Università degli Studi di Genova

Dipartimento di Scienze della
Comunicazione Linguistica e Culturale
(DI.S.C.LI.C.)

QUADERNI DI PALAZZO SERRA

18

Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Scienze della Comunicazione Linguistica e Culturale (DI.S.C.LI.C.)
Piazza S. Sabina, 2
16124 Genova
www.disclic.it

STUDI

DI LETTERATURA E LINGUISTICA

DEDICATI

A

ANNA LUCIA GIAVOTTO

A CURA DI

SERENA SPAZZARINI

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA
2010

Studi di Letteratura e Linguistica dedicati a Anna Lucia Giavotto
a cura di Serena Spazzarini

(Quaderni di Palazzo Serra, 18)

Comitato editoriale
Massimo Bacigalupo, Roberto De Pol, Serena Spazzarini

© 2010
Copyright by Roberto De Pol e Serena Spazzarini
Università degli Studi di Genova
DI.S.C.LI.C. – Sezione di Germanistica
Piazza S. Sabina, 2 – 16124 Genova

Tutti i diritti riservati

Composizione grafica di Serena Spazzarini,
con la *collaborazione* di Luca Busetto.

ISSN 1970-0571

ISBN 978-88-88626-51-2

INDICE

Roberto DE POL, *Presentazione* …… IX

Tabula gratulatoria ……..... XI

SAGGI

Massimo BACIGALUPO

Milton e alcuni suoi traduttori italiani ……..…… 3

Michaela BÜRGER-KOFTIS

Vom Dummdeutsch *zum* Schaumdeutsch*. Sprachkritische Buchpublikationen als Spiegel der deutschen Sprachkritik um die Jahrtausendwende* ……...…….……..……. 17

Francesco DE NICOLA

Scritti teatrali di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi ……..……. 37

Roberto DE POL

Una vacanza micidiale: la "morte" a Venezia di Thomas Mann ... 51

John DOUTHWAITE

Narrative Structure: A Contrastive Case Study …….. 63

Davide FINCO

Rilke in Scandinavia sulle tracce di Jacobsen ……..…….. 93

Joachim GERDES

Exorzismus oder Etikettenschwindel? Sprach- und Stilwandel in der deutschen Nachkriegsprosa ……...…… 127

Claudia HÄNDL

Zur Rezeption des Nibelungenlieds *im 20. Jahrhundert. Joachim Fernaus* Disteln für Hagen: Bestandsaufnahme der deutschen Seele *und Horst Pillaus Musical-Libretto* Laß das, Hagen! ……..…… 153

Ursula ISSELSTEIN

„Die ganze neue europäische Liebe". Rahel Levin Varnhagens „größte Türpitüde" …….……..…… 179

Emanuela MICONI

Europeismo e letteratura. Un itinerario culturale ne Il Baretti *(1924-1928) di Piero Gobetti* …….. 207

Elisa RAMPONE

"Beati i poveri di spirito perché loro è il regno dei cieli": Woyzeck, il povero diavolo di Büchner e Berg ……..…….. 239

Laura SALMON

Ogni cosa è illuminata *dall'umorismo russo-ebraico* …...…… 265

Giuseppe SERTOLI

Genova 1815 e il "romanzo napoleonico" di Joseph Conrad ….. 293

Serena SPAZZARINI

"Dalle macerie della «bancarotta dei valori»". Aforismi in forma di diario di Karl Kraus …….. 305

Stefano VERDINO

Ascolto, interpretazione e gesto in Luciano Anceschi …...…… 319

Luisa VILLA

Sulla soglia del Novecento: They *di Rudyard Kipling – intrusioni biografiche* ……...……. 331

PRESENTAZIONE

Roberto De Pol

Chi come noi, docenti e studenti della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Genova, conosce Anna Lucia Giavotto, sa cogliere nei suoi progetti, nei suoi scritti, nei suoi corsi e anche nelle conversazioni, scaturite magari da spunti occasionali, ma sempre concentrate su temi e riflessioni non banali, un costante interesse per l'essere umano, per i problemi esistenziali e contingenti che lo riguardano.

Anche solo scorrendo la lista delle sue pubblicazioni o l'elenco dei corsi di letteratura tedesca da lei tenuti in questo trentennio di insegnamento genovese, dapprima presso il Corso di Laurea in Lingue e Letterature Straniere della Facoltà di Lettere e Filosofia e poi presso la nostra Facoltà, si troveranno sempre autori "grandi", quelli che in altri tempi si definivano "impegnativi", e che però, a parte Brecht, non sempre un'ottica superficiale chiamerebbe "impegnati": Meister Eckart, Angelus Silesius, Goethe, Schiller, Rilke, Kafka, Musil, Hofmannsthal, Broch, Werfel, Roth, Celan.

Lucia, che ha iniziato come filosofa – e anche filosofa è sempre rimasta – sa cogliere, studiare e rendere accessibile a chi legge i suoi scritti e a chi ascolta le sue lezioni l'"umanesimo" di questi autori, la loro tensione ideale verso una condizione umana migliore e intimamente vera. Questo suo interesse "umanistico" ce la fa appunto rispettare come studiosa e ammirare come docente; ciò che ce la fa amare è però la sua vera e sincera "umanità", la dolce capacità di comprendere gli altri, il prossimo, aiutandolo in primo luogo a "capire", cioè a porsi domande e poi anche forse a trovare risposte.

Lucia conclude ora la sua attività didattica presso la nostra Facoltà, e sono certo che proseguirà quella sua attività di ricerca, che, per il suo carattere specificamente maieutico, è anche attività "didattica" nel senso migliore e più alto. Sicuramente Lucia non lascerà il ricordo di quanti l'hanno conosciuta, hanno collaborato o studiato con lei; non lascerà il cuore di chi, come me, ha avuto la fortuna di essere suo studente, poi giovane e meno giovane collaboratore, infine collega.

In ricordo della sua attività di ricerca letteraria, ma anche del suo insegnamento linguistico, prima come assistente e poi come docente di quella disciplina che ancora si intitolava ufficialmente "Lingua e Letteratura tedesca" – e che in tempi recenti un'ottusa burocrazia ha voluto smembrare, riducendola da un lato a "Letteratura e cultura tedesca" (come se la lingua e la conoscenza della lingua non fossero alla base di ogni fenomeno culturale e letterario), dall'altro a "Lingua tedesca" (come se un codice si manifestasse o fosse studiabile indipendentemente dal contenuto che veicola) –, abbiamo voluto farle omaggio di questa miscellanea come prova tangibile della stima e dell'affetto che nutriamo per lei. I saggi di questa pubblicazione, alcuni dei quali risultano di argomento indubbiamente "linguistico", mentre altri si concentrano su problemi inequivocabilmente "letterari", sono ordinati in ordine alfabetico per autore perché abbiamo di proposito rinunciato ad avallare una distinzione così meccanica e superficiale. La partecipazione di colleghi afferenti ad altre discipline conferisce alla raccolta una varietà che non abbiamo voluto imbrigliare stabilendo a priori un filo conduttore tematico o metodologico. Per la corale molteplicità che ne risulta, questo libro dovrebbe anzi rispecchiare l'essenza stessa della ricerca letteraria, la quale inizia con la lettura, spesso occasionale, di un testo, e si snoda lungo diversi percorsi di decifrazione graduale che, pur interagendo, non esauriscono mai completamente il messaggio espresso dal testo.

Ringrazio la Sezione di Germanistica della nostra Facoltà che ha proposto, progettato e appoggiato questa iniziativa, il Dipartimento di Scienze della Comunicazione Linguistica e Culturale e il Direttore, il Professor Massimo Bacigalupo, che ci ospitano nei "Quaderni di Palazzo Serra", i colleghi che hanno potuto collaborare con un contributo e quanti, non potendo essere accolti per limiti di spazio, hanno voluto sottoscrivere una copia del volume contribuendo così alla sua pubblicazione e meritandosi una menzione nella Tabula gratulatoria. Uno speciale ringraziamento va al "Goethe-Institut Genua" e alla sua Direttrice, Dott.ssa Roberta Canu, al "Forum Austriaco di Cultura" di Milano e al suo Direttore Dott. Georg Schnetzer, nonché al "Centro culturale austriaco" di Genova, diretto dall'amica e collega Dott.ssa Michaela Bürger-Koftis, per aver promosso la stampa di questo volume con generose donazioni.

Genova, ottobre 2010.

TABULA GRATULATORIA

Massimo Bacigalupo, Ferruccio Bertini, Michaela Bürger-Koftis, Luca Busetto, Francesco Camera, Mauro Carini, "Centro Culturale Austriaco" (Genova), Lorenzo Coveri, Gerardo Cunico, Francesco De Nicola, Roberto De Pol, John Douthwaite, Gabriella Ferruggia, Davide Finco, "Forum Austriaco di Cultura" (Milano), Joachim Gerdes, "Goethe-Institut Genua", Claudia Händl, Ursula Isselstein, Pietro Marchesani, Stefania Martini, Letterio Mauro, Ida Merello, Stefania Michelucci, Emanuela Miconi, Goffredo Miglietta, Giuseppina Piccardo, Sergio Poli, Elisa Rampone, Laura Salmon, Giuseppe Sertoli, Palma Severi, Lilia Skomorochova, Serena Spazzarini, Francesco Surdich, Luigi Surdich, Livia Tonelli, Domenico Venturelli, Stefano Verdino, Luisa Villa

Il poeta, lui solo, ha unificato il mondo
*che in ognuno di noi in frantumi è scisso.**

* Primi due versi di *Baudelaire* di Rainer Maria Rilke, secondo la traduzione per Einaudi: Rainer Maria Rilke, *Poesie. 1907-1926*. A cura di Andreina Lavagetto. Traduzioni di Giacomo Cacciapaglia, Anna Lucia Giavotto Künkler, Andreina Lavagetto. Torino, Einaudi, 2000, p. 485.

MILTON E ALCUNI SUOI TRADUTTORI ITALIANI

Massimo Bacigalupo

Abstract: *A new Italian translation of* Paradise Lost, *generously annotated, appeared in 2009 in the series Early Modern and Modern Studies. Though set as verse, its primary intent was to convey Milton's sense in modern Italian. The translator Flavio Giacomantonio has not always succeeded in this, given the many difficulties of Milton's poem, yet his attempt is notable in the context of Milton's Italian reception. The paper offers in brief a comparative reading of the principal Italian translations of* Paradise Lost, *starting with Paolo Rolli's excellent verse rendering, while also touching on Milton's position in the canon four centuries after his birth. New perspectives are opened by an even newer verse translation, by poet Roberto Piumini (also 2009), who has mostly been able to transmit Milton's difficult meaning in agile and perspicuous lines. Thus the Italian reader of the 21st century is given a new purchase on Milton's magnificent poem, of which most translations capture at least some aspect.*

Il Paradiso perduto è un poema lussureggiante di riferimenti geografici, poiché l'immaginazione auditiva di John Milton spazia per tutto l'universo e per tutto il globo, godendo con gusto barocco di evocare luoghi esotici per distanza spaziale e temporale e così costruire la sinfonia del poema. Anche la Calabria[1] appare in questa orchestrazione, quando Satana nel libro II esce dalle regioni infernali per compiere la sua fatale missione tentatrice e sulla porta infernale incontra una donna-serpente stretta alla vita da "una muta di infernali cani". Assai meno orrendi, dice il poeta, erano i cani che circondavano Scilla:

> Far less abhorred than these
> Vex'd Scylla bathing in the sea that parts
> Calabria from the hoarse Trinacrian shore:
> Nor uglier follow the night-hag, when call'd
> In secret, riding through the air she comes

[1] Il presente scritto è la rielaborazione di una relazione tenuta a Cosenza il 28 maggio 2009 in occasione della presentazione della nuova traduzione di *Paradise Lost* ad opera di Flavio Giacomantonio.

