti ho chiamato 'ipotesi metaculturale', è la capacità, tutta umana, di adattare illimitatamente gli strumenti interpretativi alle ipotesi di realtà che gli stessi strumenti vanno costruendo).

La tendenza all'allentamento dei rapporti 'trasformazionali' in favore di quelli che abbiamo detto 'inerziali' si manifesta non solo a livello macroscopico – macroformale –, ma anche e soprattutto, più in basso, nella 'sintassi', nella 'grammatica', nel 'lessico' (uso questi termini, di casa nel linguaggio verbale, quasi metaforicamente). L'inerzia armonica di Debussy coincide con l'esautorazione pressoché totale della funzione cadenzale, anzi di ogni funzionalità sintattico-grammaticale: gli accordi si trasformano da legamenti discorsivi in entità autonome, ornamentali per così dire, incapaci di strutturare altro che non se stessi, puro 'colore' sonoro, supportato da strutture formali non più soggetto alla funzionalità armonica. Più tardi, con Strawinsky, il processo di estraniazione tra gli elementi costitutivi di una forma coinvolgerà altri livelli del discorso musicale: le 'unità culturali' che lo compongono perderanno la loro congruenza linguistica, dichiareranno esplicitamente la loro diversa estrazione, quasi citandola fuori dal suo contesto di origine. Ritornerà così anche la funzionalità armonica, ritornerà la famigerata cadenza quinto-primo, ritorneranno brandelli di discorso formalmente riallacciabili al tale o talaltro modello, ma questi 'ritorni a...' appariranno come privi di necessità storica, come gratuiti e culturalmente disorganici: la crisi avrà investito il concetto stesso di 'cultura'. Ma non spingiamoci troppo oltre, eventualmente rimandando alle conclusioni qualche accenno riflessivo al nostro presente.

È interessante – ma forse strettamente collegato al concetto di 'crisi' – osservare come il crescente rischio di dissoluzione formale, coscientemente assunto e perseguito da alcuni (Mahler, per esempio) determini in altri una reazione che vorrei dire iperorganicistica, che tuttavia non si oppone banalmente (e antistoricamente) alle forze dissolutrici, ma ne tenta l'integrazione entro un progetto aperto all'imprevedibi-

le, al casuale. Questo sarebbe del resto, secondo le moderne vedute biologiche, il progetto 'organico' della vita... In musica l'esempio forse più impressionante di organicità 'biologica' ci è dato dalle ultime opere beethoveniane.

Mi è capitato recentemente di addentrarmi in un'analisi particolareggiata dell'op. 106 (la sonata detta «*Hammerklavier*») e di rileggervi questa quasi incredibile convergenza tra forze strutturanti e forze deflagranti in direzione di un unico e irrepetibile esito 'individuale', sintesi appunto di ordine e caos, come oggi si pensa siano gli esseri viventi. Ho infatti, arbitrariamente ma non immotivatamente, associato la 106 beethoveniana al concetto di 'avanguardia', di fatto quindi al grande tema della crisi della cultura d'occidente.

Un'analisi non dissimile da quella da me condotta sulla 106 è stata svolta da un mio allievo su una delle ultime sonate di Schubert con risultati sorprendentemente affini. Che cosa dedurne: che i germi della crisi fossero già realmente presenti nella cultura del primo ottocento, almeno ai livelli più alti? O che il reagente da noi adoperato – il concetto, appunto, di 'crisi' modernamente interpretato in senso sistemico – ricavi analiticamente solo ciò che in precedenza aveva proiettato, cioè se stesso? L'ingenuità sta forse nella pretesa di una deduzione 'logica': meglio attenersi alla costatazione che il contatto fra certi oggetti culturali (qui le citate opere musicali) e certi altri (il reagente 'crisi') produce altri oggetti ancora (le analisi suddette), produce cioè nuova informazione, o, semplicemente, 'produce'... Sia come sia, ciò che scorgiamo, quasi allo stato latente, in certe opere del primo ottocento, lo ritroviamo tragicamente manifesto alla fine del secolo. Il pensiero va ovviamente a Mahler e al suo sinfonismo disfatto e dichiaratamente impotente a sorreggere ancora l'illusione dell'opera, del *Werk* autosufficiente, microcosmo nel regno del perfetto equilibrio tra ordine e caos. L'ultimo ad aver coltivato questa illusione, ma con la consapevolezza che di una 'cultura in vitro' si trattava, era stato probabilmente Brahms; non per nulla aveva chiesto a tutta intera la tradizione musicale d'occidente di puntellare tecnicamente le illusorie strutture delle sue grandi forme. Non così Mahler, che mette a nudo l'inconsistenza dei legami formali, ingigantendo fino oltre il limite di rottura la 'forma' musicale, lasciandola infine disperdere negli strazianti commiati delle sue opere estreme (*Ewig, ewig* al di là di ogni immaginabile fine).

Il 'gigantismo' come una delle possibili incarnazioni della crisi... Già lo si era osservato in Beethoven, in Schubert (seppure con connotazioni formali diversissime) poi qua e là lungo tutto l'ottocento fino alle quindici ore e passa della *Tetralogia*. Non è certo un controsenso che il venir meno delle forze coesive abbia prodotto una smisurata dilatazione dell'oggetto, quasi che questo non sia più in grado di assegnarsi un limite. E infatti anche le sinfonie mahleriane, al di là della loro effettiva lunghezza, sono state viste – e forse anche pensate – come un unico, gigantesco ciclo sinfonico, che come durata complessiva si avvicina all'esempio wagneriano. In Wagner tuttavia il gigantismo è ancora sostenuto da un traliccio sintattico-grammaticale assai solido (non siamo ancora alla defunzionalizzazione armonica di Debussy), cui in sovrappiù si accompagna una strutturazione semantica a livello lessicale (il sistema motivico), di sua esclusiva invenzione. Per paradossale che possa sembrare, l'autore *monstre* della *décadence* (secondo Nietzsche) classicamente fa appello alla solidità formale, con maggior fiducia, forse, dello stesso Brahms, e alla forma chiede che lo garantisca nelle sue esplorazioni in terra di giganti. Quando questi tralicci cadranno – cadrà cioè la fiducia in essi – la forma tenderà al magmatico, al cristallo si sostituirà il colloide. Ma ci vorrà ancora del tempo. Prima dovranno ancora verificarsi dei fatti in apparenza contrari: la 'crisi' partorirà non più dei giganti ma dei pigmei. La continuità tra gli uni e gli altri si esprimerà emblematicamente in Schönberg, che negli stessi anni porterà a compimento i giganteschi *Gurrelieder* (impegnanti la più smisurata orchestra che si conosca) e i microscopici *Pezzi* op. 19 per pianoforte. Il fatto in sé può apparire di scarsa rilevanza – è del tutto normale che un compositore lavori indifferentemente a pezzi di varie dimensioni– ma il caso dei *Pezzi* op. 19 determinò, come è noto, una vera e propria rivoluzione estetica. Ciò che Schönberg scrisse a proposito delle *Bagatelle* per quartetto di Webern: – «Jeder Blick läßt sich zu einem Gedicht, jeder Seufzer zu einem Roman ausdehnen. Aber: einen Roman durch eine einzige Geste, ein Glück durch ein einziges Aufatmen auszudrücken: solche Konzentration findet sich nur, wo Wehleidigkeit in entsprechendem Maße fehlt» – quelle frasi, ormai famose avevano e hanno il carattere di un 'manifesto', anche se posteriore di qualche anno, riguardante pressoché tutta la produ-

zione del periodo espressionista, musicale certamente, ma forse non solo. La miniaturizzazione della forma va di pari passo con ciò che Schönberg chiama la concentrazione espressiva. Concentrazione che peraltro si ritrova anche in Mahler, dove non sembra affatto contraddire la dilatazione formale, anzi sembra costituirne l'indispensabile premessa. L'opposizione grande forma/piccola forma ci appare oggi quasi fortuita e di superficie. Sotto di essa c'è un rapporto, diverso certo ma non antitetico, tra tempo e memoria. In una sinfonia mahleriana la memoria struttura per così dire il tempo musicale: questo si realizza – letteralmente: diviene reale – nelle trasformazioni tematiche che lo occupano per intero. Nulla ritorna che non rechi, iscritto nelle sue trasformazioni, il tempo trascorso; l'ascoltatore vive in tempo reale l'azione – conservativa e insieme deformante – della memoria. Diversamente in una *Bagatella* weberniana, dove la memoria riaffiora soltanto nell'istante sonoro che la evoca, restando nascosto il processo che l'ha costruita. La memoria è qui il presupposto, l'*a priori* che investe l'istante sonoro dandogli senso al di là delle funzioni discorsive. Il discorso è già stato fatto e un piccolo gesto basta a ridargli presenza. Ma è una presenza virtuale, inverificabile, perché la verifica richiederebbe altro tempo e questo non ci viene dato. Di qui l'opposizione – ripeto: di superficie – con Mahler. Nel quale, come poi negli espressionisti, il 'senso' musicale si gioca sulla memoria che, con le forme, genera il tempo loro proprio.

«Die Musik weckt die Zeit, sie weckt uns zum feinsten Genusse der Zeit [...]» dirà poi Settembrini, «aber wie, wenn sie das Gegenteil tut?».

Sono gli anni in cui la nostra cultura specula incessantemente su essere, tempo, memoria, forma, linguaggio. E lo fa sia nella riflessione teorica che nell'atto produttivo (del resto la distinzione fra atto produttivo e atto riflessivo, o, come oggi mi capita di dire, tra 'composizione' e 'analisi', sembra anch'essa appartenere a un livello superficiale). Ma, là dove le ideologie conservano, preservando i loro oggetti dall'attacco della ragione, il prevalere di quest'ultima dissolve alla lunga non solo le ideologie ma anche i loro oggetti, sostituendoli con altri, intorno ai quali per qualche tempo si costruiscono nuove ideologie. E così le intensive speculazioni del primo novecento hanno rapidamente portato alla crisi degli strumenti stessi della speculazione razionale: crisi del

pensiero logico (da Russel a Gödel e oltre), crisi dei modelli di conoscenza (da Einstein alla *Quantentheorie* e oltre), crisi dei linguaggi. Difficile tuttavia è sostenere a lungo una situazione di crisi; la cosiddetta 'perdita dei valori' stimola alla creazione, spesso irriflessa e acritica, di valori nuovi o che vengono ritenuti tali. Ritornerò ancora in chiusura su questo punto.

Anche la musica non ha tollerato a lungo la perdita di strutturazione grammaticale e sintattica conseguente all'implosione formale degli anni dieci. Sintomi di ricostruzione si osservano già nel *Pierrot lunaire*, dove è peraltro possibile un'interpretazione inversa, come di residui, impietosamente corrosi dal pensiero negativo. Chiusa nell'immane tragedia della guerra la prima fase *destruens* della crisi, il contraccolpo ideologico esplode con effetti non meno devastanti. Non è l'intento ricostruttivo in sé – legittimo e necessario in quel momento, ma la acriticità con cui ne sono stati elaborati i fondamenti ideologici a farne la premessa per una seconda fase demolitrice, peggiore della prima. Restiamo però alla musica.

L'ambito culturale che aveva prodotto la miniaturizzazione espressionistica, la *Wiener Schule* di Schönberg, Webern e Berg, aspira ora alla ricostruzione linguistica. La radicalità della precedente esperienza non permette un puro e semplice ritorno a..., neppure sul piano lessicale o grammaticale. Serve un linguaggio nuovo, servono nuovi fondamenti per costruirlo. L'idea schönberghiana dei «zwölf nur aufeinander bezogene Töne» sembra quella buona. Un po' alla volta acquista largo credito, anche da parte di chi non aveva partecipato alla sua genesi. Le acutezze speculative di qualche anno prima sono accantonate, prevale l'abito ideologico. La dodecafonia, da locale espediente tecnico, diviene ora il «giusto musicale»: «Wie stehen Sie zur Zwölftontechnik» mi verrà chiesto, ancora nel 1954, alla Radio di Amburgo, dove mi ero presentato, giovane compositore speranzoso di un'esecuzione.

Singolarmente i compositori della *Wiener Schule* non sembrano aver abdicato al pensiero critico. Schönberg farà un uso non esclusivo della dodecafonia, Berg la assumerà entro una 'mistica' privata, all'esterno lasciando trasparire vistose contaminazioni con altri linguaggi. Webern la radicalizzerà entro un quadro di massima coerenza logica. Ed è proprio nella sua, forse neppure intenzionata, 'universalizzazione' che

la serialità dodecafonica assumerà la veste ideologica che l'ha resa per molti decenni impermeabile ai più salutari processi di relativizzazione storica e sistematica. Quasi d'obbligo a questo punto il rimando al binomio Adorno-Mann con tutte le cautele critiche che le mutate condizioni culturali di oggi impongono. Ma lo sconfinamento nell'ideologia non è proprio della sola dodecafonia. Anche la ricostruzione di un linguaggio modellato su precedenti storici come proposta da Hindemith dagli anni trenta in poi, anche la 'moda' neoclassica agganciata ai prototipi strawinskyani, anche le soluzioni folkloristiche mutuate da Bartok e De Falla si sono spesso cristallizzate a ideologia, per non parlare poi di gran parte della produzione dell'est europeo, ideologizzata politicamente prima ancora che nei mezzi espressivi.

A poco serve tuttavia questa globale accusa di ideologismo, che, così generalizzata, sa anch'essa di ideologico. Non è demonizzando l'ideologia che le si toglie la pericolosità sociale e culturale. Mi avvio così alla conclusione di queste mie considerazioni, che, a dire il vero, puntano più sull'oggi che non sui decenni passati e che quindi vanno intese alla luce dell'ipotesi avanzata all'inizio, vanno cioè 'relativizzati' ad essa. Non sono più molto interessato alla verità *delle* cose e neppure a un'eventuale verità *su* di esse, mi sollecita piuttosto l'interazione tra esperienza e sistema interpretativo, tra fatto osservato e atto osservante, tra «realtà» e «ideologia», virgolettate entrambe per affermarne la natura ipotetica. E così, non ho nulla contro le ideologie di qualsiasi tipo, credo anzi che servano, con i valori da esse statuiti, alla convivenza civile e alla diversificazione delle culture. La loro pericolosità si manifesta solo nel processo di cristallizzazione da ideologia 'morbida', penetrabile cioè dal pensiero critico e disponibile al dialogo e al confronto, a ideologia 'dura', assolutizzante e prevaricatoria. Questo passaggio da un tipo all'altro ritengo non sia necessario e inevitabile. Mantenere aperte le ideologie, le fedi, i 'credo' politici, culturali ecc. penso sia compito di una moderna 'scienza dell'educazione', e i contributi a questa possono venire dalle più diverse parti, anche dalla musica e dalla germanistica. La cultura tedesca, per quanto ne so, abbonda di modelli leggibili in questo senso: sarebbe ingenuo e nel mio caso *'anmaßend'* fare dei nomi. Probabilmente ogni autore, ogni forma di pensiero ammette infinite letture, tra cui anche quel-

la che sul momento ci interessa: forse è questa l'unica garanzia che abbiamo di 'immortalità'.

Mi scuso per questa mia quasi involontaria *Ausschweifung* in un terreno, quello didattico-pedagogico, che mi è più congeniale. Per rimediarvi in qualche modo tenterò un recupero del tema iniziale: «crisi per eccesso, crisi per difetto».

Ambedue le forme si sono manifestate all'inizio del secolo ma non sono rimaste circoscritte ad esso. Il secondo dopoguerra le ha riproposte nel gigantismo di certe composizioni stockhauseniane come nel minimalismo americano, minimale non per la durata ma per il materiale impiegato. Crisi comunque, oggi come ieri, anche a giudicare dalla perdita di funzionalità sociale che la musica altocolta sembra aver subìto da quel primo affacciarsi della crisi a oggi. Come uscirne, posto che lo si voglia? (non è detto infatti che una, vera o presunta 'normalità' culturale sia *tout-court* preferibile a uno stato di crisi anche permanente).

Delle indicazioni ci vengono da quegli stessi anni, dal rapido susseguirsi dei processi di smontaggio e rimontaggio della forma: in tutti e due è attivo quel «*Formungstrieb*» sulla cui culturalità ci siamo soffermati all'inizio. Alternativamente la pulsione formativa si rivolge all'istante, all'elementare o all'esteso, sovrastrutturato. Fare ambedue le cose a ogni atto produttivo, riguadagnandolo così alla piena coscienza culturale, aperta e relativistica... val la pena di tentare.

L'IO MODERNO
UN SAGGIO DI GOTTFRIED BENN

di
LUCIANO ZAGARI
Pisa

I.

Che i lavori di un convegno, ispirato a una famosa formulazione benniana («Formungstrieb», propriamente l'istinto, l'impulso di dar forma) si aprano con una relazione dedicata a un saggio dello stesso Benn, apparirà più che naturale. Meno ovvio può apparire che il titolo della relazione coincida semplicemente col titolo del saggio che lo scrittore ha dedicato all'Io moderno, come se queste due parole di per sé bastassero a individuare un possibile percorso d'indagine nel vastissimo campo problematico evocato appunto dal titolo generale del convegno. Se il 'Formungstrieb' trovò spazio nelle più disparate realizzazioni artistiche tra *fin de siècle* e pieno Novecento, è legittimo chiedersi se l'espressione 'Das moderne Ich,' così come la utilizzò Gottfried Benn nel suo *essai* (o meglio nel suo *pamphlet*) a prima guerra mondiale appena finita, possa davvero porsi accanto all'altra per chiarirne e articolarne la portata.

A noi sembra che a un'attenta riflessione l'accostamento apparentemente non problematico fra quel pronome-sostantivo e quell'aggettivo riveli in Benn una tensione assai significativa fra spinta alla forma e fascino del magma, fra protagonismo e labilità dell'Io: una tensione che, per affinità o per contrasto, ci sembra veramente poter anche favorire una ricognizione epocale più generale.