> Lur'd with the smell of infant blood, to dance
> With Lapland witches, while the labouring moon
> Eclipses at their charms. (II 659-666)

Nella versione di Flavio Giacomantonio (2009):

> Assai meno ferini eran quelli che vessavano Scilla,
> immersa nel mare tra la riva di Trinacria, di velati
> echi risonante, e la Calabria; né piu nefandi quelli
> che seguon la strega della notte, quando, evocata,
> fendendo l'aria, dall'odore del sangue infantile
> attratta, si reca a danzare con le streghe di Lapponia;
> e l'angustiata Luna si eclissa, udendo i loro sortilegi.

Milton rende corposa l'allusione mitologica per il lettore ricordando l'ubicazione di Scilla, in quello Stretto "che divide la Calabria dalla sorda spiaggia della Trinacria", così come nella similitudine successiva descrive la megera che fende l'aria seguita da cani per recarsi a danzare con le streghe lapponi. Fantasia sbrigliata, che assiepa dettagli, come quello della luna "gestante" ("labouring") che i sortilegi delle streghe eclissano. Qui vediamo fra l'altro la congiunzione di un mondo classico attualizzato con le magie nordiche, il mondo di streghe e folletti già illustrato da Shakespeare (*Macbeth*, *Sogno di una notte di mezza estate*), nel contesto di quello che è dopo tutto un poema cristiano, biblico.

Il periodare è lungo e possente, proprio come il moto incessante dei flutti marini, ed è stato l'ammirazione e la disperazione di esegeti e lettori sull'arco di quattro secoli. Infatti molti hanno accusato Milton di usare una lingua artefatta e indecifrabile. Accuse che fanno sorridere noi italiani, abituati a ben altre asperità dalla nostra tradizione letteraria: in confronto alle inversioni di un Leopardi o Foscolo quelle di Milton paiono un gioco da ragazzi, che persino uno straniero non ha grande difficoltà a risolvere. (Laddove non poche persone italiane colte stenterebbero a decifrare certi passi dell'*Alcyone* o persino di *Ossi di seppia*.) Infatti in Inghilterra la lingua poetica è sempre stata assai più prossima alla lingua d'uso che in Italia, e la minima deviazione dallo standard è giudicata una licenza vistosa che occorre giustificare.

Milton non fu mai in Calabria. Arrivato a Napoli nel 1639 prese la via del ritorno richiamato dagli eventi politici inglesi che lo avreb-

bero visto attivo nella causa antimonarchica fino e oltre l'esecuzione di Carlo I, avvenuta dieci anni dopo, nel 1649. In seguito fu altri dieci anni il fiero difensore del governo di Cromwell, e solo con la morte di questo, la Restaurazione (1660) e la conseguente caduta in disgrazia fu libero di dedicarsi tutto ai grandi poemi che progettava di scrivere dagli anni del viaggio in Italia. Aveva cinquant'anni ed era da quasi un decennio completamente cieco.

In questa oscurità fisiologica e psicologica nasce l'opera grandiosa, vero monumento di fierezza e indipendenza. I contemporanei, racconta Vittorio Gabrieli nel saggio premesso alla nuova versione del *Paradiso perduto* di Giacomantonio, ce ne hanno tramandato "la viva immagine mentre detta i suoi versi agli amanuensi, seduto in poltrona nella sua piccola casa di Londra, con una gamba accavallata sul bracciolo, nel suo sobrio vestito grigio".

C'è invece ben poco di sobrio nel pur severo poema di Milton, che non per nulla ha incantato i romantici con le sue grandiose cosmogonie, e anche quei romantici moderni e libertari del secondo Novecento che sono i Beat. E' vero che Allen Ginsberg e compagni giurano sul nome di William Blake più che di Milton, ma uno dei loro testi di culto, *Look Homeward Angel* di Thomas Wolfe, deve il titolo a uno dei versi più sonori dell'elegia miltoniana *Lycidas*. "Guarda verso casa, o angelo!" In effetti *Lycidas*, come le altre poesie e poemetti di Milton e naturalmente i suoi capolavori sono opere insuperate che non cessano di stupire e commuovere.

Gli scrittori "modernisti" del primo Novecento criticarono la lingua latineggiante e "innaturale" di Milton sostenendo che occorreva tornare a una dizione appunto più sobria e sintetica. T.S. Eliot espresse queste riserve in un saggio spesso citato per le sue arguzie, ma in seguito ritornò sulla giovanile stroncatura e chinò il capo davanti al genio. In particolare Eliot segnalò il ruolo del lungo paragrafo poetico miltoniano, orchestrazione mirabile di un vasto numero di parole, sillabe, suoni, periodi, immagini. Il brano su Scilla e le streghe lapponi ne è un esempio ancora abbastanza conciso. C'è una grande forza immaginativa nel condurre ad unità – al canto – tutti questi elementi, per non dire poi della capacità di sussumerli a una struttura possente come quella del poema, con la sua azione principale (la tentazione e la caduta), i suoi *flashback* (la creazione del mondo, la ribellione degli angeli) e i suoi *flash forward* (la redenzione e il

futuro dell'umanità). Forse solo Dante concepì una struttura così grandiosa, e per narrare una vicenda meno universale. Milton invece spazia dalle origini del mondo alla fine, riscrive e riimmagina la Bibbia, e "giustifica le vie del Signore agli uomini", come dice nel proemio. Addirittura spiegare, giustificare, agli uomini le azioni imperscrutabili del Creatore! Non si può dire che gli mancasse l'ambizione.

Rileggiamo la conclusione del proemio:

> And chiefly thou O Spirit, that dost prefer
> Before all temples th'upright heart and pure,
> Instruct me, for thou know'st; thou from the first
> Wast present, and with mighty wings outspread
> Dove-like sat'st brooding on the vast abyss
> And mad'st it pregnant: what in me is dark
> Illumine, what is low raise and support;
> That to the height of this great argument
> I may assert eternal Providence,
> And justify the ways of God to men. (I 17-25)

Ecco un tipico periodo complesso che alterna invocazione e descrizione. Lo Spirito santo è invocato come ispiratore diretto del poema. Di esso si dice subito che esso preferisce ai templi ornati degli idolatri (e dei cattolici!) "il cuore retto e puro". Esso deve istruire, poiché "esso sa". Frase sibillina che viene subito illustrata richiamando la presenza dello Spirito all'origine stessa dell'universo, presenza addirittura "fecondatrice": l'abisso è stato reso pregno, gravido, dallo Spirito. Dopo questa clausola esplicativa, la preghiera con i suoi termini bilanciati: ciò che in me è scuro, illumina; ciò che è debole solleva e sostieni. Infine lo scopo dell'assistenza richiesta: che egli possa assurgere alle vette più alte del suo "grande tema" per "affermare", "attestare", l'eterna Provvidenza, mostrare cioè come Dio tutto abbia predisposto per maggiore bene alle creature. L'ultimo verso ripete ed esplicita il pensiero del penultimo: "giustificare le azioni di Dio agli (per gli) uomini".

Un profano potrebbe interpretare "le azioni di Dio nei confronti degli uomini", ma il senso sembra proprio essere più o meno "spiegare Dio agli uomini". Milton parla cioè dei suoi lettori, ideali se non reali. Isolato come era, "caduto in giorni tristi", non doveva aspettarsi molti lettori. E infatti nella ripresa del proemio in apertura alla se-

conda metà del poema, libro VII, dove appunto parla degli "evil days" che gli sono toccati, troviamo il celebre augurio:

> still govern thou my song,
> Urania, and fit audience find, though few. (VII 30-31)
>
> prosegui a reggere il mio canto,
> Urania, e trova, pur se pochi, attenti ascoltatori.

Così traduce Flavio Giacomantonio nella prima versione italiana del secolo XXI.[2] Urania è la musa divina, dunque lo Spirito, che come dice il poeta nei versi precedenti, visita i suoi sonni di notte, "o quando la mattina imporpora l'oriente". C'è grande fiducia e sicurezza nel volo di Milton, che ha dalle sue parti siffatta ispiratrice. E il poema dimostra che non è un'illusione. Gli bastano pochi ascoltatori cui spiegare i misteri della Provvidenza, ma devono essere all'altezza (fit). Dunque più che "attenti" (Giacomantonio), direi "degni". Può essere interessante vedere come altri traduttori hanno reso questo augurio entrato in proverbio. Paolo Rolli nel 1735, dunque 61 anni dalla morte di Milton (e dalla pubblicazione della seconda definitiva edizione del poema) scrive, con qualcosa dell'urgenza dell'originale:

> Prendi tu del mio canto, Urania, prendi
> Il governo, e udienza atta ritrovagli
> Sebben di pochi...

Lazzaro Papi (1827) tende anche lui a allungare il testo, ma ne coglie bene il sapore (e il senso della continuazione dell'assistenza impetrata):

> ... Or segui
> A reggere il mio canto; un scelto e degno
> D'ascoltatori, ancor che piccol stuolo,
> Tu gli procura...

Papi svolge l'aggettivo "fit" in un'endiadi efficace.

---

[2] Una seconda versione del terzo millennio si è aggiunta nell'ottobre 2009, ad opera del versatile poeta Roberto Piumini, che ha reso il testo in endecasillabi sciolti, assai felicemente. Vedine il resoconto ad opera di chi scrive nella rivista *Campi immaginabili* 40 (Cosenza, 2011), anche una scheda su *Il manifesto-Alias* 9 (23-2-2010), p. 19.

Il Paradiso perduto è stato tradotto in italiano almeno tre volte nel secolo XX: da Alessandro Muccioli (1933), Decio Pettoello (1950) e Roberto Sanesi (1987). I primi due erano traduttori di professione, e in particolare la traduzione in endecasillabi di Pettoello è stata accolta bene:

> Reggi il mio canto ancor, Urania, e trovami
> adatto anche se piccolo uditorio...

Sanesi era un poeta che produsse molte traduzioni, di solito più notevoli per eleganza che accuratezza. E infatti Sanesi inciampa nel rendere il verso famoso sul pubblico poco ma buono che Milton si augura:

> Governa ancora il mio canto,
> Urania, e cercami qualcuno che l'ascolti,
> anche fossero pochi.

Quella che in Milton è un'affermazione orgogliosa (la Musa non "cercherà" ma sicuramente "troverà" il pubblico degno) diventa nel crepuscolare Sanesi una richiesta malinconica, che lascia completamente cadere la fondamentale opposizione nell'originale (sottolineata dall'allitterazione) fit/few.

Verifichiamo queste annotazioni comparative sulle traduzioni di Rolli, Papi, Pettoello, Sanesi e Giacomantonio trascrivendo le versioni del passo sullo spirito fecondante di Dio che alita sulle acque citato sopra in inglese.