Che senso poteva avere allora per Benn (il saggio, composto fra il 1918 e il 1919, fu pubblicato nel 1920 da Kasimir Edschmid in «Tribüne der Kunst und Zeit» e poi, corposamente

scorciato, accolto da Benn nel volume *Gesammelte Prosa*, Potsdam 1928) parlare di Io, se il suo punto di partenza era piuttosto lo smontaggio dell'Io? Tale smontaggio si rifaceva ai processi 'genealogici' di Nietzsche e semmai avrebbe ben presto mirato alla ricostruzione delle stratificazioni che Benn avrebbe poi chiamato geologiche del genotipo e del fenotipo (secondo la terminologia del genetista danese Willem L. Johannsen, poi ripresa da Benn nella conferenza radiofonica *Der Aufbau der Persönlichkeit*, '*La costruzione della personalità*' del 1930). «Die psychologische Kontinuität des Einzelich ist unterbrochen», come teorizzerà nell'*Akademie-Rede* del 1930, (StA. III, 387)[1]: il *synolon* aristotelico e cristiano di anima e di corpo era comunque ormai definitivamente saltato già con la dissezione compiuta su tavoli d'obitorio reali e metaforici, mentre il graduale rifiuto dell'espressione poetica trasfigurante avrebbe finito con l'allargarsi fino a implicare più tardi un profondo scetticismo nei confronti stessi dell'originalità e dell'immediatezza del segno artistico in generale, tanto più di un suo ormai contestatissimo rapporto con l'*Erlebnis*. Per un poeta e saggista come Benn dire Io sembrerebbe dover comportare un anacronistico riallacciamento a qualche cosa di delegittimato, già svuotato, rovesciato nell'anonimia della perduta identità. Insomma: tutto sembrerebbe poter esser moderno meno l'Io. E dell'Io sembrerebbe si possa predicar tutto meno che la modernità. Ci sembra sia legittimo anticipare fin d'ora che proprio la carica ossimorica, la forzosa coesistenza, in uno stesso titolo, di 'modernità' e 'Io' è da intendere come frutto singolare della grandezza intellettuale e poetica non soltanto di questo testo, ma di gran parte dell'opera di Benn e, si potrebbe forse dire, di gran parte del primo Novecento: qui si misura infatti lo sforzo di superare i crescenti impedimenti al libero dispiegarsi della pulsione in forma propri dell'epoca moderna, e insieme

[1] «La continuità psicologica dell'Io singolo è interrotta». Sorgere e crisi dell'Io vengono riassuntivamente tematizzati nello scritto di auto-difesa *Lebensweg eines Intellektualisten* del 1934, con ampi riferimenti e citazioni relativi già alla fase di Rönne (StA, IV, *Ihre* [della massa ereditaria] *Erscheinungsformen: a) Rönne, c) Das lyrische Ich*, 163-170; 177-181). Centrale la pagina che comincia «Das Problem, das Rönne Qualen bereitet, heißt also: Wie entsteht, was bedeutet eigentlich das Ich?» (166). Una nuova trad. ital. ora in G. Benn, *Doppia vita*, cur. Elena Agazzi, Guanda, Parma 1994.

di scavare un qualche argine al cui interno tante pulsioni potessero ancora trovare un qualche contorno formale.

Prima però di soffermarci sul paradossale senso unitario che è forse possibile rintracciare nell'accostamento dei due termini, converrà misurare appieno quanto risulti problematica la coesistenza di affermazione dell'Io e di affermazione della modernità nell'opera di Benn. Ci limiteremo a ricordare il proliferare della Parola 'Ich' in tanti testi benniani, una parola che non sta quasi mai sola ma che Benn sente quasi sempre il bisogno di accompagnare con un attributo per, volta a volta, potenziare, delimitare, svuotare, schernire, contraddire la portata semantica del sostantivo. Già in *O Nacht* del 1916 l'Io drogato occupava l'intero spazio della notte ma insieme si riduceva a un «kleines Stück nur, eine Spange / von Ichgefühl» (StA, I, 46-47, vv. 19-20)[2]. L'estasi della cocaina e dell'erezione nascono forse dal verso famoso di *L'Après-midi d'un faune di* Mallarmé:

Ces nymphes je les veux perpétuer,

ma si esaurisce nella solitudine rombante di questo D i o p e r u n a t t i m o :

O still! Ich spüre kleines Rammeln:
Es sternt mich an – es ist kein Spott –:
Gesicht, ich: mich, einsamen Gott,
sich groß um einen Donner sammeln (vv. 26-29)[3].

Varrà la pena arrestarsi un momento a riflettere di fronte a questa prima, provocatoria coagulazione del motivo in un'immagine che punta ogni effetto sulla più radicale identificazione del magma esistenziale e eidetico con l'attimo esplosivo. È un effetto che rifiuta ogni profondità prospettica, un rifiuto che ci apparirà tanto più radicale se poi invece accostiamo a questo passo la ripresa del tema nel ben diverso contesto del saggio *Zur Problematik des Dichterischen*:

Das archaisch erweiterte hyperämisch sich entladende Ich, dem scheint das Dichterische ganz verbunden (StA, III, pp. 232-247, qui 245)[4]:

[2] «un frammento appena, una spilla / di sentimento dell'Io».

[3] «Oh, taci! sento in me un premere che si gonfia: / mi si fa stella – non è una beffa –: / visione, io: me, dio solitario, / addensarsi intorno a un tuono».

[4] «L'Io ampliato in questa natura arcaica, l'Io che esplode iperemicamente, a questo Io sembra intimamente congiunto il mondo della poesia» (Z, 42).

In questo passo del 1930 la stessa carica che occupava esplosivamente la scena nella giovanile poesia, ricompare col nome di Io iperemico, che però, nel *ductus* stesso della frase, appare ormai coinvolto in una serie di giochi prospettici, fra dimensioni che sprofondano nell'arcaico e altre che si proiettano nell'assoluto della Forma poetica.

Nello stesso 1920 in cui veniva pubblicato *Das moderne Ich* compariva un saggio dedicato a *Das letzte Ich (L'ultimo Io)* in cui – ma su ciò torneremo – all'Io, proprio perché ultimo, viene ancora riconosciuta una carica di labilissima capacità di Assoluto creativo, non meramente drogato. Dell'anno dopo sono le tre poesie intitolate *Das späte Ich*. Le poesie riprendono il «moi haïssable» di Pascal e ne predicano l'isolamento monologico più totale, rispetto al quale persino l'assassinio di Caino appare ancora una forma di dialogo col Tu e con l'oggettiva presenza di un Dio che il primo assassino e la prima vittima ancora potevano comunque avvertire intorno a sé come presenza antropomorfa:

> Welch Brüderglück um Kain und Abel,
> für die Gott durch die Wolken strich –
> kausalgenetisch, haïssable:
> das späte Ich (III, vv. 14-17)[5].

Qui Benn annunzia forse per la prima volta l'auto-referenzialità come condanna connessa con la nostra appartenenza a un'epoca (geologica, beninteso, secondo Benn, non storica) ormai tarda, in cui l'oggi appare dissacrato e demitizzato, a un punto tale che persino la regressione verso il mito risulterà ormai impossibile: «[...] der Rückweg, die Regression ist versperrt» (*Akademie-Rede* del 1930, StA, III, 389-390)[6].

In *Das moderne Ich* questo carattere auto-referenziale era apparso non come impotenza, bensì come creatività assoluta propria di un Io ormai presentato solo in quanto puramente lirico:

> Das Licht erschuf die Linse nicht, die Organismen haben sie geschaffen im Licht und für das Licht, und der Geist ist frei und der Schöpfung trächtig (StA, III, 100)[7].

[5] «Che fraterna felicità Caino e Abele / per i quali Dio varcò le nubi – / causalgenetico, haïssable: / il tardo io» (C, 37).

[6] «la via all'indietro, la regressione è sbarrata».

[7] «Non è stata la luce a creare la lente, sono gli organismi che l'hanno creata nella e per la luce, lo spirito è gravido di creazione» (Z, 18).

È il rifiuto più radicale della logica dell'evoluzionismo.

L'ambiente esterno non è capace di condizionare l'Io, che è esso invece a condizionare la nuova creazione. *Das letzte Ich*, una prosa del 1921, condensa le affermazioni di *Das moderne Ich* in una formula che vuole essere scioccante: «Linsen-Ich, das sammelte und brach» (StA, III, 121)[8]. Come lo stesso Benn dichiara e come l'edizione curata da Gerhard Schuster ampiamente documenta, l'idea non è propria di Benn che la sviluppa – con riprese testuali di sconcertante disinvoltura – dal primo volume, *Die Geistesformen* (Lipsia 1913), dell'opera *Probleme der Entwicklung des Geistes* di Semi Meyer, «einem nicht habilitierten, unbekannten Arzt aus Danzig» (StA, III, 99)[9]. Saperlo serve a noi, beninteso, solo per meglio mettere a foco il senso contestuale del passo benniano nella polemica anti-darwiniana dell'epoca. Tutto proprio di Benn – come meglio vedremo nella seconda parte di questa esposizione – è invece il *ductus*, si direbbe il *raptus* di questa liricizzazione dello spirito, pregno di una creazione che sembra rifiutare ogni peso specifico e ogni centro di gravità.

Ci sono però alcuni stupendi testi della fase mediana in cui proprio il vuoto e la solitudine di quello che qui d'altro canto non viene espressamente chiamato Io, appare decisamente quale fonte di perfezione, ora esistenziale ora formale, sempre comunque dovuta al consapevole distacco dal divenire e dal Tu. Forse non del tutto a caso i testi cui facciamo, prima che a ogni altro, riferimento sono entrambi del 1936: il primo è *Wer allein ist* – 'Chi è solo' – dove vi si legge:

> Ohne Rührung sieht er, wie die Erde
> eine andere ward, als ihm begann,
> nicht mehr Stirb und nicht mehr Werde:
> Formstill sieht ihn die Vollendung an. (StA, I, 130)[10].

Il gioco spericolato con il grande verso tratto dal *Divan* di Goethe (*Selige Sehnsucht*) sottolinea volutamente il nuovo

[8] «Io-lente, che coglieva e raccoglieva».

[9] *Le forme dello spirito. Problemi dell'evoluzione dello spirito*: «uno sconosciuto medico di Danzica, sprovvisto di libera docenza» (Z. 17).

[10] «Impassibile egli vede la terra / un'altra farsi da quella che fu sua, / non più 'muori' e non più 'divieni': / la perfezione, immobile, lo guarda» (B, 91).

carattere della perfezione benniana: la perfezione non solo è statica, come dice il titolo della sua più famosa raccolta di poesie, ma è prima di tutto a r r e s t o.

L'altro testo, ancora più significativo per noi, comincia *Einsamer nie* –. Alla «Erfüllungsstunde» della Natura fruttificante in agosto nell'ebbrezza delle cose che maturano viene qui contrapposto un Io ormai quasi irriconoscibile: «dienst du dem Gegenglück, dem Geist» (StA, I, 135, v. 12)[11], un Io che si è avvolto ormai nella toga di Cesare e cioè di quello Spirito che era stato un tempo il grande nemico, ma che ora è l'ancora di salvezza, ma solo perché insegna l'ascesi della vita e quella della Forma.

Quando ricompare fra i titoli, l''Ich' è ormai un *Verlorenes Ich* (1943):

> Ach, als sich alle einer Mitte neigten
> und auch die Denker nur den Gott gedacht,
> sie sich den Hirten und dem Zweig verzweigten,
> wenn aus dem Kelch das Blut sie rein gemacht,
>
> und alle rannen aus der einen Wunde,
> brachen das Brot, das jeglicher genoß –
> o ferne zwingende erfüllte Stunde,
> die einst auch das verlorne Ich umschloß
> (StA, I, 205-206, qui 206, vv. 25-32)[12].

Questo Io è così p e r d u t o che cerca appoggio addirittura nell'Eucarestia, in un sussulto consapevolmente frustrante e frustrato, nell'accenno a un impossibile salto al di là della propria ombra solipsistica verso un'oggettività divina, tanto più, essa stessa, ormai inconsistente. In anni più tardi questo Io bisognoso di specificazioni non viene più accompagnato da attributi comunque valutativi, ma si associa a forme

[11] «tu servi la sconfitta, servi lo spirito» (B, 89). Che lo 'spirito' di cui parla Benn sia in qualche modo collegabile con la spaccatura gnostica fra Spirito e Materia è la suggestiva proposta di Regina Weber (*Gottfried Benn. Zwischen Christentum und Gnosis*, Lang, Frankfurt am Main... 1983, ripreso anche in *Gnostische Elemente im Werk Gottfried Benns*, in H. A. Glaser (cur.), *Gottfried Benn, 1886-1956. Referate des Essener Colloquiums*, ivi 1989, pp. 129-150.

[12] «Ah, quando tutti si piegavano ad un centro / e anche i saggi solo il dio pensavano / e si diramavano per l'agnello e i pastori / dopo che il sangue li ebbe fatti puri, // e tutti sgorgavano da quell'unica ferita / e spezzavano il pane che ognuno consumava – / ora lontana di incalzante pienezza / che strinse un tempo anche l'io perduto» (B, 72-73).

participiali, che nudamente ne incidono la funzione. Ciò vale per «das sich umgrenzende Ich» (v. 16) di *Reisen* (1950) che, nel rifiuto di ogni apertura verso l'altro, si delimita e con ciò prospetta l'unica forma possibile di saggia beatitudine nel vuoto, con evidente ripresa satirica di quel «die sich erkennende Welt» anti-hegeliano presente nella terza sezione di *Quartär* – (StA, I, pp. 178-179, v. 40)[13]. In *Reisen* si tratta ormai, evidentemente, di una satira di secondo grado, rivolta contro il mondo e contro i sistemi idealistici, non certo contro questo Io che riesce ancora a dare Forma prima di tutto a se stesso:

> [...] ach, vergeblich das Fahren!
> Spät erst erfahren Sie sich:
> bleiben und stille bewahren
> das sich umgrenzende Ich (StA, I, 307, vv. 12-13)[14].

Ciò vale ugualmente per «das gezeichnete Ich», l'Io segnato e legato a quello stesso vuoto, di cui è parola a conclusione di *Nur zwei Dinge* (1953):

> Ob Rosen, ob Schnee, ob Meere,
> was alles erblühte, verblich,
> es gibt nur zwei Dinge: die Leere
> und das gezeichnete Ich (StA, I, 320, vv. 10-11)[15].

Qui però, nella cascata di plurali e cioè di fenomeni intercambiabili perché sfuggenti e caduchi, si afferma l'affascinante gioco dell'ironica sapienza del vecchio saggio.

Egli tutto conosce: la vanità di tutte le cose ma anche la formula magica che, proprio perché parte dal sapere il nulla, può poi riproporre il nulla come alleggeritissima coesistenza di *impossibilia*: di ciò che si sottrae a ogni contorno perché è vuoto e di ciò che, perché vuoto, è portatore ancora della mera capacità di dare contorno, di farsi esso stesso contorno.

Dove invece l'Io appare senza determinazioni, sembra

[13] «il mondo che conosce se stesso» («il mondo concettuale», B, 7).

[14] «ah, inutile andare e venire! / Solo quando è tardi verrà a conoscersi: / permanere e preservare senza turbamenti / l'Io che dà contorni a se stesso». (L. Z., *Tre liriche del tardo Benn. Pastiche e recupero dell'immaginario*, in Fernando Ferrara *et al.*, *Le lettere rubate, Studi sul pastiche letterario*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1983, pp. 157-191, qui p. 184).

[15] «O rose, o neve, o mari / tutto ciò che fiorì, è appassito, / due sole cose ci sono: il vuoto / e l'Io segnato».

che muti radicalmente il suo valore ontologico e assiologico. In *Ein Wort* (1941) il miracolo istantaneo della creazione è attribuito alla parola fiammeggiante. Spentosi il suo lampo, rimangono solo «Welt und Ich» come localizzazioni oscure di vuoto: «und wieder Dunkel, ungeheuer, / im leeren Raum um Welt und Ich» (StA, I, 198, vv. 7-8)[16], sicché questo Io, proposto qui senza denotazioni e connotazioni, è un non-vivente, neanche dotato della capacità di manifestarsi almeno come apparenza.

E invece l'Io occupa di nuovo la scena come figura protagonistica ogni volta che viene evocato nella gloria, ingannevole ma innegabile, delle sue valenze luminose, anche laddove non gli è concesso il privilegio di costituire titolo o *finis* di un testo, anche dove a esso si allude in un'espressione metaforica o comunque figurata. La definizione più assaporatamente goduta dallo scrittore ormai vecchio e assai più distaccato si ritrova in una pagina di *Probleme der Lyrik* del 1951, che pure riprende lunghi passi del giovanile *Epilog und lyrisches Ich*, ma con la *souplesse* di una benevola autoironia, quasi si trattasse di un discendente che mostra in giro il ritratto di un progenitore un po' *démodé* ma anche per questo affascinante. Proprio questa circostanza permette di meglio valutare la formulazione assai più sapiente che ditirambica del nuovo testo:

> [...] dies Ich arbeitet an einer Art Wunder, einer kleinen Strophe, der Umspannung zweier Pole, dem Ich und seinem Sprachbestand, arbeitet an einer Ellipse, deren Kurven erst auseinanderstreben, aber dann sich gelassen ineinander senken (F, 524)[17].

Questo «Ich von heute», «Io di oggi» si libra dunque ormai in un'auto-referenziale mancanza di gravità senza sussulti. Ed ecco allora che l'Io può assumere le vesti del 'soffiatore di vetro' (*Der Glasbläser*, in *Der Ptolemäer, 'Il tolemaico'* del 1947, StA, V, 25-41) o di Faust che dall'alto della sua torre forma iridescenti bolle di sapone (*Altern, ein*

[16] «e poi di nuovo il buio, senza fine, / nel vuoto spazio intorno al mondo e all'io» (B, 53).

[17] «questo Io lavora a una sorta di miracolo, una piccola strofa, la creazione di una tensione fra due poli, l'Io e il suo patrimonio linguistico, lavora a un'ellissi le cui curve dapprima tendono a discostarsi ma poi si sprofondano senza turbamento l'una nell'altra» (Z, 289).