> Rolli:
> Principalmente o tu Spirto che a' Tempj
> Tutti anteponi un retto e puro cuore,
> Istruiscimi tu, perché tu sai,
> E dal principio essendo tu presente
> Giacesti con possenti ali distese,
> Qual colomba, a covar sul vasto Abisso;
> E pregnante il facesti: or tu rischiara
> Quanto è di oscuro in me: tu quel ch'è umile,
> In alto lieva e vel sostieni, ond'io
> Al sommo d'un così grande argomento
> Possa asserir la Providenza eterna,
> E all'uom le vie giustificar di Dio.

I versi da dieci diventano dodici, l'esito è nel complesso aderente ed efficace.

Papi:
E pria tu Divo Spirto, a cui più grato
È d'ogni tempio un retto core e puro,
Sii, tu che sai, maestro mio: presente
Dal principio tu fosti, e con distese
Ali robuste, di colomba in guisa,
Stesti covante sopra il vasto abisso,
E di virtù feconda il sen n'empiesti.
Tu quanto è oscuro in me rischiara, e quanto
È basso e infermo, in alto leva e reggi,
Onde sorgendo a par del tema eccelso,
Svelare all'uom la Provvidenza eterna
Io possa, e scioglier d'ogni dubbio gli alti
Di Dio consigli e le ragioni arcane.

I versi diventano tredici e specie nella chiusa c'è un'evidente amplificazione: le due parole di Milton "God's ways" risultano moltiplicate in "gli alti di Dio consigli e le ragioni arcane", mentre "to justify" dà luogo a "scioglier d'ogni dubbio", che suona quasi più ambizioso dell'originale. Ma la traduzione è ben condotta, precisa ed efficace.

Decio Pettoello offre dodici endecasillabi dal linguaggio più moderno, salvo proprio per la conclusione.

Pettoello:
E Tu primieramente, Tu, o Spirito,
cui più è caro d'ogni tempio un cuore
integro e puro, guidami: Tu sai,
Tu che, presente al cominciar del tempo,
l'ali immense spiegate qual colomba,
stesti covando sopra il vasto abisso
rendendolo pregnante. Or Tu di me
quel ch'è tenebre illumina, ed innalza
ciò ch'è basso e sostieni, tal ch'io, pari
all'altezza del nobile soggetto,
possa attestar l'Eterna Provvidenza
e vendicar le vie divine all'uomo.

Pettoello nella sua introduzione ha osservazioni puntuali sulle versioni precedenti e non stenta a convincerci della necessità di una ver-

sione senza arcaismi e imbottiture ottocentesche come quella canonica di Papi. Certo l'uso di "vendicare" nel senso inconsueto (comune invece nell'inglese "vindicate": un falso amico?) di "difendere" "perorare una causa", suscita perplessità, ma per il resto la lingua risponde pianamente e felicemente all'originale.

La traduzione di Sanesi è anche di buona qualità.

> Sanesi:
> E soprattutto, o Spirito, che sempre preferisci
> più d'ogni tempio un cuore saldo e puro,
> poiché tu sai, istruiscimi; tu che fin dall'inizio
> fosti presente, e con ali possenti spalancate
> come colomba covasti quell'abisso immane
> e lo rendesti pregno; ciò che è in me oscuro illumina
> e ciò che è basso innalzalo e sostienilo;
> che dalle vette di questo grande argomento
> io possa confermare la Provvidenza Eterna,
> e la giustezza delle vie divine rivelare agli uomini.

I versi ora sono dieci come nell'originale. Tradurre "prefer" con "preferire" è quasi un falso amico, meno esatto di "anteporre" (Rolli), tanto più che in italiano non si dice "preferire più di qualcosa qualcosa", bensì "preferire una cosa a un'altra". Con mossa ardita Sanesi descrive lo Spirito nell'atto di "covare" non *su* ma direttamente *il* vasto abisso. Nel terz'ultimo verso manca l'accento su "ché". Come in Papi, l'affermazione conclusiva suona più orgogliosa dell'originale: "confermare" la Provvidenza fa pensare a un Milton chiamato a giudicare l'operato della Provvidenza, mentre "attest" è piuttosto "testimoniare", "affermare". Nell'ultimo verso si ripromette addirittura di "rivelare", non solo spiegare, illustrare, giustificare, come Milton (un po') più modestamente si propone. Egli è praticamente un profeta.

Come quella di Sanesi, la traduzione di Giacomantonio è in metro libero e rispetta il numero di versi dell'originale.

> Giacomantonio:
> E Tu, massimamente, o Spirito, che, invece
> di templi, cuori integri e puri prediligi, sii
> mia guida, poiché tu discerni; tu che sin
> dal principio fosti, e con possenti ali spiegate
> aleggiasti come colomba sull'immenso Abisso,

> rendendolo fecondo; rischiara ciò che in me è
> oscuro, ciò che è basso innalza e sostieni; perché
> levandomi all'altezza di sì nobile argomento, possa
> asseverare l'eterna Provvidenza, e agli uomini
> svelare quanto giuste siano le vie del Signore.

La richiesta del poeta di essere istruito non è del tutto resa da "sii mia guida", e mi pare non si veda nella traduzione la relazione causale fra l'affermazione che lo spirito "sa" e la sua presenza dall'inizio. Esso *sa* poiché assisté all'inizio o addirittura lo produsse. Giacomantonio è l'unico che non rende di "brood" il senso di "covare", certo influenzato dalla traduzione italiana del brano corrispondente del Genesi ("e lo Spirito alitava sulle acque"). Giacomantonio e Sanesi concordano nello svolgere "justify" nel senso di dimostrare la giustezza, mentre Papi tende a leggere il termine tecnico della teologia cristiana (puritana) nel senso di "spiegare". Perché dimostrare che Dio è giusto sembra superfluo. In Giacomantonio poi l'ultima frase manca di vigore poetico, anche a causa dell'uso di "Signore" (anziché "Dio"), che è termine della nostra omiletica quotidiana. Qui la traduzione rischia di appiattire un originale ben altrimenti incisivo. In effetti Giacomantonio dichiara di aver voluto approntare una traduzione di servizio, in prosa ritmica, che renda sì la nobiltà dell'originale ma sia soprattutto strumento di lettura, grazie anche all'apparato di note, il più vasto sinora approntato in Italia.

Per valutare una qualsiasi traduzione occorre conoscerla molto bene, frequentarla a lungo, comprenderne l'effetto complessivo, quasi si trattasse di un originale. Ma pochi dedicano tanta attenzione ai testi in traduzione. Se ne servono per conoscere un'opera in un'altra lingua, di cui non di rado posseggono qualche nozione, tanto da lasciarsi tentare a leggere un testo con l'occhio all'altro. La traduzione allora diviene una spia della tessitura dell'originale proprio per tutte le cose che essa non riesce o non può trasmettere. Il lavoro di Tim Parks sulle traduzioni italiane di Joyce, Woolf, Beckett e altri nel volume *Tradurre l'inglese* è un ottimo esempio di come lo studio di una traduzione possa dire più di tanti volumi di critica. Perché naturalmente tutto ciò che si dice *intorno* a un'opera conta poco a confronto dell'opera in sé, e non staremmo certo a parlare delle ambizioni poematiche e teologiche di Milton se egli non fosse l'autore di *Paradise Lost* e altri scritti memorabili.

Che la versione di Giacomantonio regga bene alla lettura è stato dimostrato nel corso della sua presentazione, che ha avuto luogo a Cosenza il 28 maggio 2009. In quell'occasione un'ottima lettrice, Alessandra Romeo, ha recitato alcuni brani centrali dell'opera, da un estratto del discorso di Satana (I 237-263), a un dialogo di Adamo ed Eva (V 1-35), a momenti della Caduta, alla conclusione. Letti con tanta nettezza e precisione, i versi della traduzione sembravano comunicare l'ispirazione di Milton, la sua visione sublime e amorosa:

> "E' questa la regione, questo il suolo, il clima,"
> disse allora l'Arcangelo caduto, "questa è la dimora
> che in cambio del Ciel ci è destinata? Questa tetra
> oscurità in luogo della celeste luce? Sia pur così!...

E' interessante notare qui l'eco di un brano dell'*Hercules furens* di Seneca, noto ai cultori di poesia perché citato in epigrafe a *Marina*, arcana poesia di T.S. Eliot:

> Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?

Milton sicuramente alludeva intenzionalmente al testo classico:

> "Is this the region, this the soil, the clime,"
> Said then the lost Archangel, "this the seat
> That we must change for heaven, this mournful gloom
> For that celestial light? Be it so... (I 242-5)

Sarebbe istruttivo ripetere il confronto con le altre versioni (Sanesi ad es. è piuttosto fuori strada: "è questa sede che abbiamo guadagnato contro il cielo, questo dolente buio contro la luce celestiale?"). Sarebbe auspicabile che la traduzione di Giacomantonio, opportunamente riveduta, potesse circolare in edizione economica, visto che Sanesi, nonostante l'eleganza di singole soluzioni ("dolente buio" ad esempio è felice per "mournful gloom"), troppo spesso fraintende.

Milton dovrebbe piacere ai cultori di guerre stellari, dato lo scenario apocalittico del capolavoro. La sua indagine su Adamo ed Eva è una delle grandi riflessioni dedicate all'amore umano all'inizio dell'era moderna. Infatti è ancora diffuso il pregiudizio secondo cui "puritano" significa "sessuofobo". E' piuttosto vero che Milton è un grande sostenitore dei casti piaceri nuziali, come del resto tutta la cultura puritana, che pone il rapporto fra uomo e donna al centro del-

la realtà sociale. E si sa che Milton scandalizzò con le sue teorie sul divorzio per incompatibilità mentale (non solo per cause fisiche).

Milton era anche un cultore di musica, cresciuto in una famiglia di melomani e compositori, donde molti accenni alla musica delle sfere nella sua opera, e l'impostazione sinfonica del poema, che andrebbe probabilmente studiato ed eseguito come una partitura. Un compositore cieco, che Eliot paragonò al semicieco James Joyce, altrettanto universale nelle sue ambizioni e fagocitatore di una Babele di linguaggi ("dialetto babilonico" definì Samuel Johnson proprio la lingua di *Paradise Lost*).

E' notevole il brano nel libro II in cui, terminata la loro assemblea con la decisione di mandare Satana in missione verso il nuovo mondo e i suoi inermi progenitori, gli angeli caduti si distraggono con gare, giochi, discussioni filosofiche, canti:

> Iniquo era quel canto, ma il concento (potrebbe esser
> di meno quando cantano Spiriti immortali?) teneva
> sospeso quell'Abisso e in estasi mandava quell'orda
> brulicante... (II 552-5)

Proveniendo da una famiglia di musicisti, anche Flavio Giacomantonio è stato sensibile a questa immaginosa resa di un inferno non troppo ostico. Infatti Milton voleva mostrare che i diavoli, puniti dopo la loro ribellione, perderanno ulteriormente dignità e autonomia in seguito al loro fatale intervento nella storia umana. Il quale però, grazie alla preveggenza divina e alla generosità del Figlio, ridonderà a maggior gloria dello Spirito e dello stesso uomo, caduto e risollevato.

Un'ultima osservazione sul titolo. *Paradise Lost* è un calco di *La Gerusalemme liberata*, una sorta di frase nominale che significa "Come fu perduto il Paradiso", "Come fu liberata Gerusalemme". Nel caso di *Paradise Lost* mi sembra un errore intitolarlo, come avviene per la versione Sanesi, *Paradiso perduto* senza l'articolo, perché questo specifica che si tratta di *quel* Paradiso, l'Eden (e non putacaso del "paradiso perduto" di Tahiti). Bene ha fatto dunque Giacomantonio a scrivere sull'elegante frontespizio della sua massiccia fatica *Il Paradiso perduto*.