Problem für Künstler, 'Invecchiare, un problema per artisti' del 1954, F, 565-588, qui 584), con la valenza cinico-positiva (se è permesso l'ossimoro) di un gioco ingannevole ma comunque almeno creatore, anche se appunto creatore solo di inganni. Anche se l'auto-inganno di Faust riguarda prima di tutto il rifiuto di assumersi la responsabilità del rogo che ha distrutto la capanna e la vita di Filemone e Bauci, in definitiva questa tarda evocazione benniana non è immersa nelle atmosfere sinistre che circondano la definizione, in apparenza assai più vaporosamente lirica, che compare in *Quartär* – (1946), dove l'uomo è apostrofato come «Einer der Träume Gottes», un Io cioè che in questa poesia si presenta dotato di capacità di auto-riflessione, inadeguate per altro a liberarlo dalla catena dei «Blicke des Spiels, des Spottes / vom alten Spinnenmann»[18].

Come si vede da questa quasi affannosa, ma spero funzionale carrellata: Io può essere tutto e il contrario di tutto, svuotato o ipertrofico, regressivo o esponente dell'ultima fase del Quaternario, risibile se pretende alla pienezza della vita normale, ma insieme non più inseribile in una convivenza interumana programmata e controassicurata, ormai destinato a scoppiare o a esaurirsi (o forse già ora, e allo stesso tempo, sia scoppiato in quanto grumo esistenziale e sociale, sia esaurito nella sua capacità di creazione della Forma, e del contorno). Sempre, comunque, l'Io si impone sulla scena inattendibilmente ma massicciamente, come presenza e/o come figura che sembra succhiare linfa vitale proprio dal suo destino che la porta a venir smascherata spietatamente, giocosamente, comunque radicalmente: il suo destino consapevole sta infatti nel risultare ormai improponibile per qualsiasi funzione non solipsistica nel momento stesso in cui il testo, i testi risultano organizzabili soltanto intorno alla sua inattendibile ma irrinunciabile presenza.

II.

Il saggio che costituisce l'argomento di partenza di questa relazione sembra però muoversi in un aere assai meno

[18] «Uno dei sogni di Dio», «sguardi di gioco, di scherno / del vecchio filatore» (B, 7) ('tessitore di ragnatele').

rarefatto. La stesso Benn ne aveva conservato ancora nel 1942 un ricordo assai eloquente:

Es bedeutet sehr viel für mich, nicht nur als tatsächlicher Genuß, sondern auch als «Erinnerung an Schöneres», an Tage, namentlich an Sonntage in der Bellalliancestraße, an denen ich mit Hilfe einiger Tassen den ganzen Tag verbrachte und die Sätze und Träume des «Gartens von Arles» und des «Modernen Ich» und des «Letzten Ich» mir aus den coffeinerweiterten Gefäßen des Hirns und der Haut spielend herauszauberte – Erinnerung an Schöneres [viene per altro precisato limitativamente] – aber eine Hoffnung auf Zukünftiges allerdings nicht» (a Oelze, 5 luglio 1942)[19].

E l'atmosfera che si respira in questi testi, cioè quelli che arrivano fino al 1921, come temi e come forme, è effettivamente diversa, anche se solo in parte e anche se lo stesso Benn non mancò di esprimere le sue riserve *a posteriori*, dichiarando che le eventuali anticipazioni surrealiste di *Das letzte Ich* non lo riguardavano più: «Ich mache mir nichts daraus» (a Oelze, 19 marzo 1950) e sottolineando che molte formulazioni di *Das moderne Ich* non sono da prendere alla lettera nei loro contenuti perché in esse c'è molto di giovanilistico e di estremistico, condizionato dalla reazione al crollo del II *Reich*, dalla condizione interiore dell'Io tedesco alla fine della Grande Guerra (*Vorbemerkung* alla ristampa nel 1933 in *Der neue Staat und die Intellektuellen*)[20]. E la prova più eloquente di questo distacco sta nella potatura di quasi un quarto del testo già operata nella ristampa in *Gesammelte Prosa* del 1928.

Ma proprio queste riserve e precisazioni ci sembrano preziose per avviare la comprensione del senso specifico che questa grande e fecondissima contraddizione fra sottolineatura dell'Io e contemporanea sottolineatura della modernità assume per l'appunto in q u e s t a fase della produzione benniana.

[19] «Significa molto per me, non solo come effettivo godimento ma anche in quanto 'ricordo di un qualche cosa di più bello', di giorni, in particolare di domeniche nella Bellalliancestraße, quando con l'aiuto di alcune tazze passavo intere giornate e mi facevo uscir fuori come in un gioco d'incantesimo dai vasi del cervello allargati grazie alla caffeina e dalla pelle frasi e sogni del 'Giardino di Arles' e di 'L'Io moderno' e 'L'ultimo Io' – ricordo di un qualche cosa di più bello – ma certo niente speranze in un qualche cosa di futuro« (*Briefe an F. W. Oelze*, cur. Harald Steinhagen e Jürgen Schröder, Limes, Wiesbaden e München 1979, vol. I, p. 317).

[20] StA, IV, 45 (Z, 361-362).

Si tratta, nella prima e nella seconda redazione, di un testo che si orienta lungo due assi, quello della satira e quello del ditirambo. In tutte e due le forme il testo è condizionato dalla proiezione specificamente benniana di uno dei *topoi* più importanti della cultura letteraria e teatrale di quegli anni, il *topos* dello «Heimkehrer», del reduce. Si tratta qui infatti, nella forma espositiva di una supposta conferenza rivolta a quelli fra gli studenti che, tornando da una guerra perduta, si trovavano ad assumere, smarriti, il ruolo non più loro di allievi, di allievi – tuona il supposto conferenziere – di una falsa scienza in una società sconvolta in cui nessuno riconosce loro un posto. La satira intemperante, addirittura sguaiata, contro scienza e istituzioni (una satira che potremmo ripercorrere fino al Mefistofele travestito da Faust della scena col matricolino e per certi aspetti fino al monologo iniziale del deluso professor Faust goethiano) è la forma benniana in cui trova contorni anche e soprattutto il motivo dell'escluso che o naufraga o si ribella di fronte all'impossibilità di tornare a varcare la soglia della normale convivenza civile ma anche all'altrettanto radicale impossibilità di arrivare a varcare lui stesso e insieme a far varcare alla collettività la soglia di una convivenza nuova, in cui le distruzioni operate, nel caso specifico, dalla prima guerra mondiale si trasformino in distruzione altresì dei falsi valori del passato. Ricordiamo almeno volando alcuni testi coevi connessi con questo *topos*, anche se per tutto il resto radicalmente eterogenei, come *Der Schwierige* di Hofmannsthal (in cui Karl Hans reagisce col suo silenzio, goffo e mistico insieme, all'inconsapevole corsa della società aristocratica viennese verso una conversevole auto-distruzione), come *Hinkemann* (in cui Toller mostra il reduce dalla guerra, o forse l'uomo moderno reduce da quella catastrofe che è l'evoluzione della società di oggi, abbassato al livello ripugnante e pietoso del topo), come *Trommeln in der Nacht* di Brecht (in cui l'esclusione viene superata solo perché Andreas Kragler raggiunge la grottesca saggezza di scoprire che anche la luna rossa della rivoluzione non è altro che un lampione e un pezzo di cartone rosso). Tutte queste opere certo rappresentano risposte diversissime sul piano delle esperienze esistenziali, delle reazioni ideologiche, delle temperie rappresentative ma tutte insieme ci aiutano a circoscrivere un comune orizzonte in cui si resero possibili proiezioni figurative che in tutti i casi e comunque ruotavano in-

torno a tre assi: la figura del reduce, la dimensione dell'esclusione, la figurazione della soglia preclusa.

In *Das moderne Ich* Benn non esita a ricercare le forme più spinte di un aggressivo ribellismo giovanilistico (tipico di quegli anni in tutta Europa e certo non solo nell'ambito letterario, come tutti sappiamo anche troppo bene) che non arretra di fronte neanche alla scelta di forme fra le più crasse (ma anche fra le più divertite). Questo estremismo giovanilistico è all'origine della satira contro ogni istituzione e contro ogni sicurezza precostituite e arriva a stampare (per riprendere qui una famosa espressione posteriore dello stesso Benn) i tacchi dell'irrisione sulla faccia tronfia di ogni perbenismo, da quello della scienza (universitaria e no, positivistica e no) alla prospettiva schiavizzante della 'carriera', dall'utilitarismo come nuovo Vangelo all'assistenzialismo, in una forma letteraria anticonvenzionale che ricorre con la massima disinvoltura a stilemi e *tic* della polemica espressionista degli *Schüler* – e dei *Vater-Sohn-Dramen* su su fino forse al *Risveglio di primavera* di Wedekind. L'interesse di questa satira giovanilistica sta non tanto nelle sue singole riuscite, di cui oggi facciamo addirittura fatica a cogliere immediatamente l'ormai polverosa insolenza e l'ormai smussata asprezza, quanto nel fatto che alla sua presenza è dovuta per contrasto la tagliente vigoria della dimensione creativa e anzi ditirambica, quella *pars* paradossalmente *construens* che nel testo costituisce il rovescio delle intemperanze satiriche. Lo dice del resto lo stesso Benn nella citata *Vorbemerkung:*

[...] ihre Sehnsucht ging über das Empirische und Soziale hinaus auf die schöpferische Substanz, auf die Verwandlungsgefühle, auf Bilder und Gegenbilder, die ihr aufstiegen aus der ewigen, vom Untergang umkränzten, der ichlos strömenden, der stygischen Flut[21].

Ma soprattutto lo dice chiaramente il testo stesso, in cui si incontrano frasi di questo genere: «Der Geist ist frei und der Schöpfung trächtig» (StA, III, 100)[22] o, solo nella prima redazione:

[21] «la sua aspirazione andava oltre la sfera empirica e sociale, verso la sostanza creativa, i sentimenti metamorfici, immagini e controimmagini che le insorgevano dentro salendo dagli eterni flutti stigi, coronati di tramonto, che scorrono ignari dell'Io» (Z, 362).

[22] Cfr. nota 7.

[...] **Ektithemi**: ich stelle heraus, **Ektithemi**: ich wuchte hin. **Ektithemi**: aus meinen Feuern, Stunde um Stunde, alle Erde und Stern. Ich war der Vogel mit der Nickhaut, jetzt säubert sich das Auge, jetzt geysert mir die Linse über Feld und Au»[23].

Questa sostanza creativa, questo *producere* (se così è lecito latinizzare il pomposo vocabolo greco) è veramente lo specifico dei due testi dedicati all'Io moderno e all'ultimo Io. Quel Benn che aveva disgregato ogni Io e che più tardi conoscerà solo la durata istantanea dello «Stundengott», del 'dio dell'ora', simmetrica all'immobilità a-temporale dell'Io che si auto-delimita, quel Benn che ci saprà prospettare non epoche di umana cultura o la loro metamorfosi o magari la loro fine ma solo i cumuli di rottami di infinite epoche o più spesso ancora il tramonto non già di un'epoca di cultura umana ma di un'era geologica (il Quaternario), quello stesso Benn in questi due testi e in pochi altri fa scaturire dalle volute della pagina, con inattesa violenza ideologica ed espressiva, il mito della creatività dell'Io. Questo infatti è in definitiva quell'*Ekthese* che funge da titolo nel primo brano della prima redazione di *Das moderne Ich*, un'interpretazione che viene confermata esplicitamente in un passo di *Das letzte Ich* (in corrispondenza con un'allusione alla novella *Mnais* di Heinrich Mann, del 1906):

Hier ist die letzte Rose, die Eis-und Edenrose, bereifte Röte und zerbrannter Stern. Alle Kultur bisher eingestellt, verzogen, aufgestellt von dem Individual-Ich, in Kunst, Gesetz, Erkenntnis Geltung geschaffen der ersten Person, psychologisch typisiert: hier schwankte vor eine neue Form, ein Linsen-Ich, das sammelte und brach, aprioristische Ekthesen, Vulkanisch-Funktionelles, flatternd, eine Vorgeburt, wie am Ende tiefer Fluchten oder im Nebel über jenen Wassern, eh Jahve in den Garten ging (StA, III, 121)[24].

[23] «Ektithemi: io tiro fuori, Ektithemi: mi affanno in estremo travaglio. Ektithemi: dai miei fuochi, ora dopo ora, ogni terra e ogni stella. Io ero l'uccello con la terza palpebra, ora l'occhio si netta, ora la lente mi ribolle come un geyser su campo e riviera».

[24] «Qui è l'ultima rosa, la rosa di ghiaccio e la rosa dell'Eden, rosseggiare cosparso di brina e stella consunta dalla fiamma. Ogni cultura fino ad oggi arrestata, rovesciata, rimessa in piedi dall'Io-individuale, nell'arte, nella legge, nella conoscenza procacciato prestigio alla prima persona, tipizzata psicologicamente; qui si avanzava barcollando una forma nuova, un Io-lente, che coglieva e raccoglieva, ectesi *a priori*, un che di funzionale-vulcanico, svolazzante, una nascita prematura, come alla fine di fughe profonde o nella nebbia al disopra di quelle acque, prima che Jahvé scendesse nel Giardino».

Ma perché questo trionfo dell'«Individual-Ich» sia effettivamente prospettabile sulla pagina del testo letterario, è necessario che esso si realizzi secondo tre fondamentali precondizioni ideologico-figurative che sono contemporaneamente da considerare dimensioni espressive. Il «vulcanico-funzionale» di una tale creatività comporta infatti: 1) che la parola, in cui si realizza quella creatività, si configuri poi di fatto invece, fin da questa fase giovanile, quale ripresa intertestuale che dà luogo non tanto a immagini nuove quanto piuttosto a citazioni, variazioni, *cliché*; 2) che questa creatività sia radicalmente, fin d'ora, 1920, meramente autoreferenziale; 3) che il trionfo della «Ekthese» individuale risprofondi alla fine nell'indistinto del pre-individuale.

Accenneremo sommariamente ai modi in cui queste tre condizioni si realizzano nel testo prescelto. Già nella I redazione (F, 29-46) il cosiddetto secondo discorso porta il titolo ovidiano *Narciß* (F, 40) e, soprattutto nell'ultimo capoverso, conserva chiare tracce della lettura del III libro dei *Metamorphoseon* (vv. 407-510). La II redazione (*Gesammelte Prosa*, Potsdam 1928) reca addirittura come motto i vv. 504-5 nella traduzione di Voß:

> – schaut er sich selbst
> in stygischer Flut.
> («Tum quoque se, postquam est inferna sede receptus,
> in Stygia spectabat aqua»)[25].

La creazione in cui sbocca trionfalmente la satira anti-*zivilisatorisch* usa in effetti già tutti quegli strumenti che saranno propri del Benn successivo: ogni parola, ogni immagine scaturisce da un gioco abbandonato e insieme sapientissimo di figure già figurate. Rispetto però a tanti altri testi di Benn in tutte le fasi della sua produzione qui la differenza è grande. Qui infatti questo rifiuto della vecchia prassi legata all'idea di un'ispirazione sempre originale e primigenia è presentato e imposto al lettore proprio come supremo, orgiastico trionfo di un prorompere creativo che anzi viene proposto a duplice titolo: e cioè da un lato tematizzato e dall'altro usato come elemento di strutturazione del testo. Perché ciò sia possibile e risulti efficace per il lettore è neces-

[25] «... rimira se stesso nell'onda stigia» (Z, 11).

saria però una condizione. La soppressione del mondo oggettivo e la contemporanea elisione dell'originalità puntuale devono infatti venir proiettate e prospettate come trionfale occupazione di tutto lo spazio fizionale, tematico e verbale. Nel caso specifico di *Das moderne Ich* ciò per l'appunto avviene grazie alla ripresa del mito ovidiano di Narciso, bennianamente 'rivisitato'. L'assaporare il proprio Io non solo come immagine specchiata (secondo l'ancora semplice virtuosismo del poeta di Sulmona) ma come specchio esso stesso in cui solo sopravvive ogni oggetto, ogni immagine, ogni parola, questa è la mortale bellezza della coclea rivolta verso l'interno come strumento di creazione di una superiore realtà. La chiusura viene qui ancora vissuta e soprattutto prospettata come suprema, ditirambica apertura verso un universo autoreferenziale. La dimensione stigia, come verrà detto nella citata *Vorbemerkung*, in effetti presuppone la dissoluzione dell'Io: «[...] Bilder und Gegenbilder, die ihr aufstiegen aus der ewigen, vom Untergang umkränzten, der ichlos strömenden, der stygischen Flut»[26]. Ma per una volta ciò che viene presentato al lettore non è lo scorrere privo di Io (frase per altro di allarmante centralità che serve a mettere all'erta il lettore circa la consistenza di questo Io celebrato da se stesso), ma è piuttosto lo s c a t u r i r e:

> Narciß, Narciß, es schweigen die Wälder, die Meere schweigen um Schatten und Baum: – Du, Erde, Wolken, Meer, um deine Schultern, schreiend nach Zeugung, hungernd in den Fäusten, dir Stücke aus dem Leib der Welt zu reißen, sie formend und sich tief in sie vergessend, aus aller Not und Scham der Einsamkeit – dann: über die Lider des Baumes Hauch, dann: Gurren, dann zwischen Asphodelen schaust du dich selbst in stygischer Flut (StA, III, 107)[27].

Uno scaturire, per altro, fatto di immagini precostituite, sovrapposte alla trama del tessuto argomentativo-oratorio, che è a questo punto definitivamente trascolorato dal satirico all'epifanico – per grazia di *montage*. Basta leggere il testo guardando in filigrana ciò che vi è dietro (o spesso ciò che vi

[26] Cfr. nota 20.