Il volume comprende anche, come accennato, un rapido saggio storico di Vittorio Gabrieli, uno dei maestri dell'anglistica italiana, e

un'ampia introduzione in cui Giacomantonio tratta diversi problemi fra cui quello annoso delle fonti. Infatti egli si è a lungo occupato dell'*Adamo caduto*, dramma sacro del monaco calabrese Agostino della Salandra che Milton avrebbe potuto leggere durante il soggiorno napoletano. Norman Douglas, nel suo brillante libro di viaggio *Old Calabria*, aveva accolto le voci di uno studioso locale sul "plagio" di Milton, senza peraltro aver letto l'introvabile *Adamo caduto*. Ora, grazie a Flavio Giacomantonio, tutti possono leggerlo: un documento significativo ma che non getta luce sui dialoghi notturni di Milton con la sua musa e con le sue innumerevoli letture, e che non gli guadagnerà altri cultori.

Per scoprire Milton a quattrocento anni dalla nascita occorrerà immergersi nella sua musica immaginifica e nella sua visione universale e morale, e in questo i suoi coraggiosi traduttori e chiosatori italiani ci vengono in aiuto. Sono tante voci in cui riecheggia variamente quella del poeta che in ogni secolo trova e troverà interpreti. Anche sulle sponde del mare "tra la riva di Trinacria, di velati echi risonante, e la Calabria".

Opere citate

DOUGLAS Norman, *Old Calabria*. London, Martin Secker, 1915

ELIOT T.S., *Collected Poems 1909-1962*. London, Faber, 1963

ELIOT T.S., *Selected Prose*. A cura di Frank KERMODE. London, Faber, 1975

MILTON John, *Del Paradiso perduto*. Traduzione di Paolo ROLLI. London, Carlo Bennet, 1736

MILTON John, *Il Paradiso perduto.* Traduzione di Lazzaro PAPI. 3 voll. Lucca, Francesco Bertini, 1811

MILTON John, *Il Paradiso perduto*. Traduzione di Decio PETTOELLO. Torino, UTET, 1950

MILTON John, *Paradiso perduto*. Traduzione di Roberto SANESI. Introduzione di Frank KERMODE. 2 voll. Milano, Mondadori, 1984

MILTON John, *Il Paradiso perduto*. Traduzione di Flavio GIACOMANTONIO. Introduzione di Vittorio GABRIELI. Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009. (*Early Modern and Modern Studies*, 6.)

MILTON John, *Paradiso perduto*. A cura di Fabio CICERO. Traduzione di Roberto PIUMINI. Milano, Bompiani, 2009. ("Il Pensiero Occidentale.")

MUIR Kenneth, *John Milton*. London, Longmans, 1955

PARKS Tim, *Tradurre l'inglese. Questioni di stile*. Traduzione di Maria Teresa FALANGA e Anna Maria MORAZZONI. Milano, Bompiani, 1997

SALANDRA Serafino della, *Adamo caduto*. A cura di Flavio GIACOMANTONIO. Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2009. (*Early Modern and Modern Studies*, 4.)

VOM *DUMMDEUTSCH* ZUM *SCHAUMDEUTSCH*. SPRACHKRITISCHE BUCHPUBLIKATIONEN ALS SPIEGEL DER DEUTSCHEN SPRACHKRITIK UM DIE JAHRTAUSENDWENDE

Michaela Bürger-Koftis

Abstract: *In the ten years either side of the turn of the millennium, a large number of books were published which, either in the narrower or broader sense of the term, pursued a language-critical agenda. Taking as its starting point Bastian Sick's bestseller* Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod, *this paper seeks to divide up these publications systematically into various subgroups and to establish which of the works are properly scientific and which are popular-scientific. The paper then goes on to clarify the question whether what has been announced, and indeed by Jürgen Schiewe promoted, as a trend reversal in the tense relationship between language criticism and linguistics has already taken place or whether what Zimmer has termed the „Bewertungsallergie" (allergy to value judgements) that still characterises German's structuralist approach to linguistics continues to stand in the way of the formation, for example in the field of applied linguistics, of a linguistics-based language criticism. So far there is admittedly no evidence of true "crossovers", or linguists venturing to write books that take a popular-scientific, language-cultivation approach. Nonetheless, there is an increasing readiness on the part of linguistics to enter into dialogue with popular language-critical circles, as witnessed by replies from the linguistics camp to Bastian Sick's successful works (now accorded the status of schoolbooks) which have been published under the meaningful title* Sick of Sick. Ein Streifzug durch die deutsche Sprache als Antwort auf den „Zwiebelfisch".

Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod, unter diesem ansprechenden Titel veröffentlichte Bastian Sick, seines Zeichens Lektor, Übersetzer und Redakteur bei SPIEGEL ONLINE einen signifikanten Teil seiner Kolumnen *Zwiebelfisch* in Buchform. Der herausragende, auch kommerzielle Erfolg dieser sprachkritischen Publikation lässt sich gut durch Zahlen belegen: Im Jahr 2007 erlebte der erste, 2004 erschienene Band bereits die 32. Auflage, die Folge 2 (mit dem Untertitel „Mehr Neues aus dem Irrgarten der deutschen Sprache") von 2005 die 12. Auflage und die Folge 3, die 2006 mit dem Untertitel

„Noch mehr Neues aus dem Irrgarten der deutschen Sprache“ erschien, die 5. Auflage.

Die Erfolgsgeschichte von *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod* ist einerseits ein Beweis dafür, dass das Internet mit seinen Veröffentlichungen bisweilen durchaus positiv auf den Buchmarkt rückwirkt, und ist andererseits ein kräftiger Hinweis auf ein gesteigertes Sprachbewusstsein im deutschen Sprachraum.

Auf den ersten Blick lässt sich nämlich durchaus schon aufgrund der Fülle der in diesem Themenbereich in den zehn Jahren um die Jahrtausendwende erschienenen Werke (siehe Bibliographie) ein solches Sprachbewusstsein attestieren. Gefördert wurde dieses sicherlich auch durch die jahrelangen, recht kontroversiell geführten Diskussionen um die Rechtschreibreform, durch das Lamentieren verschiedener Gruppen über den zunehmenden Einfluss des Englischen auf die deutsche Sprache und die Kritik an dem manipulativen Umgang mit Sprache durch die Politik. Dass Sprache meistens dann von öffentlichem Interesse ist, wenn Meinungen, Emotionen und Wertungen mit der Sprachreflexion verbunden sind (vgl. Spitzmüller 2002: 1f.) zeigt im Übrigen auch die Debatte rund um die Anstrengungen, der sprachlichen Diskriminierung der Frau beizukommen.

Im folgenden wird versucht, diese Publikationen zu systematisieren, in verschiedene Untergruppen einzuteilen und zu untersuchen, ob es sich jeweils um *populärwissenschaftliche* oder wissenschaftliche Werke handelt, um in der Folge abzuklären, ob die angekündigte, von Jürgen Schiewe gar geforderte Trendwende (vgl. Schiewe: 25) im gespannten Verhältnis zwischen Sprachkritik und Sprachwissenschaft stattgefunden hat.

1. Sprachkritik – eine kurze Bestandaufnahme

Dass Sprachkritik ein Teil der Geschichte von Sprache im allgemeinen und Teil der Entwicklung der deutschen Sprache im besonderen ist, führt Schiewe in seiner umfassenden Untersuchung *Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart* eindrücklich vor. Sprachkritische Einflussnahme habe es zu allen Zeiten gegeben, wenngleich diese nicht selten in die Nähe der Sprachpflege gerückt wurde. Allein den Begriff „Sprachpflege“ lehnt Schiewe strikt ab und wendet sich damit gegen die von Hans-

Martin Gauger und Wulf Oesterreicher in ihrem Aufsatz *Sprachgefühl und Sprachsinn* (1982) vertretene These, wonach Sprachpflege gar als Oberbegriff für jede Form von Sprachkritik – ausgenommen die philosophische, zumeist erkenntnistheoretische Kritik an der Sprache – verwendet werden sollte (vgl. Gauger/Oesterreicher: 79). Schiewe plädiert hingegen dafür, „den Begriff 'Sprachpflege' fallenzulassen und statt dessen durchgängig für alle kritisch wertenden Bemühungen um eine Sprache den Begriff 'Sprachkritik' zu verwenden." (Schiewe: 17) Diese Form einer praktischen, pragmatischen (auch durch die Pragmatik als wissenschaftliche Disziplin angeregten) Sprachkritik, die von der philosophischen Sprachkritik, der Kritik an der Sprache als solcher, klar zu scheiden ist, hat natürlich viele und vielseitige Betätigungsfelder. Überall dort, wo Sprachnormen vorhanden sind, kann Sprachkritik geübt werden, sei es in Form einer Auseinandersetzung mit eben diesen Normen, durch ihre Hinterfragung oder auch (im Sinne von Sprachpflege) durch ein Einmahnen der Befolgung dieser Regeln. Die Bandbreite reicht hier von der Orthoepie bis zur Orthographie, von der Grammatik bis zur Lexik, von der Kritik an „unorthodoxem" sprachlichen Verhalten (Pragmatik) bis zur Kritik des (mündlichen und schriftlichen) Stils. Aber auch Sprachformen können Objekt der sprachkritischen Betrachtung sein. Hier erstrecken sich die Untersuchungsfelder von Sprachformen, die für bestimmte Sprachbenützergruppen beobachtet werden können (z.B. für Jugendsprache(n), Fachsprachen, Wissenschaftssprache), zu Sprachformen der Presse und anderer Medien bis zum Bereich der Institutionen Verwaltung, Politik beispielsweise. Im Bereich des Gesellschaftlichen (feministische Ansätze) und des Politischen sind sprachkritische Zugänge überhaupt oft erste Voraussetzung für kritische, auch ideologiekritische Betrachtungen (vgl. Metzler: 620). Wiewohl natürlich die Beachtung oder Nichtbeachtung von Sprachnormen einerseits und die Herausbildung bestimmter Sprachformen andererseits immer Resultate von Sprachgebrauch im Sinne Mauthners sind – Mauthner setzt Sprache und Sprachgebrauch gleich –, bleibt auch der Gebrauch von Sprache seitens Einzelner oder Sprechergruppen Untersuchungsgebiet der Sprachkritik.

2. Zur Opposition zwischen Sprachkritik und Sprachwissenschaft

Es ist in der Tat verwunderlich, dass ein derart wichtiges Instrument, wie es die Sprache durch ihre Allgegenwärtigkeit in allen Bereichen des Lebens ist, von allen kritisiert werden darf, nur nicht von den für sie eigentlich zuständigen Fachleuten, den Linguisten. Die Problematik, aus der die Opposition zwischen Sprachkritik und Sprachwissenschaft entspringt, ist eigentlich auf eine einfache Formel zu bringen: die Unvereinbarkeit von „Wissenschaft und Wertung" (Spitzmüller u.a.: 4).

Seit den 1960-er Jahren begann der Strukturalismus die Sprachwissenschaft zu dominieren, damit einher ging die Entwicklung eines abstrakten Sprachbegriffs und die Ausbildung einer systematischen Methode, mit der Sprache in all ihren Kategorien beschrieben werden sollte. Diese methodische Forderung nach reiner Deskription führte dazu, dass zwangsläufig sprachkritische Bemühungen jeder Art als unwissenschaftlich angesehen werden mussten, sie wurden somit „aus dem Kanon sprachwissenschaftlicher Themen ausgegrenzt und nicht selten als konservative Klage über Sprachverfall abgestempelt" (Schiewe: 25). Über Sprache durften nur noch Seinsaussagen gemacht werden, sprachkritische Sollensaussagen wurden in außerwissenschaftliche Bereiche, wie die Publizistik und das journalistische Feuilleton verbannt. Ein zweites, ebenfalls mit dem Strukturalismus in Zusammenhang stehendes Argument, demzufolge sprachkritische Beobachtungen in der modernen Linguistik keinen Platz hätten, leitete Peter von Polenz (1963) ab: Sprachkritische Bemühungen erfolgten zumeist im Bereich der *parole* (also des individuellen, auch gruppenspezifischen bzw. gesellschaftlichen Sprachgebrauchs), die wissenschaftliche Betrachtung hätte sich aber auf die Erforschung der Struktur und Entwicklungsgesetze der Sprache als *langue* zu beschränken: „Fehler und Fehlentwicklungen gibt es in der Sprache als *langue* nicht." (von Polenz: 307) Von Polenz spricht der Sprachkritik zwar ihre Existenzberechtigung nicht ab, sieht diese aber im Bereich der Kulturwissenschaften. Schiewe widmet der wahrlich einschneidenden Fehde zwischen Peter von Polenz und Dolf Sternberger, der seinerseits die Sprache vom Sprecher nicht abgeschnitten sehen wollte und mit seiner Abkehr vom Strukturalismus

Prinzipien der Sprachpragmatik vorwegnahm, breiten Raum. Wiewohl von Polenz später die Einseitigkeit des strukturalistischen Systembegriffs einräumte und sich für die Entwicklung einer „neuen Sprachwissenschaft" aussprach, kann nicht geleugnet werden, dass es „insbesondere Peter von Polenz war, der mit seiner Kritik an dem 'Wörterbuch des Unmenschen' [Dolf Sternberger u.a., 1. Aufl. 1945] und der 'Sprache der verwalteten Welt' [Karl Korn, 1. Aufl. 1959] der Sprachkritik insgesamt den Boden entzogen hat." (Schiewe: 249). Als Konsequenz aus diesen Auffassungsunterschieden in den 1960er Jahren blieb in einer Sprachwissenschaft, die bis in die 80er Jahre vornehmlich vom strukturalistischen Sprachbegriff geprägt war, kein Platz für eine rationale, sprachwissenschaftlich orientierte Sprachkritik.

3. Systematik der analysierten Publikationen

Das durch den methodologischen Prinzipienstreit entstandene Vakuum musste aber irgendwie gefüllt werden, und so wurde die deutsche Sprachkritik zum Tummelplatz für Fachleute verschiedenster Provenienz: Journalisten, Publizisten, Medienspezialisten, Übersetzer, Politologen, Soziologen und (doch auch) Sprachwissenschaftler.[1] Hybride Formen der sprachkritischen Publikationen sind die Konsequenz daraus: Bei dem Versuch, die wichtigsten Buchpublikationen der letzten Jahre systematisch zu ordnen, stößt man unweigerlich auf Schwierigkeiten. Folgende Kriterien wurden für die Einordnung herangezogen:

1) die von den AutorInnen selbst vorgenommene Zuordnung
2) evidente formale Hinweise
3) inhaltliche Ausrichtung durch die Formulierung bestimmter formgebundener Ziele

[1] Diese Berufsbezeichnungen verstehen sich geschlechtsunspezifisch, wenngleich sich unteren den AutorInnen der vorliegenden Publikationen nur vier Frauen befinden.

3.1. Glossen und Essaysammlungen

Ulrich Holbeins 1996 erschienenes Buch *Sprachlupe* ist eine Sammlung seiner zwischen 1992 und 1996 in der ZEIT im Rahmen seiner gleichnamigen Kolumne erschienenen „Glossen, Miniaturen und Quickies, Leitfäden, Tips und Thesenpakete“ (Holbein: Klappentext). Programmatisch fast schreibt er darin in der Glosse *Laudatio auf den Klappentext*:

> […] am Klappentext kommt keiner vorbei. Erst der Konzertführer, dann Hindemith. Kaum ein Leser, der das Buch zu Ende liest; keiner, der den Klappentext links liegen ließe. Erst die Brille, dann die Welt. […] Bücher fachsimpeln oft nur inkompetent herum, mümmeln und kneten ausdauernd so für sich hin, knallvoll von Durchhängern und Hefeteig – der Klappentext bringt alles auf den Punkt. (Holbein: 13f.)

Auch in seinem Buch, in dem kein Vorwort Auskunft über Vorgaben und Ziele gibt, bleibt der Leser, der nach eben dem sucht, auf den in Holbeinscher Manier sprachschöpferisch ausformulierten Klappentext angewiesen. Im Buch selbst wird alles, was im engeren und im weiteren Sinne mit Sprachbetrachtung zu tun hat, in Kapitel unterteilt, die eine fast sprachwissenschaftliche Ausrichtung suggerieren, indem sie von einer Mikro- auf eine Makroebene überführen: *Satzzeichen und Buchstaben*; *Worte und Namen*; *Wendungen*; *Sätze*; *Gattungen*; *Zwischen den Zeilen und hinter den Kulissen*; *Tips*. Das Buch endet mit einem Resümee seiner Kolumnentätigkeit unter Bezugnahme auf Texte von Mauthner und Wittgenstein in der *Sprachlosigkeit*: „Ab sofort wird sich der Kot ungerügt glätten dürfen über meinen zwecklos hineingeworfenen Opal. Der Rest ist Sprachlosigkeit und Resteverwertung.“ (Holbein: 271).

1998 erschien Dieter E. Zimmers *Deutsch und anders – die Sprache im Modernisierungsfieber*. Der studierte Germanist und Anglist, Literaturkritiker, Übersetzer, Herausgeber u. Buchautor widmete sich in seinen journalistischen Publikationen, besonders in seiner Tätigkeit als Wissenschaftsreporter der ZEIT ab Mitte der 80-er Jahre Themen der Anthropologie, Biologie, Psychologie u. der Verhaltens- und Sprachforschung. Fünf seiner seit den 80-er Jahren erschienenen Bücher haben die Sprachbeobachtung zum Thema. Während die in

RedensArten. Über Trends und Tollheiten im neudeutschen Sprachgebrauch (1986) veröffentlichten Aufsätze noch sehr vom Glossenstil geprägt sind – Nachdenklichkeit aber auch Schmunzeln auslösende Polemik zeichnen die Texte aus – geht Zimmer in *Deutsch und anders. Die Sprache im Modernisierungsfieber* (1998) seinen Weg in Richtung einer sprachwissenschaftlich orientierten Sprachkritik weiter. Der buchstäblich letzte Satz in *RedensArten* deutet das schon an. Bezugnehmend auf die wissenschaftliche Ausrichtung seines gleichzeitig erschienen Buchs *So kommt der Mensch zur Sprache* (1986) meint er: „Im Unterschied zu den meisten Sprachkritikern, denen Sprachwissenschaft ein Greuel ist, hätte ich mich ohne diesen sprachwissenschaftlichen Hintergrund zu der Kritik an einigem heutigem Sprachgebrauch […] nicht für befugt gehalten." (Zimmer 1986: 225). Die Essays in *Deutsch und anders* widmen sich Sprachbeobachtungen der verschiedensten Art: Das Kapitel *Neuanglodeutsch* breitet auf achtzig Seiten das Phänomen der Pidgenisierung der Sprache aus und kann schon aufgrund der Fülle von Beispielen als Referenztext auch für die sprachkritische Sprachwissenschaft zu diesem Thema gelten. Die daran anschließende komparatistische Gegenüberstellung in Form einer Tabelle von hundert Computerbegriffen in zehn (europäischen) Sprachen ist per se schon erhellend, da sie auf den ersten Blick zeigt, in welchen Sprachen die Fachsprache der Informatik am stärksten durch das Englische geprägt ist. Zimmer stellt der Tabelle daher auch nur einige wenige Erklärungen hinsichtlich der Auswertung der Prozentzahlen nach und weist darauf hin, dass sich unter den englischen Computer-Fachausdrücken nicht ein einziger findet, der nichtenglischen Ursprungs wäre, da auch modem, multimedia nach angloamerikanischen Wortbildungsmustern entstanden seien. (vgl. Zimmer 1998: 104) Kapitel zur Schreibtechnik in E-Mails, zu Grammatik u.- Fehlerverständnis, zum „Rechtschreibdebakel" (*ebda*: 355) wechseln ab mit sprachpragmatisch ausgerichteten Nachforschungen zur politischen Korrektheit im Deutschen, mit Überlegungen zum „Übersetzen als darstellende[r] Kunst" (*ebda*: 315) und Texten, die der Psycho- u. Soziolinguistik nahe stehen, wie z.B. der Beitrag zur Mehrsprachigkeit. Ein hilfreiches Glossar zu linguistischen Fachbegriffen sowie die ausführliche Bibliographie weisen Dieter E. Zimmer als profunden Kenner sprachwissenschaftlicher Untersuchungen aus.

Die Jahrtausendwende war, wie sich an den Jahreszahlen der hier vorgestellten Bücher zeigt, vermehrt Anlass, über die Beschaffenheit unserer Sprache nachzudenken. 2004 erschienen nicht nur Bastian Sicks Sensationserfolg *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Ein Wegweiser durch den Irrgarten der deutschen Sprache* sondern auch Hans-Martin Gaugers *Was wir sagen, wenn wir reden. Glossen zur Sprache* und Eike Christian Hirschs *Gnadenlos gut. Ausflüge in das neue Deutsch*. Wiewohl alle drei Werke explizit in Form von Glossen angelegt sind, sind ihre sprachkritischen Ansätze doch sehr unterschiedlich.

Da uns hier immer das Verhältnis der Sprachkritik zur Sprachwissenschaft interessiert, muss vorweg für Hirschs Buch gesagt werden, dass es weder sprachwissenschaftliche noch auf den ersten Blick sprachkritische Ansprüche zu erheben scheint. Im Klappentext, auf den man in Ermangelung eines Vor- oder Nachworts zurückgreifen muss, wird lediglich mitgeteilt, dass das Buch weder verbessern noch verunsichern möchte. Tatsächlich werden verschiedenste Phänomene des *Neudeutschen*, wie die innerhalb eines Telegrammstils mittlerweile gebräuchliche Nachstellung von emphatischen Adjektiven („Drei Kinder werden hier einziehen? Sensationell!“, Hirsch: 14) und unterschiedlichste neue Idiomatismen („Macht das Sinn?“, Hirsch: 67) in zahlreichen Anekdoten und kurzen Geschichten kontextualisiert, ohne aber dabei eine explizite Wertung des Erzählten vorzunehmen. Die akkurate Auswahl der Beobachtungen zeugt aber ebenso wie der Einsatz von Ironie als dem dominierenden Stilmittel der Texte vom immanenten sprachkritischen Impetus der Publikation.