[27] «Narciso, Narciso, i boschi tacciono, tacciono i mari intorno all'ombra e all'abero: – tu, terra, nuvole, mare attorno alle tue spalle, grida che chiedono procreazione, fame nei pugni, per te pezzi da strappare al corpo del mondo, per dar loro forma e trovare oblio profondo in essi, via da tutta la miseria e vergogna della solitudine – e poi: sulle palpebre dell'albero un soffio; poi: un tubare, poi: in mezzo agli asfodeli rimiri te stesso nell'onda stigia» (Z, 26).

sta davanti, in maniera esibita) di testi saldati, scombinati, plagiati: dalla Psiche del IV libro di Apuleio a France e a Flaubert, da Taine a Theodor Lessing, da Burckhardt a Schopenhauer, da Rohde a Renan, da Tucidide al «Simplicissimus» per riconoscere già qui la spericolata maestria di Benn *pasticheur* di sempre, ma con in più un insolito entusiasmo per la carica creativa che si accumula in questa spavalda soppressione sia di impegnativi riferimenti esterni sia di sintesi formali univocamente sorgive. Ci limitiamo a una sola citazione:

Nun steht es da, dies Ich, Träger alles erlebten Inhaltes, allem erlebbaren Inhalt präformiert. Anfang und Ende, Echo und Rauchfang seiner selbst, Bewußtsein bis in alle Falten, Apriori experimentell evakuiert, Kosmos, Pfauenrad diskursiver Eskpaden, Gott durch keine Nieswurz zu Geräusch lanciert; – Bewußtsein, fladenhaft, Affekte Zerebrismen: Bewußtsein bis zur Lichtscheu, Sexus inhärent; Bewußtsein, Fels mit des Königs Inschrift, krank von der Syntax mythischem Du, letzter großer Buchstabe: persisch, susisch, eleamitisch, drohend Gewalt unterworfenen Ebenen: Erbe und Ende und Achämenide.
Erloschenes Auge, Pupille steht nach Innen, nirgends mehr Personen, sondern immer nur das *Ich*; Ohren verwachsen, lauschend in die Schnecke, doch kein Geschehnis, immer nur das *Sein*; überreif, faulig, giraffig, unbeschneidbar, ohne Glauben und ohne Lehre, ohne Wissenschaft und ohne Mythe, nur Bewußtsein ewig sinnlos, ewig qualbestürmt – [...] (StA, III, 105)[28].

La pupilla è rivolta verso l'interno, l'udito è rivolto verso la coclea: il trionfo di Narciso è non solo il distacco indifferente dal mondo esterno, ma la disponibilità a nutrire il mondo dell'espressione delle sue eterne riserve già pre-formate nell'accumularsi alluvionale delle immagini millenarie. La ribellione del giovane può tranquillamente e trionfalmente

[28] «E ora eccolo qui, questo Io, portatore di ogni contenuto di cui abbia fatto esperienza, preformato rispetto a ogni contenuto esperibile. Inizio e fine, eco e cappa del camino di se stesso, coscienza fino all'ultima piega, apriori ridotto sperimentalmente a vuoto pneumatico, cosmo, ruota di pavone di scappatelle discorsive, Dio che nessun elleboro dilata a rumore: – coscienza, massa inconsistente, stati di eccitazione, cerebralismi; coscienza fino alla fotofobia, il sesso inerente; coscienza, roccia con l'iscrizione del re, malata del Tu mitico della sintassi, ultima lettera maiuscola: nella lingua di Persia, Susa, Eleam porta minaccia alle pianure sottomesse alla violenza: erede e fine e Achemenide.
Occhio spento, la pupilla è rivolta verso l'interno, niente più persone in nessun luogo, ma sempre e soltanto l'*Io*: le orecchie ipertrofizzate fino a chiudersi, l'udito rivolto verso la coclea, ma nulla che avvenga, sempre e solo l'*essere*; più che maturo, putrescente, con collo da giraffa, refrattario alla circoncisione, senza fede e senza dottrina, senza scienza e senza mito, solo coscienza eternamente priva di senso, eternamente assalita da tormenti –: [...]» (Z, 23).

concludersi nel grigio delle onde stigie in cui «tum quoque se [...] spectabat» e cioè, secondo il già citato finale benniano:

[...] zwischen Asphodelen schaust du dich selbst in stygischer Flut.

III.

Cosa sarebbe accaduto nei decenni successivi, una volta spenti questi entusiasmi residuali e paradossali per l'«Individual-Ich» e per il sorgere di un nuovo mondo sospeso fra labilità di fine Quaternario e perennità stigia? Una delle espressioni più alte di questa situazione supremamente ossimorica si ha nella grande poesia del 1933, *Wo keine Träne fällt* (StA, I, 144-145): qui viene prospettata con sublime *ductus* atarassico la fine delle lacrime nella fine dell'Io e del genere umano, nel segno delle spighe mosse dal vento in cui non c'è spazio per l'Io, per la consapevolezza, per il dolore. L'ossimoro, che qui Benn ci propone senza enfasi, affiora lentamente alla coscienza del lettore: questa utopia/eutopia del senza Io viene presentata come contenuto delle pupille dell'Io più alto di cui disponga la tradizione figurativa tedesca, quel genio alato che Dürer aveva disegnato in *Melancholia I* e che è appunto in questa poesia di Benn l'allegorizzazione più radicale dell'Io umano, quell'Io che può venir riconosciuto come uomo non dalla stazione eretta, non dal pollice opponibile, non dalla spropositata cerebrazione, ma da ciò che è proprio solo del genere umano, anzi dell'Io individuale: appunto la malinconia[29].

Ma Benn era andato e sarebbe andato ancora ben oltre e, fra le infinite varianti, certo le più frequenti, quelle che i lettori conservano nella loro memoria poetica come le più profondamente benniane, stanno in prima linea tutte quelle in cui non ha voce l'entusiasmo, quelle prive di malinconia, quelle in cui l'auto-referenzialità è possesso ormai totalmente consolidato del grande mistagogo. Le sue poesie, sempre meno bisognose di straripamenti o anche di increspature troppo accentuate della superficie espressiva, si identificano nel gesto fra il sacrale e il distaccato, spesso addirittura il cinica-

[29] Cfr. L. Z., *Gottfried Benn, Wo keine Träne fällt*, in A. Chiarloni e U. Isselstein, *Poesia tedesca del Novecento*, Einaudi, Torino 1990, pp. 175-187.

mente esibito, con cui viene definito il regno apparente dell'Io soffiatore di vetro, percorrendo nel circuito dei versi il perimetro di questo regno della consapevole, auto-sufficiente artificialità, non più della Forma ma delle forme come apparenza.

La poesia più grande di Benn è quella che non crea alternative di comodo all'infinita povertà del vuoto solipsistico dell'Io che ha divorato, dopo il mondo, anche se stesso, quella da cui traspare l'arte con cui la sua mano di artefice e di prestidigitatore, di Cagliostro e di taumaturgo ha appreso a disegnare la mappa dei misteriosi continenti del vuoto: ora nella satira e ora nella rivelazione; ora nella sapienza di una scansione nettissima e ora in quel non meno sapiente coacervo, fatto di pepite d'oro e insieme di vetri di caleidoscopio, che costituisce i suoi testi.

È più che naturale che altri poeti, meno algidi[30] e meno inesorabili di Benn (che pure nei suoi ultimi anni ha sempre più saputo presentare il Nulla del suo mondo con grazia o, viceversa, con sempre più macabra *nonchalance*) possano offrire a ognuno di noi prospettive su mondi non meno rigorosi di quello che egli ci invita a visitare, ma più caldi e ospitali.

Ma forse, perché si impari ad apprezzare fino in fondo l'Itaca di tante altre più umane poesie, occorre che la nostra nave si sia aggirata almeno una volta, senza perdere la rotta, fra le 'rose di ghiaccio' e i barlumi di luce che spesso affiorano, fallaci e seducenti, intorno al nostro «Individual-Ich», magari lasciandosi guidare proprio dalla voce distaccata e sapiente di chi, fino all'ultimo, è pur riuscito a tornare indietro – col fiore di una qualche immagine, e fosse pure solo quella di Narciso – dalle rive del suo, del nostro Stige.

[30] «Frigidisierung» è parola che ricorre nell'*Akademie-Rede* (StA, III, 193), per altro applicata al mondo della cerebralizzazione.

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

La sigla «StA», seguita da un numero romano e da un numero arabo, si riferisce all'edizione: Gottfried Benn, *Sämtliche Werke*, Stuttgarter Ausgabe, cur. Gerhard Schuster, Klett-Cotta, Stuttgart 1986 ss., in 7 voll. (5 già pubblicati).

La sigla «F» si riferisce all'edizione dei *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, Essays und Reden*, cur. Bruno Hillebrand, Fischer, Frankfurt am Main 1989.

Per indicazioni sui principali studi si rinvia a:

Bernhard Sog, *Das lyrische Ich. Untersuchungen zu deutschen Gedichten von Gryphius bis Benn*, Niemeyer, Tübingen 1984, pp. 155-185, in partic. 159-163.

Anton Reininger, *«Die Leere und das gezeichnete Ich». Gottfried Benns Lyrik*. Le Lettere, Firenze 1989.

Thomas Pauler, *Schönheit und Abstraktion. Über Gottfried Benns 'absolute Prosa'*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1992, pp. 101-104.

Volker Kaiser, *Das Echo jeder Verschattung. Figur und Reflexion bei Rilke, Benn und Celan*, Passagen, Wien 1993, in partic. pp. 45-103.

Isolde Arends, *Die späte Prosa Gottfried Benns. Wirklichkeitserfahrung und Textkonstitution*, Lang, Frankfurt am Main... 1995.

Nelle note vengono utilizzate le seguenti traduzioni:

G. Benn, *Flutto ebbro*, cur. Anna Maria Carpi, Guanda, Parma 1989 [C].

G. Benn, *Poesie statiche*, cur. Giuliano Baioni, Einaudi, Torino 1972 e rist. [B].

G. Benn, *Lo smalto sul nulla*, cur. Luciano Zagari, Adelphi, Milano 1992 [Z].

«TOTENBUCH DES ICH»

BEBUQUIN ALLA RICERCA DEL MIRACOLO

di
Giusi Zanasi
Napoli

«Expressionismus ist lyrischer Zwang, dramatischer Drang, nicht epischer Gang»[1]: la sentenza pronunciata da Soergel nei lontani 'anni venti', per taluni versi certo legittima, ha costituito il modello di fondo nella successiva esplorazione degli orizzonti letterari espressionisti. La prosa è rimasta infatti il settore più trascurato dalla ricerca, come risulta evidente nello stesso poderoso bilancio critico degli studi sull'Espressionismo curato da Richard Brinkmann nel 1980. Ma il fattore di sicuro più decisivo che ha contribuito a lasciare in ombra i testi in prosa di quell'epoca è la difficoltà, se non impossibilità, di procedere a una definizione unitaria o almeno a una catalogazione convincente, di costringere in uno schema omogeneo la straordinaria varietà di motivi e forme di quella stagione. I principali studi su questa materia si sono dunque limitati a fissare linee di tendenza di carattere formale o ideologico[2].

---

[1] A. Soergel, *Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus*, Leipzig 1925, p. 796. La tesi di Soergel sulla marginalità della prosa dell'avanguardia – tesi che tradisce una concezione ancora molto rigida dei generi – viene ripresa alla lettera da E. von Kahler negli 'anni sessanta' (*Die Prosa des Expressionismus,* in *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten,* a cura di H. Steffen, Göttingen 1965, pp. 157-178): «Prosa ist zu gestreckt, zu gelassen für emotionelle Eruptionen [...] Die expressionistische Prosa ist daher wesentlich ein Nebenprodukt der Bewegung [...]», qui p. 165.

[2] Penso in particolare ai contributi ancora preziosi di W. H. Sokel, *Die Prosa des Expressionismus,* in *Expressionismus als Literatur*, a cura di W. Rothe, Bern-München 1969, pp. 153-170 e F. Martini, *Prosa des Expressionismus. Ein Überblick*, in *Expressionismus. Una Enciclopedia interdisciplinare,* a cura di P.

Noch nie in der Geschichte der deutschen Literatur war gleichzeitig in einer solchen Menge verschiedener Stile geschrieben worden[3].

Nelle pagine introduttive alla sua prima antologia di prose dell'avanguardia, Karl Otten, con la libertà e la sovranità dello scrittore e del testimone, taglia corto facendo di questa inafferrabile ricchezza l'ovvio contrassegno di un'epoca di grandi rivolgimenti formali:

Das Merkmal jener Epoche war eben ihre Vielgestalt, wie sie allen revolutionären Stilwandlungen eigentümlich ist[4].

Ora questa scarsa classificabilità mi pare costituisca il segno più lampante del fascino e dell'interesse dei testi in prosa: romanzi, racconti, frammenti dell'universo espressionista rappresentano infatti un territorio in cui si mescolano produttivamente gli *ismi,* le diverse esperienze poetiche del fine secolo e del primo Novecento, in cui la nuova generazione intellettuale esprime le sue molteplici potenzialità dimostrando, per l'appunto, che l'Espressionismo non è soltanto impeto lirico e drammatico, variante novecentesca dello *Sturm und Drang*. Non a caso la germanistica più recente ha trascurato il versante utopico attivista messianico dell'avanguardia tedesca, sottolineando invece la forza critica e innovatrice di molte opere che riflettono una consapevolezza profonda delle lacerazioni dell'epoca, opere in cui la ricerca di nuovi moduli espressivi concide con il bisogno di mediare esperienze di disorientamento, straniamento, vuoto, paura: un panorama in cui rientrano scrittori comunemente assegnati all'Espressionismo come Heym, Benn, il primo Döblin, Einstein,

Chiarini, A. Gargano, R. Vlad, Roma 1986, pp. 108-198. Questo ampio saggio riprende le tesi della relazione svolta al Convegno internazionale di studi sull'Espressionismo tenuto a Firenze nel 1964. Fritz Martini è stato anche curatore di una scelta di racconti per le edizioni Reclam: *Prosa des Expressionismus,* Stuttgart 1970. Va ricordata qui anche la recente monografia di W. Krull (*Prosa des Expressionismus,* Stuttgart 1984) che, sulla base di un criterio puramente storico-cronologico, distingue quattro fasi nella produzione in prosa dell'avanguardia: critica, utopico-vitalistica, attivista, dadaista.

[3] A. Arnold, *Prosa des Expressionismus. Herkunft, Analyse, Inventar,* Stuttgart 1972, pp. 16-17. Lo stesso Arnold rinuncia a una coerente sistematizzazione, concentrandosi sostanzialmente sull'analisi esemplificativa di alcune opere in prosa di F. Jung, K. Edschmid, O. Flake, C. Corrinth.

[4] K. Otten, *Die expressionistische Generation,* in *Ahnung und Aufbruch. Expressionistische Prosa,* a cura di K. Otten, Darmstadt-Neuwied 1977, p. 38. La prima edizione dell'antologia risale al 1957.

Ehrenstein, Franz Jung, Reinhard Goering, ma anche Kafka, Rilke, Musil, il giovane Thomas Mann[5].

Questo approccio ci spinge allora a concepire una visione più complessa e articolata dell'Espressionismo, anzitutto del primo Espressionismo, all'interno della grande stagione della *Jahrhundertwende,* come culmine della crisi ed estremo tentativo di superamento, come la risposta più radicale e più eversiva alla crisi a livello sia di concreta sperimentazione che di formulazioni teoriche.

Un modello esemplare sotto questo profilo è proprio il *Bebuquin* di Carl Einstein, un testo tutto giocato sul confronto con le diverse anime del fine secolo in cui affonda le sue radici e, al tempo stesso, sulla ricerca del cambiamento radicale, del Nuovo, della Forma, un vero e proprio miracolo come recita esplicitamente il sottotitolo: *die Dilettanten des Wunders*[6]. La ricerca si sviluppa su un doppio binario, investe sia la materia che la tecnica narrativa, perché il testo tematizza la crisi della coscienza poetica protesa verso un nuovo linguaggio e, parallelamente, ne verifica le possibilità giocando con topoi e stilemi neoromantici, Jugendstil, impressionisti, simbolisti e con lo stesso immaginario espressionista.

Bebuquin ripercorre dunque i sentieri tracciati dalla ricerca formale del suo tempo, come pure dall'esperienza interiore, perché accedere al miracolo della Forma autentica non si esaurisce in una mera operazione intellettuale, bensì presuppone un mutamento profondo della percezione, un diverso modo di vedere, di sentire, di vivere: «Das Wunder ist eine Frage des Trainings» (B 87).

[5] Penso in particolare allo studio di Thomas Anz, *Literatur der Existenz, Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus,* Stuttgart 1977. In questo contesto va ricordata anche la sezione dedicata alla prosa (*Die erkenntnistheoretische Reflexionsprosa des Expressionismus*) in S. Vietta - H. G. Kemper, *Expressionismus,* München 1975, pp. 153-176, come pure gli atti del Convegno *Expressionismus - Sozialer Wandel und künstlerische Erfahrung,* editi a cura di H. Meixner e S. Vietta, München 1982. Si veda, inoltre, il recente saggio di H. Oehm, *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus,* München 1993, in particolare: *Die expressionistische Reflexionsprosa,* pp. 190-287.

[6] Einstein lo scrive tra il 1906 e il 1909 e ne pubblica in anticipo singole sezioni nelle riviste «Die Opale» e «Die Aktion». Il romanzo apparve a Berlino nelle edizioni della «Aktion» nel 1912. Le citazioni successive saranno tratte da C. Einstein, *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders,* in C.E., *Werke* I, a cura di R. P. Baacke e J. Kwasny, Berlin 1980, pp. 73-114; d'ora in avanti direttamente nel testo con la sigla B seguita dal numero della pagina.

Nel *Bebuquin* culminano e si pervertono tutti i tentativi di *Entgrenzung* che invadono la letteratura del fine secolo: l'avventura, l'eros, la malattia, la follia, l'arte stessa intesa come morboso *habitus* dell'esteta, laddove qui e nell'avanguardia in genere è la stessa pagina, il tessuto delle parole, il processo della scrittura a diventare luogo e strumento della *Entgrenzung*, ossia di uno sconfinamento in altri orizzonti di segno e di senso. E questo sconfinamento è messo in moto da un violento processo di *Entdinglichung* o *Entgegenständlichung* – per usare termini cari a Einstein – da un'appassionata ricusazione del reale e delle sue convenzioni, ma ancor più dalla condanna capitale, dalla «Hinrichtung des Ich», dalla precisa volontà di bandire l'Io, depositario della coscienza e della memoria nefasta delle cose.

Non rimane più traccia dunque di un'azione o di personaggi in senso convenzionale, è violato ogni rapporto di causalità, infranta la continuità logico-psicologica. Il testo si fonda unicamente su se stesso, è tutto nel suo farsi, l'unico sviluppo rimane il procedere della scrittura, la produzione di rapporti interni al testo stesso. Ogni capitolo può essere a sé stante, e ciò vale anche per singole immagini, frammenti di dialogo, monologhi, *Lieder*, litanie, *aperçus,* aforismi. Anche per Einstein, come per Döblin, il romanzo deve consistere di parti capaci di vivere autonomamente, simile a un «lombrico» le cui membra continuano a muoversi anche se spezzate.