Hans-Martin Gauger, Professor für Romanische Sprachwissenschaft in Freiburg, geht im Vorwort seines Buches „(das schon einige Glossen enthält)“ (Gauger 2004: 9) eingehend auf die Definition von Sprachkritik ein, erörtert ihren Öffentlichkeitsanspruch ebenso wie ihren umstrittenen Stand innerhalb der Sprachwissenschaft und benennt in der Folge drei Arten von Glossen: Die erste stehe unter dem Zeichen der Kritik an der Sprachwissenschaft, „an ihrer Mißachtung und (dies ist schlimmer) *Verkennung* der Sprachkritik“ (Gauger 2004: 13f.). Die zweite Art Glossen wolle vom persönlichen Standpunkt des Autors über Sprachliches informieren und die dritte greife Phänomene auf, die am gegenwärtigen Deutsch irritieren (können). Hierbei will Gauger dezidiert „– wissenschaftlich ungeschützt – po-

lemisieren“ (Gauger 2004: 14). Die Absicht, durch Weckung von Sprachempfindlichkeit und gesteigerter Aufmerksamkeit Sprachaufmerksamkeit (language awareness) zu erzeugen, ist sein aufklärerisches, fast didaktisches Ziel. Zudem liefert er in der Glosse *Selbsternannte Sprachkritiker?* einen brauchbaren Ansatz, um den Antagonismus von Sprachkritik und Sprachwissenschaft zu überwinden:

> Nicht selten ist polemisch von „selbsternannten Sprachkritikern“ die Rede. So werden diejenigen, die sich nicht-professionell zur Sprache äußern, gern apostrophiert. Dies ist aber nicht nur etwas unverschämt, sondern auch der pure Unsinn, denn Sprachkritik ist kein Fach mit Promotion und Habilitation, und Wahlen gibt es da auch nicht. So darf sich jeder, in der Tat, selbst zum Sprachkritiker ›ernennen‹. Jeder darf Sprachkritik üben. Er darf also sagen, was ihm gefällt und nicht gefällt und warum dies so ist. Letzteres sollte er sogar tun, denn rationale Argumentation ist hier möglich. Rationale Argumentation gibt es auch außerhalb von Wissenschaft: Wissenschaft ist notwendig rational; aber Rationales gibt es nicht nur in der Wissenschaft. (Gauger 2004: 260)

Als „selbsternannter Sprachkritiker“ wurde auch der Erfolgsautor Bastian Sick bisweilen bezeichnet, und auf den ersten Blick scheinen er und der Sprachwissenschaftler Gauger hinsichtlich der Ausrichtung ihrer Publikationen, abgesehen von der Glossen- bzw. Kolumnenform der Beiträge, wenig gemeinsam zu haben. Paradoxerweise gibt es aber dort eine Verbindung mit dem frühen Gauger, wo Sick von sich als einem „Sprachpfleger“ (Sick 2004: 12) spricht. Es handelt sich dabei um eine neue Deutung des Begriffs *Sprachpflege*, im Sinne Schiewes müsste man wohl doch von *Sprachkritik* sprechen, aber dieses Lexem taucht bei Sick in keinem der drei Bände auf. Seine Attacken gegen abgedroschene Phrasen, unerträgliche Modewörter, lästige Anglizismen und Unwörter aus dem Journalisten- und Politikerjargon, einem von ihm selbst eingestandenen „Kampf gegen Windmühlen“ (Sick 2004: 10) oder wie er später sagt „reinste […] Syphilisarbeit“ (Sick 2005: 13) – die kritische Aufdeckung sprachlicher Fehlleistungen dieser Art, „Syphilisarbeit“, trägt im Übrigen sehr zum Unterhaltungswert von Sicks Büchern bei. In der Folge geht der Sprachpfleger Sick jeweils auf konkrete sprachliche Probleme und Zweifelsfälle ein, und ist, dort wo der Historiker und Romanist auch richtig recherchiert hat, eine geistreich-witzig aufberei-

tete Alternative zum Duden der Zweifelsfälle oder der Webseite des Instituts für deutsche Sprache. Die Buchreihe ist über weite Strecken hinweg als durchaus lehrreich zu bezeichnen (auf Antworten seitens der Sprachkritik, die die Untiefen und Schwächen des Werks aufdecken, wird am Ende des Beitrags eingegangen), und im Bundesland Saarland wird der erste Band davon gar als Lehrbuch eingesetzt. Abgesehen von der Fülle der originellen Beispiele und dem am ironischen Grundton gelegenen Unterhaltungswert – den die Sprachwissenschaft ihrerseits allerdings in die Nähe des unbegründet Besserwissens rückt (vgl. Meinunger: 10) – ist sicherlich der direkte Öffentlichkeitsbezug dieser Bücher Teil des Erfolgsrezepts: Ab dem ersten Buch greift Sick zu einem großen Teil Anregungen seiner Leser auf, und schreibt damit nicht nur ein „Lesebuch sondern ein Leserbuch“ (Sick 2005: 17).

3.2. Glossen-Wörterbücher

Die späten 1990er Jahre und die ersten Jahre des neuen Jahrtausends bringen eine Fülle von Wörterbüchern mit sprachkritischem Ansatz in Bezug auf den gegenwärtigen Sprachgebrauch. Rein formal sind diese Wörterbücher auch innerhalb der einzelnen Publikationen eher heterogen, da die Einträge einmal knapp, dann wieder ausführlich, schon in eine Glossenform übergehend sind. So handelt es sich bei *Das Wörterbuch des Gutmenschen. Zur Kritik der moralisch korrekten Schaumsprache* (1994) und *Das Wörterbuch des Gutmenschen. Band II. Zur Kritik von Plapperjargon und Gesinnungssprache* (1995) defacto um alphabetische Glossensammlungen, die allerdings mit der Bezeichnung Wörterbuch versehen sind. Damit werden evidente intertextuelle Verbindungen zu zwei anderen, wiewohl schon vom Ansatz her unterschiedlichen, Klassikern der deutschen Sprachkritik angedeutet: Der unmittelbare Bezug zu *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen* (Sternberger/Storz/Süskind) zeigt sich auf den ersten Blick schon in der Ähnlichkeit der Titelgebung: *Unmenschen* wird zu *Gutmenschen*. Auf den zweiten Blick, den ins Inhaltsverzeichnis, findet man unter den ersten Beiträgen Sternbergers legendären Artikel „Anliegen“, dessen Übernahme in diesen Band von einem der Autoren im Nachwort explizit so gerechtfertigt wird: „Statt nach Sternbergers Verdikt in der Besenkammer zu verschwinden, hat

das *Anliegen* bisher noch jeden Schwammigkeitstest bestanden und als Bestätigung von Sternbergers Analyse in der von Schmidt und Dönhoff geführten Klage gegen die 'Raffgesellschaft' gezeigt, daß die Grenzen zwischen 'Unmenschen' und Gutmenschen fließend sind." (Bittermann/Henschel: 188f.) Auch zum 1985 erschienenen satirisch-polemischen Wörterbuch *Dummdeutsch* von Eckhard Henscheid stehen die beiden *Wörter[bücher] des Gutmenschen* in unmittelbarer Verbindung; *Dummdeutsch* könne schon aufgrund der „auf der Hand liegenden Überschneidung mit dem Gutmenschenvokabular" (Bittermann/Henschel: 189) als Vorläufer des *Wörterbuch[s] des Gutmenschen* gelten. Noch offensichtlicher wird der intertextuelle Bezug durch die Tatsache, dass der Autor von *Dummdeutsch* im *Wörterbuch des Gutmenschen* insgesamt sieben Beiträge (*Denkanstoß*; *Ein Stück Versöhnung*; *Hoffnung*; *Mann-Frau-Schaft*; *Menschenverachtend, zynisch und frauenfeindlich*; *Politische Kultur*; *Querköpfe*) schreibt, wobei er sich in *Menschenverachtend, zynisch und frauenfeindlich* „aus meinem noch nicht überholten Standardwerk" (Bittermann/Henschel: 102) selbst zitiert. Ob *Dummdeutsch* als „Standardwerk" gelten kann, darf durchaus bezweifelt werden, die nachhaltige Wirkung der Titelgebung ist allerdings unbestritten: Im Gefolge von *Dummdeutsch* wurden später für Negativ-Ausprägungen des Statusquo der deutschen Sprache, oder eines Segments von ihr, neben dem allgemein üblichen Neudeutsch *Betroffenheitsdeutsch* (Bittermann/Henschel: 192), *Plastikdeutsch* (Pörksen, Krämer/Kaehlbrandt: 11), *Kauderdeutsch* (Sick 2004: 47), *McDeutsch* (Zimmer 2005: 105), *Treudeutsch* (Behrend T. u. G.: 2) u.a. gebildet. Diese Neuschöpfungen klingen ansprechend und sind griffig, man kann sich, auch wenn sie für sich allein stehen, gleich etwas darunter vorstellen, ihre wirkliche Relevanz und Substanz bekommen sie allerdings erst durch die Kontextualisierung innerhalb der Analyse, aus der sie hervorgehen.

Ein *Wörterbuch des Neudeutschen* (Untertitel) hingegen ist Eike Schönfelds *alles easy* von 1995. Er listet in seinem anregenden Lese(wörter)buch Begriffe zum allergrößten Teil anglo-amerikanischer Provenienz auf, die das „neue Umgangsdeutsch" (Schönfeld: 8) als Spiegelbild des gegenwärtigen Denkens und Handelns in unserer – so jedenfalls zeigt sie sich durch das aufgelistete Sprachmaterial –

konsumorientierten, jugendfixierten und medienbestimmten Hochleistungsgesellschaft vorführt.

Sprachkritik eingebettet in Gesellschaftskritik findet sich auch in *Die Ganzjahrestomate und anderes Plastikdeutsch. Ein Lexikon der Sprachverirrungen* von Walter Krämer und Roland Kaehlbrandt. Das von den Autoren hier eingeführte „Plastikdeutsch" ist sicherlich eine Nachprägung von Pörksens „Plastikwörter" und signalisiert damit eine Nähe zur linguistischen Sprachkritik. Allerdings werden die dieses Plastikdeutsch ausprägenden Begriffe von Krämer/Kaehlbrand und Pörksen durchaus unterschiedlich nuanciert definiert: Während Pörksens Plastikwörter Stereotype, die nicht mehr aus sich selbst heraus wirken, sondern durch ihr Umfeld, ihren Hof, durch die Assoziationen, die sie wecken, „Alltagsdietriche" (Pörksen 1988: 37) eben, sind, definieren Krämer/Kaehlbrandt die von ihnen aufgelisteten Begriffe als „Begriffe, die rasch geformt, rasch massenhaft verbreitet und ebenso rasch wieder eingeschmolzen werden." (Krämer/Kaehlbrandt: 7) Das Lexikon versammelt also Wörter, die aus der „Sprache der Jahre Null" (Krämer/Kaehlbrandt: 8) stammen. Sie wurden von den Autoren aus den Medien, der Werbung, der Politik, aber auch aus dem Privatbereich oder dort wo Privates öffentlich wird, wie im Chatroom, zusammengetragen. Nicht der Sprachgebrauch wird hier kritisiert, sondern tatsächlich die vielen zum Teil abstrusen Neuschöpfungen, wozu sich die deutsche Sprache aufgrund ihres Wortbildungssystems hervorragend eignet. Diese Wörter zeigen, und das ist psycho- und soziolinguistisch relevant, einerseits „die menschlichen Schwächen [ihrer] Schöpfer und Nutzer" (Krämer/Kaehlbrandt: 8), andererseits die verkorkste Realität, der sie entspringen, man denke an ein Beispiel aus der Tourismusbranche: „Willkommen im 'Verwöhnstandort Deutschland' mit seinem 'Wohlfühl-Feeling'! Hier lebt es sich 'bauchgesteuert'." Die unfreiwillige Komik dieses und vieler anderer Beispiele in diesem Lexikon, ist Teil des Programms: Die Autoren wollen Kritik üben, aber den Leser auch „zum Lachen reizen" (*ebda*: 10).

Ein Korpus, das ebenfalls im Zeitraum zwischen 1999 und 2006 den Medien entnommen wurde, bildet die Grundlage für Dieter E. Zimmers *Beobachtungen am Deutsch der Gegenwart* (Untertitel), die er in seinem Buch *Die Wortlupe* anstellt. Formal ist dieses Werk eher als alphabetische Glossensammlung zu sehen denn als Wörterbuch,

da die einzelnen Beiträge recht umfangreich sind. Ausgehend von der Auffassung, dass die Wörter nicht „unschuldig" sind (vgl. Zimmer 2006: 5), übt der Autor, dort wo ihm die Suggestionen der Gegenwarts- (im besonderen der Medien-) Sprache missfallen „rundheraus Sprachkritik" (*ebda*: 6). Die *Wortlupe* bildet, wie uns Zimmer im Vorwort mitteilt, die praktischen „Anwendungsbeispiele" (*ebda*) für seine theoretischen Überlegungen in *Sprache in Zeiten ihrer Unverbesserlichkeit* (2005). Diese Monographie ist innerhalb der vorliegenden Untersuchung mit Recht an der Schwelle zu den sprachwissenschaftlichen Publikationen positioniert, da Zimmer nicht nur wiederum seine Nähe zur Linguistik betont und kritisiert, dass die journalistischen Sprachkritiker oft nur „impressionistisch kommentieren" (Zimmer 2005: 7) und sich kaum je auf Erkenntnisse der Sprachwissenschaft beriefen (vgl. *ebda*), sondern darüber hinaus eine 48 Seiten lange fundierte Analyse der andauernden Fehde zwischen Sprachkritik und Sprachwissenschaft mit dem Titel *Sprachkritik und Sprachwissenschaft – ein folgenreicher Dissens* liefert. Weitere Beiträge wie unter anderen zur Rechtschreibreform, zum Zusammenhang von Sprechen und Denken, zum Einfluss der anglo-amerikanischen Dienstleistungssprache und der sprachlich politischen Korrektheit auf das Deutsche zeigen, dass den Wissenschaftsjournalisten und -publizisten Zimmer, von einer (nicht rein strukturalistischen) Sprachwissenschaft wenig trennt.

3.3. (Sprach-)wissenschaftliche Publikationen

Dezidiert sprachwissenschaftliche Buchpublikationen zur Sprachkritik gibt es um die Jahrtausendwende vergleichsweise wenige. In *Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende. Sprachkultur oder Sprachverfall?* (2000), dem ersten Band der Dudenreihe *Thema Deutsch* hofft der Interessierte vergeblich, trotz des diesbezüglich vielversprechenden Titels auf einen sprachkritischen Schwerpunkt. Es werden vielmehr nur im 5. und letzten Kapitel, *Sprachkritik und Sprachpflege* übertitelt, drei Beiträge zum Thema Sprachkritik gebracht: einer zum Phänomen Denglisch, ein historischer Abriss über 500 Jahre deutsche Sprachratgeber und – wiederum – ein geschichtlicher Überblick über die *Gesellschaft für deutsche Sprache*. Der Duden, der ja nach wie vor als die Instanz hinsichtlich der Normierung der deut-

schen Sprache gilt, wiewohl die von ihm verbreitete Norm selbstredend ein Produkt sprachwissenschaftlicher Arbeit ist, hätte in einem Band, der den sprachlichen Status Quo der Jahrtausendwende abbildet, doch auch die Methode, die diesem Band im besonderen, der Arbeit des Duden aber im allgemeinen zu Grunde liegt, thematisieren sollen. Bei einem solchen Unterfangen hätte man zwangsläufig auf das Verhältnis von Sprachwissenschaft und Sprachkritik eingehen müssen, ein Spannungsfeld, in dem ja auch der Duden ständig agiert.

Eine weitere wichtige Institution für deutsche Sprache, die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt, veröffentlichte im Jahr vor der Jahrtausendwende das Buch *Sprache in Not? Zur Lage des heutigen Deutsch* (1999). Ausgehend vom Phänomen Denglisch (auch Denglish), von Meier hier als „Denglitsch" (Meier: 7) bezeichnet, umfasst es verschiedenste, durchaus als sprachkritisch zu bezeichnende Betrachtungen der deutschen Sprache der Gegenwart, wobei vor allem deren Stellenwert, beispielsweise als Sprache der Wirtschaftswissenschaften oder als Sprache der Philosophie hinterfragt wird. Hans-Martin Gauger beschäftigt sich in seinem Beitrag mit der „[...] Hilflosigkeit der Sprachwissenschaft" (Beitragstitel) besonders in Bezug auf ihre Verbindung zur Sprachkritik. Der neue Ansatz Gaugers besteht darin, einerseits die Bedeutung und die Existenzberechtigung der Sprachkritik hervorzuheben, denn „Wertung gehört unvermeidbar, historisch notwendig, zu einer Sprache" (Meier: 98), und andererseits darin, auf Peter von Polenz Bezug nehmend, auch der Sprachwissenschaft Wertung zu unterstellen. Positive Wertung nämlich, da sie alles „faktisch Vorgefundene stets positiv bewertet, einfach, weil es da ist." (Meier: 100). Gauger kommt zum Schluss, dass sich die Sprachkritik von der Linguistik beraten lassen sollte, also auf sprachwissenschaftliche Erkenntnisse bei ihrer Kritik aufbauen sollte (vgl. Meier: 100f.), aber gleichzeitig – und das ist ein Aufruf zur Wende in den Beziehungen von Sprachkritik und Sprachwissenschaft – „sich die Linguistik zur Sprachkritik hin öffnen sollte" (Meier: 101).

Die in diesem Zusammenhang angesprochene „Freiburger Linie" (Meier: *ebda*) mit Uwe Pörksen und Jürgen Schiewe, beide germanistische Linguisten, hat in den 1990-er Jahren diese Richtungsänderung begonnen. In der Tat haben die Buchpublikationen Pörksens, hier wäre für die 1990-er Jahre *Wissenschaftssprache und Sprachkri-*

tik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart (1994) zu nennen, und seines Schülers Schiewe mit seiner eingangs bereits ausführlich besprochenen und zitierten Geschichte der Sprachkritik eine Welle von wissenschaftlichen Aufsätzen zur Sprachkritik ausgelöst, und dazu beigetragen haben, dass eine neue Generation von germanistischen Linguisten (wie Schiewe das 1998 hoffend in Aussicht gestellt hat) die Sprachkritik in den linguistischen Kanon integrieren will. Ansätze dazu wollen auch Spitzmüller, Roth, Leweling und Frohning mit ihrem Buch *Streitfall Sprache. Sprachkritik als angewandte Linguistik?* aus dem Jahr 2002 liefern. Der Band enthält überarbeitete Vorträge, die 2001/02 zum Thema Sprachkritik an der Universität Freiburg gehalten wurden, eine inhaltlich gegliederte Auswahlbibliographie der 1990-er Jahre bis 2002 zur Sprachkritik und die Verschriftung eines, gerade weil kontroversiell geführten, aufschlussreichen Podiumsgesprächs mit (u. a.) Hans-Martin Gauger u. Jürgen Schiewe zur Fragestellung *Sprachkritik als angewandte Linguistik*?

Eine weitere sprachwissenschaftliche Arbeit zu einem sprachkritischen Thema ist eine Habilitationsschrift aus Österreich mit dem Titel *Warum geht die deutsche Sprache immer wieder unter? Die Problematik der Werthaltungen im Deutschen* (1995) geht aus linguistischer Sicht auf der Basis eines umfassenden Korpus der sprachkritischen, durch Schule, Institutionen, Politik und Weltbild geprägten, sprachkritischen Alltagsargumentation auf den Grund. Der Verfasser Richard Schrodt führt die öffentliche Meinung zu bestimmten sprachlichen Phänomenen in einen sprachwissenschaftlichen Diskurs über und eröffnet damit einen Bereich der linguistischen Betrachtung, die seither unter dem Begriff *laienlinguistische Sprachkritik* zunehmend Untersuchungsfeld der Sprachwissenschaft wurde. Die jüngste diesbezügliche Buchpublikation stellt Thorsten Griesbachs bei Shaker erschienene Doktorarbeit *'Unwort' und laienlinguistische Wortkritik. Zur Erforschung des sprachkritischen Denkens in Deutschland* dar.

4. Vorschläge zur Überwindung der Opposition von Sprachkritik und Sprachwissenschaft

Es liegt – wie wir hier zeigen konnten – eindeutig an der Linguistik, maßgeblich zur Überwindung dieser Opposition beizutragen. Im hier untersuchten Zeitraum formuliert erstmals Schiewe (1998) konkrete Lösungsmöglichkeiten für den Konflikt zwischen Sprachkritik und Sprachwissenschaft: Eine Möglichkeit wäre, die Linguistik als semiotische Wissenschaft zu begreifen, „die Form und Funktion des sprachlichen Zeichens zu einem ihrer Erkenntnisgegenstände zählt[.] [D]ann gehört die Frage, was das sprachliche Zeichen ist und was es hinsichtlich der Bezeichnung von Gegenständen und Sachverhalten leistet, mit in die Betrachtung hinein.“ (Schiewe: 17). Um diesem Vorhaben weiters eine wissenschaftstheoretische Grundlage zu geben, bezieht er sich auf den polnischen Wissenschaftstheoretiker Ludwik Fleck, demzufolge es, wie Schiewe ausführt,

> ein objektives Erkennen in keiner Wissenschaft gibt, so auch nicht in der Sprachwissenschaft. Jedes Erkennen beruht auf bestimmten Traditionen und auf den unausgesprochenen Vereinbarungen eines Denkkollektivs, das einen bestimmten Denkstil herausgebildet hat. (*ebda*: 20)

Dass Sprachkritik kein Thema der Sprachwissenschaft sei, wie von einer Gruppe von Fachvertretern begründet vorgetragen wird, könnte aber schon von einer anderen Generation von Linguisten (vgl. *ebda*: 21) mit dem gleichen Recht abgelehnt werden, und neue Vereinbarungen könnten getroffen werden. Schiewes erster Argumentationspunkt trifft sich durchaus mit Gauger, wenn dieser meint, dass die Sprachwissenschaft zwar nicht werten, aber die in der Sprachgemeinschaft, und damit in der Sprache, vorgefundenen Bewertungen verzeichnen sollte. Und auch im zweiten Punkt, der eine Neubestimmung der Ausgangsposition durch eine Gruppe betrifft, im Sinne einer Neubestimmung von dem, was „Wertung“ tatsächlich sei, stößt Gauger, wie oben bereits ausgeführt wurde, in die gleiche Richtung.