> Lassen Sie sich nicht von einigen mangelhaften Philosophen täuschen, die fortwährend von der Einheit schwatzen und den Beziehungen aller Teile aufeinander, ihrem Verknüpftsein zu einem Ganzen. Wir sind nicht mehr so phantasielos, das Dasein eines Gottes zu behaupten. (B 81)

L'avversione per ogni forma di simulazione di asfittiche totalità che violentano i frammenti del reale culmina in una sfrontata parodia del culto dell'Uno e dell'identità: "Eins, Hallelujah, eins, Hallelujah, Amen, eins" (B 100). Si tratta dunque di una poetica segnata da un'esplosiva forza centrifuga, che risponde appunto alla frantumazione del reale e al ripudio dell'Io, destituito dal suo ruolo di centro propulsivo e organizzatore.

Il romanzo o antiromanzo è concepito e costruito con audaci stilizzazioni, artificio sovrano contrapposto alla realtà esterna che è il mondo caotico, incomprensibile e minaccioso delle cose, ma anche il mondo delle facciate, delle fragili

maschere del soggetto. L'artificio è già tutto nel suono stesso che circoscrive il campo magnetico del testo, nel nome di Bebuquin che evoca suggestioni contrastanti: *baby, bebête, manniquin, bouquin,* un misto di purezza infantile e di goffaggine da fantoccio[7].

E stilizzati sono gli altri personaggi, anch'essi «oggetti», costruzioni, cifre intercambiabili di diversi atteggiamenti esistenziali e poetici, come pure lo spazio, i luoghi in cui si muovono, che nulla più hanno da spartire con un *milieu* reale, bensì designano simbolicamente la scenografia dell'esperimento, i laboratori in cui si pratica il *training* del miracolo: anzitutto il caffè letterario, ma anche il circo, il museo, il teatro, il convento e, infine, la stanza bianca, vuota e solitaria, «catartica» di Bebuquin. Sono spazi tutti interni la cui dimensione surreale è ulteriormente sottolineata dalla predominanza della notte e dall'artificialità delle luci: lampade ad arco, lanterne a gas, lampioni di vetro che sfumano più che marcare i lineamenti di persone e cose, creando un contesto gelido reso ancora più inquietante dall'elemento altrettanto simbolico dello specchio, specchi che producono un gioco di infiniti riflessi stranianti e deformanti.

Bebuquin stesso si definisce uno specchio che vuole farsi vuoto e riflettere solo la propria immagine. «Aber hat ein Spiegel sich je gespiegelt?» (B 74): ecco l'interrogativo e l'obiettivo, per l'appunto, che fa di questo personaggio il perfetto emblema di un testo che aspira ad essere organismo autonomo, conchiuso, che non accetta altro referente al di fuori di sé e delle leggi dell'arte.

---

[7] Il personaggio è chiamato talvolta Giorgio. Sulla scia dell'interpretazione di H. Oehm (*Die Kunsttheorie Carl Einsteins,* München 1976, p. 107), la maggior parte dei critici ha visto nel nome un'allusione a George, poeta inizialmente esaltato da Einstein come «die reinste verwirklichung des literarischen willens zur form» (cit. *ivi,* p. 134). La Oehm ipotizza anche un collegamento con de Chirico, di cui Einstein si era occupato nei suoi studi sulle arti figurative. C. Braun (*Carl Einstein. Zwischen Aesthetik und Anarchismus: Zu Leben und Werk eines expressionistischen Schriftstellers,* München 1987, p. 116) ritiene invece che Einstein intendesse alludere a George Brummel, prototipo del *dandy,* il cui nome sarebbe stato italianizzato per colpire anche il culmine dell'estetismo rappresentato da D'Annunzio. Malgrado D'Annunzio sia in effetti tra i poeti e i pensatori ironicamente evocati nel romanzo (cfr. B 93), la tesi di Braun appare piuttosto avventurosa.

«Prosa assoluta» – commentò Benn – estranea alle comuni misure di spazio e tempo, contrapposta alle convenzioni del reale e della psicologia, animata dalla sfida di concepire «parole e frasi strutturate come arte, come arte in sé[8]». Su questa base Benn associò il romanzo a *Paludes* di Gide, scrittore per altro tenuto in altissima considerazione dallo stesso Einstein che gli aveva dedicato il *Bebuquin* e lo aveva esaltato come «poeta puro», definendo il suo cammino poetico una progressiva «catarsi verso il monologo assoluto»[9].

Ma se nel suo romanzo Gide registra il vano tentativo di scriverlo, di realizzare appunto l'originario progetto di *Paludes*, l'ambizione di Bebuquin è più grande, ben più audace il suo progetto:

Ich will nicht eine Kopie, keine Beeinflussung, ich will mich, aus meiner Seele muß etwas ganz Eigenes kommen [...] (B 74).

Einstein vuole compiere dunque il miracolo della creazione assoluta, «dal nulla», creazione esclusiva perché l'accento più che sul *Neues* cade proprio sull'*Eigenes*:

Herr, laß mich einmal sagen,
ich schuf aus mir.
Laß mich ein Wunder tun. (B 108)

Rispetto al testo di Gide, inoltre, tutto si muove su un piano molto più astratto perché non si parla mai direttamente del processo della scrittura, bensì di *Wort* o *Form* o alla fine anche di *Tat,* un'azione, un semplice gesto. In questa attesa sono coinvolti tutti: il personaggio, i suoi compagni, lo scrittore, il lettore:

Herr gib mir ein Wunder, wir suchen es seit Kapitel eins. (B 100)

Questa ricerca implica ovviamente il rifiuto più categorico di ogni forma di mimesi, parafrasi, ornamento, ma Bebuquin vuole superare anche il piano della semplice negazione, e il suo dilemma non è solo estetico, bensì riflette anche tutto l'accoramento di una grave emergenza esistenziale:

[8] Cfr. G. Benn, *Doppelleben,* in G.B., *Vermischte Schriften,* a cura di M. Schlüter, Wiesbaden-München, p. 130.

[9] Cfr. C. Einstein, *André Gide. La porte étroite,* in C.E., *Werke* I, cit., pp. 32–35.

Negation besagt gar nichts, ebensowenig die Bejahung. Das Künstlerische beginnt mit dem Worte anders. (B 84)
Seht, mein Leben ist mir verhaßt, es ist gänzlich zerstört. [...] ich kann nicht in der Kette weiterleben [...] ich muß eine Erneuerung haben, ich bedarf einer Erdperiode. (B 100)
Ich lebe nur noch vom Wort anders. (B 104)

Ma il linguaggio si rivela refrattario a concedere questa parola altra, riscattata dalle scorie dell'Io e del reale e, non a caso, affiora nel testo il sospetto romantico che la letteratura sia «arte impura» rispetto alla musica e affiora altresì l'attrazione per la matematica che chiude ogni varco verso il mondo delle «cose».

Il vero impedimento da superare appare qui comunque il dilettantismo, l'inadeguatezza, la mancanza di creatività vera: un concetto che porta l'impronta di Bourget che nei suoi *Essais de psychologie contemporaine* con questo termine aveva stigmatizzato ogni forma di estetismo decadente, di sterile raffinatezza, di sensibilità patologica improduttiva[10].

L'affinità più profonda è però con le tesi di Rudolph Kassner, che abbozza in quegli anni una sorta di fenomenologia del dilettante dall'*akosmios* platonico al *dandy*, marchiando a fuoco i più diversi interpreti delle mode culturali del fine secolo:

Anarchist, Aristokrat, Übermensch, Theosoph, Monist, Anhänger der Entwicklungslehre, Erotiker, Naturist, Asket, Reisender, Photograph, Theatergeher, Melancholiker aus Beruf, Renaissancemensch, Mystiker, Automobilist, Flugtechniker [...][11].

Il dilettante dell'età moderna è comunque essenzialmente un «critico» e, in quanto tale, un fenomeno tipicamente

[10] Lo sottolinea H. Oehm (*Die Kunsttheorie Carl Einsteins*, cit., p. 108). Sulla concezione del dilettantismo nel *Bebuquin* si veda anche D. Heißerer, *Negative Dichtung. Zum Verfahren der literarischen Dekomposition bei Carl Einstein,* München 1992, pp. 168-175.

[11] Cfr. R. Kassner, *Dilettantismus,* in R. K., *Sämtliche Werke,* a cura di E. Zinn e K. E. Bohnenkamp, vol. III, Pfullingen 1976, pp. 7-47 (qui p. 16). Il saggio di Kassner era apparso nel 1910 a Francoforte, nella collana di scritti sociopsicologici «Die Gesellschaft» curata da Martin Buber. Alcune sezioni furono anticipate col titolo *Dilettantismus. Fragmente* nella rivista «Hyperion» (1910, n. 11-12, pp. 29-38) a cui collaborava anche Einstein. Già K. Hiller coglie questo influsso quando lamenta nel romanzo di Einstein la "Kassner-Diktion" (cfr. K.H., *Bemerkungen zu* "Bebuquin", in *Die Weisheit der Langenweile,* I, Leipzig 1913, p. 176).

tedesco: «Der echte Dilettant ist also in Deutschland zu Hause, im Land der Bildung und der Surrogate [...]»[12].

Senza dubbio, molti elementi sottolineati da Kassner – il vuoto di misura e di convenzioni, l'incapacità di rapportarsi a un altro, la tendenza al solipsismo e al patologico, la condanna al frammento, all'informe e, soprattutto, la natura effimera, sfuggevole, priva di «vero presente» – sono tratti perfettamente calzanti per il protagonista di Einstein e per gli altri dilettanti che accompagnano la sua vana ricerca del miracolo. Personaggi che in realtà sono tutti proiezioni di Bebuquin, sfaccettature della sua anima, delle sue diverse identità e, al tempo stesso, incarnazioni di diversi orientamenti poetici del tempo: non semplici portavoce, bensì vere e proprie *Verkörperungen*, che espongono cioè l'idea nei loro corpi, non tanto sul piano del discorso quanto nei loro nomi, nei gesti, nelle movenze, nella loro concreta fisicità.

È opportuno soffermarsi anzitutto su un esempio che è d'altra parte il più significativo, quello di Nebukadnezar Böhm[13], il principale interlocutore, anzi il doppio di Bebuquin, l'inesauribile *Phantast* che rinvia al simbolismo, la corrente poetica che più fortemente aveva attratto Einstein nella prima fase della sua attività letteraria. Il simbolismo, o meglio quel che lo scrittore contesta al simbolismo, è già tutto nella raffigurazione del cranio di Böhm, un cranio d'argento finemente cesellato in cui sono incastonate piastre di pietre preziose, dunque un cervello capace di frangere la realtà, di trasfigurarla in un caleidoscopio di luci e colori, di immagini sfuggenti e riflessi, capace di potenziare il mondo dei fenomeni creando mondi sempre diversi. Una vera e propria «ghigliottina fantastica» che mira solo al godimento dei propri sensi eccitati, simile per molti versi allo *snob* che si consuma in un

[12] R. Kassner, *op. cit.*, p. 27.

[13] K. Sello ritiene che Einstein intendesse evocare il mistico Böhme per sottolineare l'"esistenza irreale" del suo personaggio, come pure della *bohème* berlinese dell'anteguerra. Molte scene al caffè sarebbero "il ritratto grottesco-allucinatorio" del circolo intellettuale e poetico del Café des Westens (cfr. K.S., *Revolte und Revolution. Vorschläge zu einer Interpretation des* "Bebuquin", in «alternative» n. 75, 1970, p. 235). Piuttosto che all'"esistenza irreale", mi sembra però che Einstein alluda alla segreta vocazione religiosa dei *bohémiens* che inseguono il miracolo, così come il nome esotico di Nabucodonosor vuol essere soprattutto la dilatazione quasi antropologica di un atteggiamento di sfida alla divinità.

piacere passivo e improduttivo, travolto da mille stimolazioni e risucchiato infine inesorabilmente dalle cose[14].

In un saggio sul *Vathek*, Einstein aveva esaltato Beckford come padre dei moderni scorgendo nell'insaziabilità fantastica del suo *Kunstmärchen* la capacità di tradurre lo *spleen* in tecnica artistica e, soprattutto, di dar vita a una nuova realtà intesa come insieme di nessi puramente immaginifici. Solo per questa via era possibile ridestare impulsi preziosi attivati un tempo dalla religione:

Das Wunder wandelte sich zum Wunderlichen (...)[15].

La fede nei miti e nella religione si converte ora in «stupore» di fronte alle straordinarie energie dell'arte la cui verità risiede nei rapporti compositivi e nella forza iconica. E sarà interessante ricordare che alla fine del saggio Einstein poneva il suo *Bebuquin* tra gli eredi di quella tradizione insieme a opere di Flaubert, Beardsley, Swinburne, Baudelaire, Mallarmé.

In realtà il suo testo lancia invece la sfida del miracolo, di un ritorno al *Wunder*: Böhm si aggira infatti nel romanzo come un morto vivente, il *Wunderliches*, il Meraviglioso che egli rappresenta a Bebuquin non basta più, gli appare come una falsa sovranità, pura ars combinatoria, cancellazione illusoria del mondo con vecchi trucchi ereditati dal Romanticismo, un gioco distruttivo e sterile partorito dal vuoto:

Er sah ein, daß es verfehlt sei, sich Dichter zu nennen; daß er in der Kunst immer im Rausch der Symbole bleibe. Es genügte ihm keineswegs, daß die Technik der Poesie symbolisch sei, und ihre Gegenstände damit einen ganz anderen Sinn erhielten [...] (B 77)

Bebuquin dichiara apertamente di essere alla ricerca del miracolo, e l'assolutismo di questa istanza risuona nel commento del suo doppio: «Ich merke, Sie suchen Gott» (B 78).

Il miracolo vagheggiato dal testo è una forma dotata di vita propria, che deve rendere giustizia all'immediatezza e alla totalità dell'*Erlebnis*, di un'esperienza interna, di *Empfindungen* non legate a eventi concreti o impressioni esterne. La forma deve tradurre a livello verbale la componente

[14] Cfr. C. Einstein, *Der Snobb*, in *Werke* I, cit., pp. 23-27.

[15] C. Einstein *Vathek, ivi*, p. 28.

istintiva e intellettuale del pensiero che è una grande «passione», un processo alogico e discontinuo, un momento vitale, anzi la fase più viva del reale, non imprigionata nella trappola dei concetti e della conoscenza. La forma deve contrapporsi anzi al *Begriff*, al concetto come ad ogni altra *Fixierung*, deve catalizzare il dinamismo vitale contro la ragione che semplifica e immiserisce, distorce le cose più grandi e sublimi in impossibile, riduce la percezione, provoca una sorta di deserto sensoriale:

töten wir die Vernunft; die Vernunft hat den gestaltlosen Tod produziert, wo es nichts mehr zu sehen gibt. (B 88)

L'anelito a compiere questo delitto ha le sue radici nel Romanticismo e, in questo senso, tutti i personaggi del romanzo potrebbero essere visti come depositari dell'eredità romantica degenerata ormai in morbosa orgia fantastica o in semplice posa di intellettuali esauriti dalla noia. Nella storia del suo «congedo dalla simmetria» lo stesso Bebuquin, rievocando la passione per un vaso di Cnido e la successiva urgenza vitale di spezzarlo, ripercorre ironicamente il proprio percorso dalla «morta quiete» dell'armonia classica al dualismo romantico. Ma il Romanticismo porta in realtà già dentro di sé i germi dell'integrazione o di un vacuo estetismo, rappresenta un vicolo cieco, un riscatto solo apparente della fantasia, una compromissoria ipotesi di conciliazione degli opposti legata all'ingenuo culto dell'ideale poetico: un atteggiamento suggellato nella figura del pittore romantico Heinrich Lippenknabe che si muove alla perenne ricerca di ogni sorta di stratagemmi per «armonizzare» i conflitti.

Der Romantiker sagt: seht, ich habe Phantasie, und ich habe Vernunft, ich bin sonderlich und sage mitunter Sachen, die es nicht gibt, wie euch das meine Vernunft hinten nach zeigt. [...] Beim Romantiker macht man einen Schritt vorwärts und zwei zurück. (B 87)

Il testo indica dunque che occorre spingersi oltre, perseguire coerentemente e sino in fondo la lotta alla simmetria, un'esigenza che Bebuquin avverte tanto intensamente da detestare la stessa regolarità delle proprie membra, da pensare persino all'amputazione di una gamba, così come la sua compagna Eufemia in una scena di acrobazie circensi progetterà di rompersi un ginocchio «per ragioni formali».

D'altra parte, Bebuquin sa anche che il principio estetico dell'asimmetria rimane sia pure *e contrario* interno allo stesso regime discorsivo della ragione, capisce cioè che deve muoversi al di là del dilemma assonanza-dissonanza, che non basta concepire forme inusitate, «absonderliche Wesen machen, Verrücktes zeichnen, auf Papier, in Worten [...]» (B 99).

La soluzione è invece nella estrema concentrazione interna alla ricerca del *Selbst*, di un Sé preindividuale, una dimensione elementare tutt'altro che astratta:

Wir gebrauchen keine Abstraktionen. Gerade wir schaffen das Unmittelbare: Elemente, die Voraussetzung des Lebens sind, das nötige Langvergessene[16].

Questa operazione riesce a Benn[17] la cui lirica scaturisce da una costrizione interna, da un'immersione nell'egocentro, attingendo una mirabile conchiusività monologica assicurata dalla perfetta corrispondenza tra isolamento dell'energia psichica e autismo linguistico. Qui i momenti intellettuali diventano istintuali, e la conoscenza opera come pulsione affettiva che si misura sull'intensità. I versi di Benn vengono definiti «Zeichen eines halluzinativen Egoismus», allucinazioni cerebrali che si condensano in sostantivi capaci di restituire sia l'inafferrabilità delle sensazioni che la chiarezza cristallina dell'intelletto:

Sie sind weit wie Wolken [...] geistig aber sind sie präzise wie Skalpelle des Zerebrums. Sie sind die Zeichen geistiger Empfindung, dieser schönsten Kreuzung der Kräfte; das instinktive Gefühl bleibt in seiner ganzen Weite und Unbestimmtheit erhalten, doch anderes setzt ein: die intellektuelle Erweiterung und Präzision des Triebhaften [...] Diese Substantive wirken wie Elemente [...][18].

La stessa sublime sintesi di allucinazione e costruzione, di possessione individuale e tettonica collettiva, Einstein la vedrà realizzata anche nei quadri di Braques e, non a caso, valuterà nei primi 'anni venti' il suo romanzo come un tentativo di trovare un equivalente linguistico della grande rivoluzione pittorica cubista.

---

[16] C. Einstein, *Über Paul Claudel, ivi*, p. 198.

[17] Mi riferisco al giudizio espresso da Einstein in un densissimo saggio scritto in occasione dell'edizione delle liriche di Benn nel 1927 (cfr. C.E., *Gottfried Benns* «Gesammelte Gedichte», in *Werke* II, a cura di M. Schmid, H. Beese, J. Kwasny, Berlin 1981, pp. 369-372).

[18] *Ivi*, pp. 371-372.

Affiora qui la tensione tipicamente espressionista tra *Trieb* e *Form*, tra utopia regressiva dell'amorfo e istanza costruttiva, tra culto dell'immediatezza vitale e vocazione compositiva, tensione che implica una serie di affascinanti paradossi. Quello che meglio caratterizza forse l'epoca del *Lebenspathos* è il paradosso implicito nell'istanza di Einstein: «die Ratio zum Trieb visionieren»[19] che – tradotta in una formula molto più diretta e altrettanto stupefacente – significa voler «essere coscientemente inconsci»[20].

Ciò vale anche per Bebuquin e i suoi amici, che vogliono «diventare visionari ad ogni costo» (B 89), anche se in realtà sono destinati a fallire.

Vana rimane l'invocazione del romantico Heinrich Lippenknabe che lo spirito diventi «visibile». Il segno della sconfitta è già nel suo *Lied* che distorce in burla la pena della solitudine, la mistica del cosmo e la ricerca del fiore azzurro[21]: ricerca che approda grottescamente all'orchidea coltivata nell'ombelico di un'etera.

> Weit stinkt uns die Einsamkeit entgegen.
> Auf allen unseren grauen Wegen
> Krallt unser Auge sich auf einen blauen Fleck
> [...]
> Um uns tanzt der Kosmos voll Finessen,
> Doch fällt auf mich kein Schimmer. (B 83-84)

Vana si rivela anche l'attesa di un'autentica metamorfosi in Eufemia, che accompagna diverse stazioni del cammino di Bebuquin, dalle prime banali e meschine esperienze estatiche tra le mura del museo alle sregolatezze della vita al caffè,

[19] *Ivi*, p. 372.

[20] La citazione di Alfred Seidel (*Bewußtsein als Verhängnis*, 1927) è riportata in W. Rasch, *Aspekte der deutschen Literatur um 1900*, in *Deutsche Literatur der Jahrhundertwende*, a cura di V. Žmegač, Königstein 1981, p. 33. Rasch vede nel pathos della vita il comune denominatore della letteratura della *Jahrhundertwende* (cfr. *ivi*, pp. 18-48). Sul «culto della vita» insiste anche Luigi Forte, pur osservando opportunamente che la migliore prosa espressionista tende piuttosto a sottolineare lo straniamento o «gli aspetti distruttivi del vitalismo» (cfr. L. F., *«Die verspielte Totalität». Anmerkungen zum Problem der Prosa der historischen Avantgarde*, in *Erzählung und Erzählforschung im 20. Jahrhundert*, a cura di R. Kloepfer e G. Janetzke, Stuttgart 1981, pp. 386-387).

[21] È stato G. Quenzer (*Absolute Prosa. Carl Einsteins* «Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders», in «Der Deutschunterricht» 1965, n. 5, pp. 62-63) il primo a ravvisare già nel nome del personaggio una contraffazione di Heinrich von Ofterdingen e nel suo *Lied* una parodia degli *Inni alla notte*.

dalle esasperate acrobazie fisiche nel circo alle altrettanto artificiose contorsioni interiori nel convento. Non mancano tratti blasfemi nella configurazione di questo personaggio femminile che costituisce una curiosa trinità con Bebuquin e col suo doppio, e sperimenta una sorta di immacolata concezione il cui frutto però è solo un inerte embrione fosforescente che fa da contrappunto alla mancata creazione di Bebuquin.

Altrettanto destinato al fallimento è il platonico Laurenz Ehmke, concentrato nella ricerca di archetipi interni, asceticamente votato all'introversione, all'«anestesia» dal vivente: una scelta che portata alle estreme conseguenze dovrebbe indurlo a strapparsi occhi e orecchie, come gli viene beffardamente suggerito. Anche in questo caso un'inclinazione filosofica e poetica viene tradotta in tratti fisici e caratteriali con esiti grotteschi: il platonico è sottile, anzi «trasparente», esce soltanto di notte, beve alcoolici non colorati, parla per litanie.

Einstein ne fa forse il personaggio più ambivalente e più sospetto accoppiandolo alla prostituta, presentandolo diviso tra due opposti, la meta «alta» dell'idea e quella «bassa» della donna. L'estremo ascetismo intellettuale precipita dunque nella lussuria e viene liquidato come espressione della più desolante improduttività:

> denn nichts ist so überflüssig, langweilig, wie ein Ideologe und eine Hure. Beide, die banalste Form des Spleens. (B 93)

La «coppia platonica» rinvia segretamente – mi pare – a un nodo centrale irrisolto che compromette la stessa intenzionalità poetica sottesa dal testo, e cioè al rapporto profondamente conflittuale con la sfera dei sensi, che culmina nel deciso ripudio del corpo. Se è vero che la ricerca di un nuovo linguaggio capace di esprimere l'intensità e la totalità psicofisica implica la rivendicazione della *Sinnlichkeit* contro la tirannia della ragione, è pur vero che i sensi sono invece sostanzialmente identificati con la morbosa sovreccitazione fantastica di Böhm o, per l'appunto, con ottusi bisogni materiali e con una bieca sessualità. Una contraddizione che lo stesso Einstein avverte e interpreta col consueto acume come retaggio della tradizione religiosa ebraica[22]. Certamente que-

[22] Su questo punto mi sono già soffermata nel saggio *L'eclissi del cuore. Carl Einstein e la perdita dei segni*, in «StudiTedeschi», XXVII, n. 1-2, 1984, p. 14.

sta percezione di un dualismo fortissimo tra corpo e anima lo allontana dal tanto venerato Benn che nella sua esplorazione di stati prelogici, arcaici riesce a fare invece un investimento ben più decisivo sui sensi, non trascurando di interrogare il corpo, depositario di enigmi, «antichissimo, estraneo, non trasparente, totalmente rivolto alle origini, carico di un patrimonio ereditario di tempi ed eventi misteriosi e inesplicabili [...]»[23].

I tentativi di Bebuquin di attingere la visione puntano invece apertamente sull'esclusione del corpo, per esempio nella romantica invocazione alla notte, luogo privilegiato della metamorfosi:

O Nacht der Verwandlung, wann kommst du, wo ich diesen Körper vergesse, ja, ihn abstreife, und die Dinge anderes bedeuten und anderes sind, denn je sonst [...] Die Auflösung, sie ist die Verwandlung und sei mir ein Anfang. (B 108)

L'ansia di metamorfosi e di dissoluzione approda nel romanzo solo a estasi fugaci e illusorie, come il gioco di suggestioni evocate dall'immagine del «cacatua del dolore» che espande le sue ali variopinte, trascinando per un istante gli avventori del bar nella sensazione di volare, o come le audaci sinestesie e illuminazioni suscitate dall'apparizione di uno sconosciuto, un Estraneo percepito come una sorta di messia:

Die Uhr tönte die Sekunden, jede Sekunde war plastisch deutlich, das Auge sah den Klang. Die Erde war ihnen einen Augenblick ein kristallen Feuer, die Menschen von durchsichtigem Glas. (B 94)

Bebuquin indica, si interroga e in parte sperimenta diverse possibilità di fuga dall'Io, di liberazione da sé e dal suo destino sentito come l'infinita «ripetizione di un'idiozia», sempre alla ricerca di una radicale *Umbildung* che ovviamente vuol essere il contrario della *Bildung*, dell'universo incarnato dal «Goethe maturo». Anche lui cerca un punto da cui «rinascere», anche lui aspira a «fabbricare un uomo nuovo» (B 104) muovendosi sulla stessa lunghezza d'onda della generazione espressionista, ma diffida degli «entusiasti» che proliferano nel «carnevale» della cultura del tempo, pronti a soddisfare il bisogno di narcosi di una società corrotta dal più

[23] G. Benn, *La costruzione della personalità*, in G. B., *Lo smalto sul nulla*, a cura di L. Zagari, Milano 1992, p. 59.

sfrenato liberalismo – un contesto adombrato nella scena del circo dove il gioco degli specchi deformanti si espande sull'intera città e provoca una sorta di isteria di massa creando le condizioni propizie all'apparizione di nuovi profeti: «Messiasse der Reinheit, der Wollust, des Pflanzenessens, des Tanzes, hypnotisierende Messiasse und einige andere» (B 110).

Bebuquin cerca nuove condizioni d'esistenza realmente capaci di opporsi alla progressiva paralisi di ogni forza vitale: sperimenta l'introversione, l'ebbrezza dell'alcool, l'estasi erotica, il peccato, la malattia, la follia senza mai riuscire però a vincere la sensazione di una stasi mortifera.

Ich aber stehe und fluche dir,
du Müdigkeit, die mir Gedanken und Augen betäubtest,
meine schnellen Füße versanden ließest;
du müdes Hirn und träges Blut,
die ihr nicht mal den Tod erwartet,
[...]
Du totes Leben! (B 106)

Una delle sue ultime avventure ruota intorno a una simbolica *Wanderung* attraverso un paesaggio fantastico dove i «boschi» ricordano la baudelairiana foresta di simboli e il «deserto» riflette il vuoto del personaggio perennemente rinviato a se stesso: è la stazione che lo conduce al convento nella speranza di una redenzione dall'esterno, di una piena «interruzione del destino» in virtù dell'estasi religiosa. Ma l'identità nell'amore, l'*unio mystica* viene poi respinta come «sacra idiozia», «un suicidio sanzionato» (B 104) e quindi, ancora una volta, come un autoannullamento falso e dilettantesco.

E questo spasmodico bisogno di dissoluzione approderà infine alla morte, al disarmante, fatale interrogativo se forse non sia davvero impossibile «trasformarsi in vita». La risposta del confessore sarà inequivocabile: «Sie bedürfen der Grundverwandlung, die aber ist der Tod» (B 104). Paradossalmente solo la morte consente di sfuggire alla fissità e alla pietrificazione di una vita impigliata nella memoria e nella tautologia. È la morte il motore, la forza propulsiva della metamorfosi, la generatrice dell'intensità e della forma.

Nelle ultime battute del testo Bebuquin seppellisce Böhm, lo uccide cioè definitivamente dentro di sé atteggiandosi per un istante a vittima sacrificale e invocando rabbiosamente un'ultima volta la «Stofflosigkeit» e, quindi, la forma pura.

Ma il sacrificio rimane sterile, non c'è alternativa e, infatti, il testo si avvia alla conclusione con una fredda cronaca delle sue ultime tre notti. Bebuquin finisce nel delirio e nella paralisi, nell'afasia o almeno pronuncia un unico suono, la sillaba che chiude il testo, enfaticamente isolata al centro della pagina: *AUS*. Ed ancora una volta questo processo si concreta nell'immagine della testa che appare inizialmente con una tenera calvizie e si consuma via via nell'esercizio del miracolo: «Sein Kopf, ein Gestirn, das erkaltete» (B 100). La *débâcle* finale si manifesta con un improvviso raggrinzirsi della pelle che riempie di rughe il suo cranio: l'astro freddo del cervello si è definitivamente spento.

Bebuquin svanisce come era apparso, «ein Phantast mit unzureichenden Mitteln» (B 81), un patetico Narciso, un dilettante incapace di strappare la forma alla caotica «ricchezza» della sua anima. Fallisce dunque il progetto della costruzione di un nuovo universo formale, assoluto e vincolante, fondato sul *Selbst*. Sul desiderio di abbandono all'inconscio vince la burla, la smorfia, il grottesco tranne rare immagini liriche, squarci di allucinazioni, voli visionari che vengono però prontamente smontati:

> Aber selbstverständlich, man fliegt nicht immer. Beim vierten Glas rohen Wiskys sitzt man wieder schwer. (B 92)

Troppo profonde sono le radici nichilistiche di Einstein, troppo forti le difese interne, i meccanismi di controllo contro ogni cedimento dionisiaco estatico vitalistico, troppo invadente in sostanza la funzione intellettuale, la sensibilità analitica, la sua impietosa consapevolezza delle contraddizioni proiettate in Bebuquin, personaggio in cui «un contrasto divora l'altro» (B 111). E la contraddizione di fondo è probabilmente quella tra l'idea di poesia come *Dichten*, processo dinamico vitale e come *Dichtung*, inerte artificio linguistico, ulteriore *Fixierung* della pulsione nel «materiale morto» della grammatica comune.

L'aspirazione di Einstein a *beleben*, ad esprimere il movimento interno, a rappresentare l'anarchia vitale dell'anima e del mondo, sfocia di fatto in una disarticolazione statica di impressioni e stimoli visivi da una parte e riflessioni astratte, speculazioni spesso deliranti dall'altra. La creazione perseguita sulla base di categoriche esclusioni – *Entfabelung,*

Entdinglichung, Entsinnlichung, Stofflosigkeit – degenera in dissezione[24].

Il testo rimane dunque sul piano della negazione, della deformazione grottesca sia del reale che delle proprie idee e dei propri affetti, di ogni ipotesi di rinnovamento. E la ricerca dello strato primigenio dell'Io si arena in un'infinita sterile autoriflessione intellettuale. Bebuquin rimane preda della sua doppia natura di «lattante con la fronte del pensatore» (B 78), diviso tra un cerebralismo esasperato e la vana nostalgia della svolta, l'«infantile attesa di un inizio» (B 83).

Così lo recepirono già i contemporanei, gli interpreti più sensibili del tempo: Kurt Hiller lo definì una creatura in cui *Leben* e *Denken* coincidono, col cuore collocato dentro il cervello, un «Faust semitico» e cioè fanciullesco, serio, coerente, morale, pur se incline alla civetteria snobistica di non prendersi sul serio[25]. Max Herrmann-Neisse individuò nel romanzo un *Denkepos*, una sorta di tragicommedia della vita intellettuale, la geografia del cosmo «cervello»[26]. Nel suo primo bestiario della letteratura tedesca, Blei disegnò Einstein avvolto in sé, «i piedi contro la grande testa», come una sfera dominata dal cervello che gira a vuoto[27], immagine che per altro riprende quella con cui già Einstein aveva configurato nel romanzo l'involuzione del platonico o, meglio, dell'anima platonica di Bebuquin: «Er begann sich zu kugeln, indem er den Kopf mit den Füßen umarmte [...]» (B 103).

Lo stesso Bebuquin lamenta di essere un «pessimo materiale da romanzo» (B 78), consapevole di rigirare all'infinito nel nucleo chiuso della propria individualità senza alcuna reale capacità di vivere o di comunicare, eppure non mette in dubbio sino alla fine le proprie istanze, attribuisce anzi il fallimento alla scarsa coerenza nell'ascesi necessaria per at-

[24] Se è giusto e non superfluo ricordare che il fallimento del personaggio non può essere la misura per valutare gli esiti del romanzo, è pur vero che appare a dir poco audace concludere che Einstein compia per molti versi «il miracolo dell'opera d'arte totale» (cfr. H. Diener, *Dichtung als Verwandlung. Eine Studie über das Verhältnis von Kunsttheorie und Dichtung im Werke Carl Einsteins*, Zürich 1987, p. 221).

[25] Cfr. K. Hiller, *op. cit.*, pp. 171-177.

[26] Cfr. M. Herrmann-Neisse, *Carl Einstein*, in «Die Weißen Blätter», 3, 1916, vol. 2, pp. 88-90.

[27] F. Blei, *Bestiarium literaricum*, München 1920, p. 20.

tingere la forma, allo scarso impegno nel trivellare il cervello fino a farne erompere la materia incandescente:

Ich hätte auf mir stehen müssen, auf der eigenen Stecknadel, mich stumm in mich bohrend, bis die strahlende Spitze aus dem Hirn heraus sprießt, blitzend, und der Schädel futsch ist. Man muß den Mut zu seinem privaten Irrsinn haben, seinen Tod zu besitzen und zu vollstrecken. (B 110)

Intorno a questo stesso obiettivo continuerà a ruotare la ricerca poetica sempre più radicale di Einstein, che non retrocederà neanche di fronte al sospetto di non potere trovare più ascolto, di chiudere ogni canale di comunicazione. In alcuni appunti dei primi 'anni venti' invoca con la consueta veemenza la soppressione dell'Io, dichiarando di voler essere come gli idioti o i folli, totalmente estranei alle convenzioni del linguaggio, della coscienza e della conoscenza.

Klar. Mit der Hinrichtung des Ich jede Möglichkeit des Erfolges erledigt. Trotzdem. Sich in das Bewußtlose vermindern. Totenbuch des Ich[28].

In questa suggestiva metafora di una letteratura chiamata a registrare la morte dei soggetti, a configurarsi come un vero e proprio «obituario dell'Io», culmina efficacemente la decisa vocazione antipsicologica dell'intera generazione espressionista. La sistematica autoriduzione nell'inconscio porterà però Einstein al vicolo cieco del *Laurenz*, una prosa del 1930 che è puro terrorismo contro ogni norma semantica, lessicale, sintattica. La pulsione della forma si rovescia qui in impulso di autonegazione della letteratura, impulso che è stato sovente momento propulsivo nella produzione dei moderni e che ha anche inciso fortemente sulla ricezione, se è vero che molto spesso il fascino di un'opera è legato proprio al fatto che ha sfiorato i confini dove la letteratura cessa.

In un recente convegno sull'avanguardia storica tedesca, Thomas Anz ha sostenuto che l'eredità più viva di quella stagione sarebbe nella poetica della paratassi, del frammento, delle forme aperte, nella critica della *Zivilisation* e nel ruolo

[28] Cit. in S. Penkert, *Carl Einstein. Beiträge zu einer Monographie*, Göttingen 1969, p. 94. Sullo sviluppo del pensiero estetico di Einstein e sulla sua successiva ricusazione dell'esperienza d'avanguardia, rinvio alle osservazioni già fatte in *Gli arcaismi dell'avanguardia*, in «Studi Germanici» XIX-XX (1981-1982), pp. 315-339. Si veda anche H. J. Dethlefs, *Carl Einstein. Konstruktion und Zerschlagung einer aesthetischen Theorie*, Frankfurt 1985.

sempre più centrale assegnato all'inconscio: tutti elementi che preludono al postmoderno, solo che gli espressionisti hanno ancora una reazione dolente, nostalgica di fronte alla perdita di un centro, laddove i postmoderni salutano con sollievo l'eccentrico, concedono un deciso assenso al disordine e alle differenze, dichiarano guerra alla totalità. L'attualità dell'Espressionismo si rivelerebbe allora proprio in quei testi che minano anarchicamente ogni codice univoco, ogni istanza autoritaria di sistemi di senso e segno chiusi[29]. E dunque, potremmo aggiungere, in un testo come il *Bebuquin*. Rimane però da chiedersi, accettati provvisoriamente i termini del ragionamento, se non sia altrettanto assolutista quella anarchia, la carica di negazione, la furia distruttiva o – come si direbbe oggi – decostruttiva nel *Bebuquin*, testo che lo stesso Einstein considera comunque un *Vorspiel*, opera che tradisce in realtà non solo la nostalgia dell'Uno, ma anche un vero e proprio fanatismo dell'assoluto[30].

Al di là della fisionomia del postmoderno e di presunte affinità con l'universo culturale della *Jahrhundertwende*, vorrei limitarmi qui a osservare che in questa nuova svolta del secolo appaiono definitivamente esaurite molte esperienze della crisi, estremamente produttive sotto il profilo poetico, che hanno segnato la nascita del Novecento e ne hanno accompagnato lo sviluppo. Ciò significa che la letteratura ha ormai dismesso molti travestimenti, che non vuol essere più né «maledizione» come per il malinconico Tonio Kröger e neanche elezione, creazione, supremo compimento come per Bebuquin, bensì torna a cercare un'identità e un ruolo per l'appunto come letteratura, un anacronismo sempre più audace, strenua difesa di sentimenti e destini in forma di parole. «Una delle ultime postazioni dove l'uomo possa ancora mantenere un contatto con la vita nel suo insieme» – scrive

[29] Cfr. Th. Anz, *Gesellschaftliche Modernisierung, literarische Moderne und philosophische Postmoderne. Fünf Thesen*, in *Die Modernität des Expressionismus*, a cura di Th. Anz e M. Stark, Stuttgart-Weimar 1994, pp. 1-8. Il volume raccoglie gli atti del Convegno tenuto all'Università di Bamberg nel febbraio del 1993.

[30] «Fanatico dell'assoluto» è l'espressione usata dallo stesso Carl Einstein per esaltare la ricerca formale di Mallarmé, anche se lo scrittore francese gli appare poi ancora troppo legato alle sue radici impressionistiche, al culto del raro e dell'originale, alla sua natura di *dandy* (cfr. C. E., *Über Paul Claudel*, cit., p. 199).

Kundera[31] – «spazio immaginario» che contro le risposte facili, veloci e uniformi dei *media* continui a dare voce alla complessità delle cose umane.

Un miracolo si è compiuto comunque nel primo Novecento e ne parla diffusamente proprio Kundera nelle sue intense riflessioni sull'arte del romanzo: è con questo termine che viene evocato il nome di Kafka[32], la fusione di sogno e realtà, di densità d'immaginazione e lucidità razionale con cui Kafka ha saputo dare la rappresentazione poetica estremamente viva e attuale della vita umana in un mondo diventato trappola. E ciò grazie all'autonomia radicale della sua scrittura, al suo «sich vermindern», non nell'inconscio però, bensì proprio nell'Io o nella pluralità del suo Io, nei suoi conflitti, privo delle illusioni coltivate dall'avanguardia sull'avvenire sia delle sorti umane che della forma. Un *unicum*, certo inimitabile, eppure la direzione dev'essere quella: continuare a disegnare «la carta dell'esistenza» scoprendo altre particelle mentali ed emozionali ancora sconosciute. E ciò non può avvenire – mi pare – che attraverso personaggi o, come li chiama Kundera, «Io sperimentali», continuando cioè a parlare dell'Io o meglio degli autoinganni che l'Io subisce nelle relazioni con se stesso e col mondo.

[31] M. Kundera, *L'arte del romanzo*, Milano 1988, trad. di E. Marchi, p. 100.

[32] Cfr. *ivi*, p. 120.

RECENSIONI

Armin A. Wallas (a cura di), *Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde*, Linz-Wien, edition neue texte, 1994, 310 p.

Se molti equivoci rendono ancora oggi difficoltosa la comprensione della variante austriaca dell'espressionismo, di quel movimento artistico definito come «österreichische Avantgarde» – già la designazione vuole indicare la specificità del fenomeno rispetto al più vasto movimento tedesco –, è sempre stato ignorato il contributo degli autori ebrei a quella ricerca di nuovi valori che certamente segnò la fine di un mondo, anche se non riuscì a costruire i presupposti per la creazione di nuove realtà. È merito indubbio dell'ampio volume curato da Armin A. Wallas, *Texte des Expressionismus, Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde*, aver sottratto all'oblio testi di ottima qualità, ma purtroppo bruscamente scomparsi dalla coscienza letteraria anche a causa degli eventi storici e del processo di rimozione seguito nel dopoguerra, segnando ulteriormente il destino di questi «maledetti nostalgici» senza patria.

Il tentativo di recupero di autori accomunati dall'origine ebraica non è esente dal rischio di creare un ghetto *a posteriori* nonché di accomunare sotto un unico comun denominatore realtà artistiche profondamente differenti, giacché l'atteggiamento rispetto alla religione e alla cultura d'origine oscilla da posizioni di totale assimilazione a più frequenti reazioni di rifiuto o di rispetto di un'identità sempre più incerta e sfocata.

L'accurata scelta operata da Wallas riesce però a ben evitare il pericolo, evidenziando inoltre, da un punto di vista letterario, i punti di contatto con altri autori espressionisti, nonché quegli spunti propri di una coscienza e sensibilità ebraica, quali lo scetticismo, l'eterno errare dell'uomo alla ricerca di impossibili risposte e soluzioni assolute, che diverranno patrimonio comune di un'intera generazione.

I testi sono corredati da un ampio apparato critico e da una acuta e minuziosa postfazione dello stesso Wallas, che, con passione e con una solida conoscenza della questione ebraica dell'inizio del secolo, dirime problemi e specifica le peculiarità dei singoli autori nel quadro di una comune problematica esistenziale, caratterizzata dalla ricerca di una definizione dell'identità dell'uomo moderno, resa più perentoria per lo scrittore ebreo dalla crisi scaturente dal contraddittorio rapporto con il perduto Oriente e con un Occidente vissuto come realtà di progresso, ma avversato come luogo di negazione della sacralità della vita. «An kahlen Mauern krampft Efeu sich, / gelb, saftlos, / welkt in die falsche kalte Sonne. // Bald wird er sterben. // O Osten, nimm wieder uns in deine Sonne!» esclamano i versi finali della poesia *Ex oriente lux* (pp. 135-136) di Eugen Hoeflich, redattore della rivista «Esra» e fautore di un «Panasiatismus» che contrappone la spiritualità orientale – non solo ebraica, ma anche indiana e cinese – alla corruzione e alla perdita di valori dell'Europa.

Immagini apocalittiche ricorrono nei versi e nella prosa di molti autori che, consapevoli di vivere la catastrofe della fine di un mondo – quello occiden-

tale – intuiscono già negli anni venti le minacce che ne derivano per la cultura e la realtà ebraica, coinvolta nel processo storico del primo. Sempre di Hoeflich è quella straordinaria profezia dell'olocausto che si conclude con un messaggio di perdono, pronunciato alla luce della redenzione eterna (*Aufruf an die Toten von Mineska,* p. 140).

Il ritorno alla terra d'origine è solo per pochi autori scelta di una missione da compiere, prima che l'esilio sia forzato dagli eventi storici – Hoeflich si ritira in Palestina nel 1927, Simon Kronberg lascia l'Austria nel 1934. A parte Max Brod, la maggior parte sceglie l'Europa, l'America o altre terre come meta d'esilio (Albert Ehrenstein, Fritz Brügel, Walther Eidlitz, Ernst Angel, Rudolf Fuchs, Alfred Grünewald, per citare solo alcuni nomi).

Tuttavia l'impegno per una rinascita dell'ebraismo mediante un ritorno alle sue origini storiche e geografiche è raramente accettazione del sionismo, di cui lo stesso Hoeflich denuncia la componente di nazionalismo cieco e sanguinario: «Vaterland? ... Vaterreich? ... Vatererde? .... Lüge! Grauenhafte Lüge! Ist es denn mein Vaterland [...] Für deine Lüge liege ich nun hier, ein Paket Knochen, Eiter, Blut und Watte...» (p. 139). E se Oskar Baum è fautore di un ebraismo combattivo ed impegnato, e altri come Uriel Birnbaum e Simon Kronberg affrontano nelle loro opere il problema del loro rapporto individuale con la tradizione ebraica, non manca un atteggiamento di rifiuto e ripudio dell'ebraismo, come quello di Arnolt Bronnen.

Assai differenziate anche le scelte rispetto alla guerra: per alcuni scrittori il desiderio di rinnovamento confluisce in un entusiasmo bellico che sembra così soddisfare il bisogno di azione sempre più acuto e che si capovolge in un'ansia di distruzione: incontro alla morte, avvenuta sul campo di battaglia, vanno Paul Heller (1916) e Franz Janowitz (1917). Albert Ehrenstein, per contro, impegnato durante l'esilio in movimenti pacifisti, come anche Paul Adler, avverte nelle forze che scuotono l'Europa l'esplosione di un principio nichilistico, che nei suoi versi viene trasposto in apocalittiche visioni. Nel volume *Den ermordeten Brüdern* del 1919 ritroviamo una dolorosa denuncia di quella confusione in cui era rimasta irretita tanta gioventù che aveva scambiato la partecipazione volontaria alla guerra con l'espressione di un eroismo antico, di quegli ideali di cui si era nutrita sui banchi di scuola. Metafore desolate, trasposizione di una solitudine assoluta, di una impossibile comunicazione fra individuo e realtà storica, fra l'uomo ed i propri simili, ormai schierati in eserciti contrapposti, dietro stendardi di odii razzistici e nazionalistici, creano lo scenario ora surreale, ora visionario, ora raggelato da lividi bagliori delle poesie di Albert Ehrenstein. Ad un mondo inteso e rappresentato come una desolata «Wüste» – capovolgimento del significato biblico di deserto come luogo della rivelazione –, stravolta dal precipitare delle cose e degli uomini (p. 64), si contrappone la spinta verso la luce, desiderata ma mai intravista.

Anche nella poesia di Fritz Brügel la realtà del tempo appare dominata da una forza satanica e distruttrice e la parola del poeta diviene disperato «Schrei» che si frantuma contro il cielo, non più espressione d'infinito e del Divino, ma parete, muro, confine, negazione di luce. L'uomo percepisce solo il «Wirrsal der Welt» (p. 62) e la sua parola precipita nella tenebra, come il tempo della poesia *Halblaute Trinklied* (p. 61).

Ambigua e contraddittoria è la riflessione dello scrittore sulla propria missione artistica: la franta e grottesca prosa della *Heilige Beschreibung* di Carl Ehrenstein scolpisce l'inconciliabilità fra la comunità ebraica di appartenenza, basata sui valori del successo economico e dell'ascesa sociale, e l'artista, il cui unico desiderio è «die Phantasie in Worten einzukleiden» (p. 90). Questi è

annientato dal conflitto fra il peso dei valori tramandati, fra i quali è cresciuto, ma che rifiuta come falsi, ed i sogni poetici, vagheggiati, ma denigrati dalla comunità. L'impossibilità di una interpretazione è sancita dalla grottesca condanna al rogo pronunciata dalla comunità, che l'autore riesce solo a riferire, senza alcun commento se non la breve osservazione surreale «Es stank weithin», a sancire quasi un riconoscimento della propria deprecabile e corrotta natura. Per contro, nel dramma *Der Berg in der Wüste* (1723) di Walther Eidlitz, affiora una comprensione del proprio mestiere come azione profetica, giacché il poeta s'identifica con chi ha il compito di risvegliare il dio nell'uomo, preparando così la venuta del Messia.

Motivi ed atteggiamenti assai svariati, spesso antitetici, denunciano quindi la grande vivacità intellettuale di questa minoranza, ma anche la grande libertà artistica a cui pervenne un'intera generazione smarrita, priva di validi orientamenti ideologici e di modelli culturali da seguire. Se Heym e Trakl sono per alcuni autori evidenti punti di riferimento, la sperimentazione linguistica si spinge in altri casi in senso del tutto indipendente ed originale, come dimostrano parecchi brani, accuratamente scelti da Wallas, fra cui qui citiamo, solo come uno fra molti esempi, la breve poesia di Wilhelm Simon Ghuttmann *Aus dem Fenster*: «Die Nächte lodern durch zerscherbte Scheiben, Trompeten schrein/ Und erklirren der Häuser wirre Reihn;/ Verwühlte Gassen brennen im Schein/ Des Mondes aus Kupfer und gelbem Stein,/ Den Stürme durch den verzischenden Hain um breite Türme treiben» (p. 113). In questi versi del 1911, la funzione ritmica della rima finale viene quasi neutralizzata dalla struttura dell'*enjambement* che ricorre in tutti i versi, tranne che fra il secondo ed il terzo, mentre l'uso di «unreine Reime» come «schrein», «Reihn», «treiben» contribuisce a creare un effetto d'incertezza fra i termini rimanti. Gli spiccati effetti fonici che, oltre ad allitterazioni e consonanze, coinvolgono anche onomatopee quali «zerscherbte» e «verzischend» culminano nella immagine fono-visiva di «erklirren der Häuser wirre Reihn», collegando ed agglutinando così l'ampio respiro sintattico che dal terzo verso si estende alla relativa dell'ultimo. Ne scaturisce un ritmo sincopato che abilmente trasforma in suoni immagini visive, a loro volta espressione di uno stato d'animo. Crolla qui il mondo esterno, al cui posto diviene oggetto di rappresentazione la realtà interiore dello scrittore che trova nel frequente suono franto delle liquide – la polivibrante alveolare /r/ e l'alveolare laterale /l/ – e delle fricative /s/ e /z/ il corrispettivo fonico di uno stato di dissidio e disperazione.

Anche sul piano linguistico appare quindi palese il contributo degli scrittori ebrei a quella poesia che forzando i nessi semantici del linguaggio approda ad una dissonante musicalità nella quale si perde l'urlo di una generazione di poeti che, soccombendo di fronte agli eventi storici, registra nella poesia la disperazione individuale e l'impotenza dell'intellettuale di fronte alla violenza della storia. La sensibilità ebraica appare così come una lente che individua l'immagine stravolta di un mondo travolto da un meccanismo inarrestabile. La parola poetica è solo «urlo» che sibila in un deserto dove non ci sono più oasi di palme. E tale «urlo» ha una sua sconvolgente forza artistica, finalmente documentata e resa accessibile anche al lettore non specializzato in materia ebraica dal bel volume di Wallas.

Grazia Pulvirenti

RIASSUNTI

MICHAEL GEBHARDT, *Altotedesco antico* cotinc *«uomo timorato di Dio»? Riflessioni su una interpretazione di una glossa dell'*Abrogans.

I1 sostantivo *cotinc* traduce nell'*Abrogans* altotedesco antico il lat. *tribunus*. Rimane però difficile l'interpretazione di questa parola nella lingua volgare trattandosi di un *hapax legomenon*. Di recente si è visto in *cotinc* l'«uomo timorato di Dio», rifiutando tutti gli spunti interpretativi precedenti e soprattutto partendo dalla falsa premessa che il lemma appaia in un unico luogo della Bibbia. Il presente approccio alla glossa, che tiene conto di un contributo fino ad ora trascurato di Hans Kuhn, accosta *cotinc=guoting* al nome ata. *guot* e parafrasa il significato del derivato con «uomo socialmente influente» o, più concretamente, «funzionario statale di alto rango».

FRANCESCA CHIUSAROLI, *«Una moltitudine nel deserto»: immagini dell'esilio nel poema antico inglese* Exodus.

Si propone un'analisi del poema anglosassone *Exodus,* parafrasi in versi allitteranti dei capp. 13 e 14 dell'omonimo libro biblico. Il testo inglese antico, comunenente considerato un classico esempio dl trasposizione in chiave eroica germanica di materiale cristiano, viene qui inserito nella tradizione della poesia elegiaca anglosassone e riletto alla luce della convenzione poetica del tema formulare dell'«esilio». I toni epico-eroici del poema inglese, pur presenti già nella fonte latina, sono evidentemente smorzati dalla presenza delle più tipiche formule dell'esilio, tramite le quali si narra l'esperienza di solitudine e di abbandono vissuta inizialmente dagli israeliti in fuga dall'Egitto, poi dagli egiziani persecutori, condannati da Dio all'eterna dannazione. In tale prospettiva, la sezione moraleggiante presente nel poema (vv. 516-580), una sorta di sermone indirizzato da Mosè ai suoi seguaci dopo l'attraversamento del Mar Rosso, come pure la digressione su Noè ed Abramo (vv. 362-446), non vanno più considerate come interpolazioni non originali, né come aggiunte con mera funzione decorativa, ma divengono piuttosto parti integranti del poema, interpretabile come una rappresentazione insieme storica e figurativa della condizione umana sulla terra, in termini cristiani: esilio o pellegrinaggio lungo la «valle di lacrime» della vita.

VALERIA MICILLO, *Motivi letterari medievali nel prologo del* Terzo Trattato Grammaticale Islandese.

In questo saggio si delineano alcuni motivi presenti nel trattato grammaticale di Óláfr Þórðarson, quali il *tópos* della *translatio studii*, l'*accessus ad auctores,* ed altri elementi diffusi nella cultura europea del XII e XIII sec., che dimostrano la conoscenza, da parte dell'autore, non soltanto di modelli tradizio-

nali quali quelli di Donato e di Prisciano, ma anche di idee legate al clima di rinnovamento intellettuale del tardo medioevo. Ciò, in quanto contrasta con l'impostazione del tutto convenzionale del trattato, appare indice di un tentativo programmatico di equiparare la tradizione nordica a quella classica, di cui sono espressione anche altri elementi, quali l'introduzione di strofe di poeti scaldi in sostituzione di esempi della tradizione classica e l'utilizzazione, per la terminologia grammaticale, di due diverse tipologie lessicali, una di origine latina, l'altra di matrice nordica.

FRANCESCO FIORENTINO, *L'interpretazione negata.* Das Erdbeben in Chili *di Heinrich von Kleist.*

In questo racconto la ben nota discontinuità e indeterminatezza della prosa kleistiana si realizza in un continuo gioco di delusione e contaminazione delle attese prodotte, ostacolando sistematicamente il tentativo del lettore di risolvere la programmatica enigmaticità del testo. La scrittura si sviluppa in un ininterrotto processo di costituzione e decostruzione del senso degli eventi narrati. Alla loro nuda fattualità si sovrappongono le diverse interpretazioni dei personaggi, le quali vengono contraddette e negate di volta in volta dagli eventi che esse stesse producono. In assenza di un narratore che guidi il lettore all'interno del racconto, i personaggi assumono il ruolo di medium di un discorso sulla «leggibilità» del mondo reale e del mondo virtuale costituito dal testo. Ne emerge la messa in evidenza del carattere contingente e dell'essenza «linguistica» di ogni interpretazione. A una visione teleologica della storia come progresso nella conoscenza obiettiva di una realtà stabilmente data, subentra un'immagine del reale come puro gioco di forze in cui non si ha consonanza tra interpretazione e realtà se non nello spazio dell'illusione. Nel sottolineare l'irreparabile parallelismo tra la necessaria attività ermeneutica dell'individuo e l'evolvere imprevedibile dei fatti, la scrittura kleistiana rinvia alla fondamentale differenza tra il testo e ogni sua lettura, anticipando così una delle centrali acquisizioni della modernità.

DONATELLA MAZZA, 'L'art pour l'artiste'. *Il romanticismo nel pensiero di Friedrich Gundolf.*

L'interesse critico di Friedrich Gundolf per il romanticismo, che si concretizzò in opere fondamentali come *Romantiker, Romantiker. Neue Folge* e *Romantiker-Briefe,* è la parte fondante e non occasionale o marginale del suo pensiero estetico. Letto lungo la linea tracciata dalla «Zerrissenheit», il romanticismo rappresenta per il critico un frenetico e inconsulto tentativo di dar voce alla modernità e alla crisi in essa insita. Nel comune sforzo di determinare «al negativo» il vero spirito poetico, contrapponendosi in prospettiva storica ed esistenziale a Goethe e George, i vari ritratti di cui è composta la «galleria romantica» gundolfiana mettono in luce una complessità critica non sempre pienamente riconosciuta a Gundolf.

IDA PORENA, *Thomas Mann e l'ottica del profondo*

In questo saggio si fanno alcune riflessioni sull'opera di Th. Mann considerata come un tutto organico e fortemente concatenato e nella quale lo

Zauberberg – argomento centrale dell'indagine – agisce da punto di raccolta e di svolta. Uno studio che tenga conto di parametri psicologici e psicoanalitici può rivelarsi utile strumento tra gli altri, se non pretende però di risolvere e spiegare la complessità dei testi in facili formule e se non cerca di risalire, oltre la realtà della scrittura, a supposte nevrosi dell'autore. Dalla lettura della conferenza *Freud und die Zukunft*, nella quale Mann coglie le analogie tra le teorie psicanalitiche e quelle filosofiche di Schopenhauer e Nietzsche, basi della sua *Weltanschauung*, si tesse via via un mosaico di rimandi e assonanze tra questo lavoro e l'opera di Mann ad esso precedente e posteriore.

La 'pedagogia' manniana finisce per assomigliare così a un sapiente scavo analitico nelle dimensioni profonde di un inconscio collettivo, che nel riconoscimento del già noto ricava la sua forza attrattiva. Supporta questa ipotesi la struttura stessa dei testi manniani nelle cui profondità l'autore accompagna capillarmente il lettore, affidandosi alla propria felicità narrativa e operando su di lui in modo trasformativo proponendo a modello il suo stesso cammino interiore come modello archetipico e mitico strappato al corso del tempo e alla caducità dell'io individuale.

INGRID HENNEMANN BARALE, *Paul Celan tra negazione e utopia.*

L'analisi di due poesie (*Kristall* e ... *Rauscht der Brunnen*) tenta di chiarire la duplice valenza dello spazio utopico che i loro versi evocano e della strategia che dovrebbe aprirlo. Le domande a cui si cerca risposta sono le medesime che Celan si è posto nella sua celebre riflessione del 1960 sul proprio modo di essere poeta. E la risposta viene cercata dove egli stesso sperava di trovarla: nel dire enigmatico di parole che nascono dal silenzio senza separarsene e si articolano in modo che il senso di cui diventano veicolo non cessi di valere quale memoria del non-senso che svelano. L'enigma che i suoi versi inscenano e che la loro ripetizione è chiamata a sciogliere è quello di una poesia che si vuole omaggio all'assurdo capace di testimoniare la presenza dell'umano.

ALBERTO DESTRO, *Musil e la forma romanzo.*

L'indagine si appunta sulla struttura narrativa dell'*Uomo senza qualità*, in cui nel panorama della narrativa innovativa del '900 viene identificato un tentativo tendente al superamento della forma romanzo tradizionale, che si svolge però (a differenza di altri romanzi novecenteschi non meno innovatori) sotto gli occhi del lettore. I caratteri distintivi di questo esperimento narrativo vengono indicati nell'abbandono della convenzione dell'eroe individuato e nella rinuncia alla narrazione in favore di un'argomentazione logica 'aperta', che rimane tuttavia affidata a personaggi fittizi anziché ad una scrittura saggistica (di cui pure Musil è magistralmente capace). Conclusivamente viene discusso proprio il quesito del motivo per cui, di fronte al compito eminentemente riflessivo-argomentativo progressivamente emergente nelle pagine musiliane, l'autore continui a servirsi dello strumento narrativo anziché abbandonare la finzione romanzesca.

ORTRUD GUTJAHR, *Flaneur dei ricordi.* I quaderni di Malte Laurids Brigge *di Rainer Maria Rilke.*

L'unico romanzo di Rilke inizia come un moderno romanzo della città con

le sconvolgenti impressioni a cui è esposto il protagonista Brigge, *flaneur* simile a un sismografo nella metropoli parigina. La città è invece soltanto il punto di partenza per un *flanieren* che si tramuta a vista d'occhio in una topografia del ricordare. Come mostra la struttura speculare delle esperienze visive e dei ricordi, la nuova forma narrativa riesce a evocare un passato che diventa memoria nel presente.

Se ciò che viene visto nella città è inteso come espressione fisiognomica di una storia nascosta che si rivela solo in virtù di un nuovo 'vedere' e, quindi. dell'operazione artistica del *flaneur*, così il nuovo modo di narrare attraverso i ricordi la storia nascosta in altre storie esprime la ferma volontà del narratore di presentare se stesso nella narrazione come artista dei moderni.

GERT MATTENKLOTT, *La poetica del giardino intorno al 1900 e negli anni successivi.*

La poetica del giardino è volta a creare un mondo simbolico intermedio in cui i contrasti, anzi gli antagonismi dei moderni, propri degli anni intorno al 1900 non vengono superati, bensì produttivamente equilibrati: un equilibrio fra il fare e il non fare, fra rinnovare e conservare, fra vita rurale e vita urbana. Il *topos*, storicamente rilevante, di un mondo intermedio fra le origini e la vita profana ritorna in una pratica criptologica, nella quale il giardino simboleggia sul piano dello spazio la "concretezza dell'essenza", un'analogia con l'epifania poetica quale attualizzazione temporale nelle poetiche di Joyce ed altri. Nelle poetiche del giardino di Hofmannsthal, George, Borchardt e Andrian negli anni successivi al 1900, fino a quelle dei nostri giorni di Peter Handke, una fantasia che dà vita allo spazio trova immagini contrapposte a quelle dello sradicamento come conseguenza delle esperienze migratorie di questo secolo.

BORIS PORENA, *La crisi della forma musicale nel primo Novecento. Crisi per eccesso/crisi per difetto.*

Preliminarmente si danno alcune considerazioni sul concetto di 'forma' in generale poi su quello di 'crisi', riconducendo ambedue a una fondazione di tipo culturale. La 'crisi della forma' viene quindi limitata all'esperienza musicale e inseguita storicamente dalle ultime opere beethoveniane ad oggi. Vengono individuati vari livelli formali, da quelli macro- ('forme' propriamente dette: sonata, fuga ecc.) a quelli microformali (principi compositivi della ripetizione, della variante, dell'opposizione ecc.) e anche su questi viene proiettato analiticamente il concetto di 'crisi'. Da tale proiezione conseguono due vie ambedue tendenti alla dissoluzione formale: quelle verso il gigantismo e quella verso il nanismo di certe opere espressionistiche. Cancella l'opposizione il comune meccanismo della memoria. A chiusura vengono proposte alcune riflessioni metodologiche sulle funzioni e i pericoli della radicalizzazione culturale.

LUCIANO ZAGARI, Das moderne Ich. *Un saggio di Gottfried Benn.*

La cultura della prima metà del Novecento ha reagito alla crisi della soggettività ora proclamandone la disgregazione, ora esaltandone la sopravvissuta autonomia, fino al limite dell'autoreferenzialità. Caratteristico di Benn è il consapevole oltranzismo con cui nei suoi testi vengono portate insieme all'estremo tutte e due le forme di reazione a quella crisi storica. Ciò risulta da numerosi testi che tematizzano l'Io sia come 'fenotipo' che come 'genotipo'. Nella seconda parte del lavoro si illustra l'instabile equilibrio raggiunto nella prosa di *Das moderne Ich* fra elementi di ispirazione 'dionisiaca' e composizione 'artificiale' del testo letterario.

GIUSI ZANASI, *«Totenbuch des Ich»: Bebuquin alla ricerca del miracolo.*

Il romanzo di Carl Einstein *Bebuquin oder die Dilettanten des Wunders* è analizzato come testo che si confronta con diverse esperienze esistenziali e formali della *Jahrhundertwende* e, al tempo stesso, tenta di superarle. In particolare è sottolineata la radicale ricusazione dell'Io come centro propulsivo e strutturante e, quindi, la decisa vocazione antipsicologica dello scrittore, comune a gran parte del movimento espressionista. Bebuquin e gli altri personaggi sono stilizzazioni che riflettono la ricerca del «miracolo», ossia di un universo formale assoluto fondato sul *Selbst*, di una perfetta sintesi di *Trieb* e *Form*. L'A. indaga la natura e gli esiti di questa ricerca, come pure le ragioni del suo fallimento, problematizzando più in generale l'attualità di certe 'opere aperte' dell'avanguardia storica.

COLLABORATORI AL PRESENTE FASCICOLO

Francesca Chiusaroli, Istituto di Linguistica, Università di Udine
Alberto Destro, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Università degli Studi di Bologna
Francesco Fiorentino, Istituto di Tedesco, Istituto Universitario di Lingue Moderne, Milano
Michael Gebhart, Institut für Germanistik, Universität Innsbruck
Ortrud Gutjahr, Institut für Literaturwissenschaft, Universität Karlsruhe
Ingrid Hennemann Barale, Istituto di Lingue e Letterature Germaniche, Slave e Ugrofinniche, Università degli Studi di Firenze
Gert Mattenklott, Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft, Freie Universität Berlin
Donatella Mazza, Dipartimento di Lingue e Letterature Germaniche e Romanze, Università degli Studi di Udine
Valeria Micillo, Dipartimento di Scienze Storiche, Linguistiche e Antropologiche, Università degli Studi della Basilicata
Boris Porena, Centro di Ricerca e Sperimentazione Metaculturale, Cantalupo Sabina
Ida Porena, Dipartimento di Culture Comparate, Università degli Studi dell'Aquila
Maria Grazia Pulvirenti, Istituto di Lingua e Letteratura Tedesca, Università degli Studi di Catania
Luciano Zagari, Istituto di Letteratura Tedesca e di Filologia Germanica, Università degli Studi di Pisa
Giusi Zanasi, Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Occidente, Istituto Universitario Orientale, Napoli

CAMBI

Pubblicazioni periodiche:

ACME - Milano
ACTA LINGUISTICA HUNGARICA - Budapest
ACTA LITERARIA - Budapest
ANNALI DELLA FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA - Napoli
ANNALI DELLA SCUOLA NORMALE SUPERIORE - Pisa
ANNALI DELL'ISTITUTO STORICO ITALO-GERMANICO - Trento
ANNALI DI CA' FOSCARI - Venezia
ATTEMPTO - Tübingen
AURORA-JAHRBUCH - Würzburg
BEITRÄGE ZUR NAMENFORSCHUNG - Heidelberg
BERNER ZEITSCHRIFT FÜR GESCHICHTE UND HEIMATKUNDE - Bern
BODLEIAN LIBRARY RECORD - Oxford
CANADIAN JOURNAL OF ITALIAN STUDIES - Hamilton
CHRISTIANA ALBERTINA - Kiel
COMPARATIVE LITERATURE - Oregon
DE NIEUWE TAALGIDS - Groningen
DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE - Leipzig
DE VLAAMSE GIDS - Brussel
DIETSE WARANDE EN BELFORT - Antwerpen
DOITSU BUNGAKU - Tokio
DURHAM UNIVERSITY JOURNAL - Durham
ETUDES GERMANIQUES - Saint Mandé
GERMAN LIFE AND LETTERS - Oxford
GERMANICA WRATISLAVIENSIA - Wroclaw
GERMANISTISCHE MITTEILUNGEN - Bruxelles
GOETHE-JAHRBUCH - Weimar
HEBBEL-JAHRBUCH - Wesselburen
HEINE-JAHRBUCH - Düsseldorf
HEINRICH MANN - JAHRBUCH - Augsburg
INCONTRI LINGUISTICI - Trieste / Udine
JAARBOEK VAN DE KON.VLAAMSE AKADEMIE - Gent
JAARBOEK VAN DE MAATSCHAPPIJ DER NEDERLANDSE LETTERKUNDEN - Leiden
JAHRBUCH DER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN - Göttingen
JAHRBUCH DES FREIEN DEUTSCHEN HOCHSTIFTS - Frankfurt a. M,
LETTERATURE - Genova
LEUVENSE BIJDRAGEN - Antwerpen
LINGUA E LETTERATURA - Feltre
LINGUISTICA E FILOLOGIA - Bergamo
MAINZER KOMPARATISTISCHE HEFTE - Mainz
MANUSCRIPTA - Missouri

MEDIOEVO E RINASCIMENTO - Firenze
MONATSHEFTE - Wisconsin
MUTTERSPRACHE - Wiesbaden
NEUPHILOLOGISCHE MITTEILUNGEN - Helsinki
NORDISK TIDSKRIFT - Stockholm
PHILOLOGICAL QUARTERLY - Iowa
QUADERNI DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE - Palermo
RECHERCHES GERMANIQUES - Strasbourg
SCHEDE MEDIEVALI - Palermo
SCHRIFTEN DER TH. STORM-GESELLSCHAFT - Husum
SCHWEIZERISCHE ZEITSCHRIFT FÜR GESCHICHTE - Zürich
SICULORUM GYMNASIUM - Catania
SPIEGEL DER LETTEREN - Antwerpen
STUDI GERMANICI - Roma
STUDIA GERMANICA GANDENSIA - Gent
STUDIA GERMANICA POSNANENSIA - Poznan
TEXT&KONTEXT - Kobenhavn
VIERTEL JAHRSSCHRIFT FÜR ÖSTERREICHISCHE LITERATUR - Graz
VITA E PENSIERO - Milano
ZEITSCHRIFT FÜR KULTURAUSTAUSCH - Stuttgart
ZEITSCHRIFT FÜR MUNDARTFORSCHUNG - Wiesbaden

Pubblicazioni varie

LEEDS PHILOSOPHICAL LITERARY SOCIETY
SCHILLER-NATIONALMUSEUM - Marbach
Università di Basel
Bonn
Frankfurt a. M.
Halle
Hamburg
Heidelberg
Helsinki
Innsbruck
Kiel
Mainz
München
Ohio
Stanford
Tübingen
Utrecht
Wien
Wroclaw

Intercontinentalia Editrice
Tipolitografia Laurenziana - Napoli
Giugno 1997

RECENSIONI

Arnim A. Wallas (a cura di), *Texte des Expressionismus. Der Beitrag jüdischer Autoren zur österreichischen Avantgarde*, Linz/Wien, Edition neue Texte, 1994 (Grazia Pulvirenti). Pag. 269

RIASSUNTI . . . . . » 275

ELENCO DEI COLLABORATORI . . . . . » 281

CAMBI . . . . . » 285

Gli Annali - Sez. Germanica sono in vendita presso la «Intercontinentalia» - Via Mezzocannone, 39 - 80134 Napoli e presso la Herder - Editrice e Libreria, International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c.c.p. 00906008).

Prezzo del fascicolo . . . . . Lire 20.000
Abbonamento all'intera annata (3 fascicoli) . . . Lire 60.000

Rivolgersi alla Libreria Herder anche per i Quaderni degli Annali - Sez. Germanica e per la vecchia serie di Filologia Germanica, Studi Nordici - Studi Nederlandesi e Studi Tedeschi.

Corrispondenza e manoscritti, almeno in duplice copia, devono essere inviati a:

ANNALI - Sez. Germanica
Istituto Universitario Orientale
80134 Napoli - Piazza S. Giovanni Maggiore, 30

I manoscritti non richiesti non vengono restituiti.

Prezzo del volume Lire 40.000