Mit Blick auf die junge Freiburger Forschungsgruppe, aus der die Publikation *Streitfall Sprache* hervorging, darf man zuversichtlich sagen, dass wohl spätestens hier mit dem Generationenwechsel auch der Paradigmenwechsel stattgefunden hat. Nach der Aufarbeitung

des strukturalistischen Hemmschuhs angesichts der pragmatischen und kognitiven Wende innerhalb der Sprachwissenschaft und die Ausbildung eines funktionalen Sprachbegriffs liegt es nun an den „derzeitigen Vertreterinnen und Vertretern der wissenschaftlich fundierten Sprachkritik, die methodischen Angebote der 'neuen' modernen Linguistik als neue Grundlage in ihre Sprachkritik zu integrieren, und im Gegenzug liegt es an der Linguistik, sich aus diesen Ansätzen heraus mit dem kritischen Sprachbewusstsein ihrer Vertreterinnen und Vertreter auch an die Bewertung des Sprachgebrauchs zu wagen." (Spitzmüller u.a.: 7). Damit käme es zu einer Überwindung der „Bewertungsallergie" (Zimmer 2005: 8) seitens der Linguistik, und der Weg wäre frei für eine wissenschaftlich fundierte Sprachkritik, die laut Spitzmüller (u.a.) konsequenterweise zu den historisch-kritischen und demnach geisteswissenschaftlichen Teildisziplinen der Sprachwissenschaft gehören müsste, ohne sich aber „empirischen Evidenzen" (Spitzmüller u.a.: 11) zu verschließen. Die AutorInnen von *Streitfall Sprache* schließen ihre Vorstellungen von der Sprachkritik als einer Teildisziplin der modernen Linguistik mit dem Hinweis darauf, dass mitgestalteter Sprachwandel bzw., aus didaktischer Sicht, die Erzeugung von Sprachbewusstsein durch Sprachkritik Veränderung bedeuten. „Dies ist etwas, was Wissenschaft letztlich auch bewirken sollte: Veränderungen zu initiieren und kompetent mitzugestalten." (*ebda*: 12) Denkt man an analoge diesbezügliche Ansprüche innerhalb der Natur-, Wirtschafts-, und Gesellschaftswissenschaften, wäre das ein weiteres Argument für die Anerkennung der Sprachkritik als sprachwissenschaftlicher Teildisziplin.

Letztlich wäre noch eine Verschränkung der Diskurse zwischen sprachwissenschaftlicher Sprachkritik und sprachkritischem Journalismus, der auch, aber nicht nur aufgrund des unterschiedlichen Öffentlichkeitsbezugs eine wesentlich größere Breitenwirkung hat, wünschenswert. (Die Sprachwissenschaft könnte diesen medialen Nachteil nur durch eine Integration sprachkritischer Ansätze ins Bildungs- und Ausbildungssystem wettmachen.)

Als geglücktes Beispiel dafür könnte, nach dem Motto, besser Dissens als gar kein Dialog, die mit etwas Zeitabstand zum hier betrachteten Jahrzehnt 2008 erschienene Erwiderung auf Bastian Sicks *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod* durch den Berliner Linguisten

André Meinunger mit dem Titel *Sick of Sick* sein.[2] Meinunger kann Sicks Werk durchaus positive Seiten abgewinnen, zu allererst einmal die dadurch ausgelöste immense Sensibilisierung der Deutschsprechenden für ihre Muttersprache. Auch die sprachlichen Beobachtungen Sicks erscheinen ihm oft originell und ihre Darstellung durchaus in einem ansprechenden, unterhaltsamen Stil. Dieser ist aber für Meinunger gleichzeitig auch erster Kritikpunkt, da sich Sick allzu oft in die Position des vermeintlich scharfsinnigen Kritikers begibt, angetrieben jedoch eher durch Sprachdünkel und Besserwissen, wo doch sein Werk „eben auch von Ungereimtheiten, Unstimmigkeiten, Halbwahrheiten und Pedanterien bis hin zu reinen und groben Fehlern [strotze]" (Meinunger: 10). Im Vorwort *„Zwiebelfisch" versus Szientifisch* erhebt der Linguist den Anspruch, auf ähnlich unterhaltsame Weise die linguistischen Untiefen der Bücher Sicks aufdecken und durch die Vermittlung linguistischer Kenntnis ähnlich aufklärerisch wie Sicks Bücher wirken zu wollen. In den 25 Kapiteln, die jeweils exemplarisch Beispiele aus allen drei Bänden herausgreifen und sie analysieren bzw. korrigieren, gelingt das durchaus überzeugend. Im Gegensatz zu anderen Sick-Kritikern, die den Erfolgsautor schon in Grundsatzfragen ganz aus der Perspektive der (strukturalistischen) Sprachwissenschaft heraus kritisieren (vgl. Maitz/Elspaß: 16f.), versagt sich Meinunger die sprachwissenschaftliche Attitüde und (re-)agiert mit *Sick of Sick* ganz im Sinne Gaugers, demzufolge es durchaus Aufgabe der Linguistik sei, Bewertungen zu verzeichnen. Somit ist auch *Sick of Sick* ein Beispiel für den sich um die Jahrtausendwende abzeichnenden Paradigmenwechsel in den gegenseitigen Beziehungen zwischen Sprachkritik und Sprachwissenschaft, die von respektvoller Koexistenz wie auch von fortschreitender Annäherung geprägt sind.

[2] Die Sick-Kritik setzte allerdings schon früher ein, in diversen Periodika, vgl. Claudius Seidl, „Der Zwiebelfisch stinkt vom Kopf her", *FAZ* am 5.11.2006, Péter Maitz u. Stephan Elspaß, „Warum der «Zwiebelfisch» nicht in den Deutschunterricht gehört", *Info DaF* 34.5 (2007), S. 515-526.

Bibliographie

1. Analysierte Texte

BEHREND Tanja, und Georg BEHREND (1996), *Alles im Griff. Amtsdeutsch. Neudeutsch. Treudeutsch*. Berlin, Eulenspiegel

BITTERMANN Klaus, und Gerhard HENSCHEL (Hgg.) (1994), *Das Wörterbuch des Gutmenschen. Zur Kritik der moralisch korrekten Schaumsprache*. Berlin, Tiamat

DROSTE Wiglaf, und Klaus BITTERMANN (Hgg.) (1995), *Das Wörterbuch des Gutmenschen. Zur Kritik der moralisch korrekten Schaumsprache*. Bd II. Berlin, Tiamat

EICHOFF-CYRUS Karin M., und Rudolf HOBERG (Hgg.) (2000), *Die deutsche Sprache zur Jahrtausendwende. Sprachkultur oder Sprachverfall?* Mannheim, Duden

GAUGER Hans-Martin (2004), *Was wir sagen, wenn wir reden. Glossen zur Sprache*. München-Wien, Hanser

GRIESBACH Thorsten (2006), *Unwort und laienlinguistische Wortkritik. Zur Erforschung des sprachkritischen Denkens in Deutschland*. Aachen, Shaker

HIRSCH Eike Christian (2004), *Gnadenlos gut. Ausflüge in das neue Deutsch*. München, Beck

HOLBEIN Ulrich (1996), *Sprachlupe*. Frankfurt a. M., Eichborn

KRÄMER Walter, und Roland KAEHLBRANDT (2007), *Die Ganzjahrestomate und anderes Plastikdeutsch. Ein Lexikon der Sprachverirrungen*. München-Zürich, Piper

MEIER Christian (Hg.) (1999), *Sprache in Not? Zur Lage des heutigen Deutsch*. Göttingen, Wallstein

MEINUNGER André (2008), *Sick of Sick? Ein Streifzug durch die Sprache als Antwort auf Zwiebelfisch*. Kadmos

SCHIEWE Jürgen (1998), *Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart*. München, Beck

SCHÖNFELD Eike (1995), *alles easy*. München, Beck

SCHRODT Richard (1995), *Warum geht die deutsche Sprache immer wieder unter? Die Problematik der Werthaltungen im Deutschen*. Wien, Passagen

SICK Bastian (2006), *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Ein Wegweiser durch den Irrgarten der deutschen Sprache*. 7. Aufl. Köln, Kiepenheuer & Witsch

SICK Bastian (2006), *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Neues aus dem Irrgarten der deutschen Sprache*. 5. Aufl. Köln, Kiepenheuer & Witsch

SICK Bastian (2006), *Der Dativ ist dem Genitiv sein Tod. Noch mehr Neues aus dem Irrgarten der deutschen Sprache*. 3. Aufl. Köln, Kiepenheuer & Witsch

SPITZMÜLLER Jürgen u.a. (2002), *Streitfall Sprache. Sprachkritik als angewandte Linguistik?* Bremen, Hempen (Freiburger Beiträge zur Linguistik, 3)

ZIMMER Dieter E. (1998), *Sprache und anders – die Sprache im Modernisierungsfieber*. Hamburg, Rowohlt

ZIMMER Dieter E. (2005), *Sprache in Zeiten ihrer Unverbesserlichkeit*. Hamburg, Hoffmann und Campe

ZIMMER Dieter E. (2006), *Die Wortlupe. Beobachtungen am Deutsch der Gegenwart*. Hamburg, Hoffmann und Campe

2. Weitere Literatur

GAUGER Hans-Martin, und Wulf OESTERREICHER (1982), „Sprachgefühl und Sprachsinn“, in *Sprachgefühl? Vier Antworten auf eine Preisfrage von Hans-Martin Gauger und Wulf Oesterreicher, Helmut Henne, Manfred Geier, Wolfgang Müller. Mit einer Nachbemerkung von Gerhard Storz*. Heidelberg, Lambert Schneider (= Preisschriften der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung)

HENSCHEID Eckhard (1993), *Dummdeutsch. Ein satirisch polemisches Wörterbuch*. Frankfurt a. M., Fischer

MAITZ Péter, und Stephan ELSPAß, „Warum der «Zwiebelfisch» nicht in den Deutschunterricht gehört“, *Info DaF* 34.5 (2007), S. 515-526

METZLER *Lexikon Sprache* (2005). Stuttgart-Weimar, Metzler

PÖRKSEN Uwe (1988), *Plastikwörter. Die Sprache einer internationalen Diktatur*. Stuttgart, Klett-Cotta

PÖRKSEN Uwe (1994), *Wissenschaftssprache und Sprachkritik. Untersuchungen zu Geschichte und Gegenwart*. Tübingen, Narr

SEIDL Claudius, „Der Zwiebelfisch stinkt vom Kopf her“, *FAZ* am 5.11.2006

STERNBERGER Dolf, Gerhard STORZ, und W.E. SÜSKIND (1989), *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen*. Neue erw. Ausgabe m. Zeugnissen des Streites über Sprachkritik. Frankfurt a.M.-Berlin, Ullstein

VON POLENZ Peter (1963), „Sprachkritik und Sprachwissenschaft“, in STERNBERGER (1989), S. 289-310

ZIMMER Dieter E. (1986), *RedensArten. Über Trends und Tollheiten im neudeutschen Sprachgebrauch*. Zürich, Haffmans

ZIMMER Dieter E. (1986), *So kommt der Mensch zur Sprache*. Zürich, Haffmans

SCRITTI TEATRALI DI CECCARDO ROCCATAGLIATA CECCARDI

Francesco De Nicola

Abstract*: Ceccardo Roccatagliata Ceccardi (Genoa, 1871-1919), one of the most important Italian poets of the early twentieth century, acted as a mediator between the Italian classical tradition and French symbolist poetry, and was one of its first translators and champions. Appreciated by Montale, who dedicated a poem to him, as well as by Sbarbaro and later by Caproni and Carlo Bo, Ceccardo led a difficult and poverty-stricken life, which forced him to take on all kinds of work, including the writing of a libretto for a three-act musical version of* Don Chisciotte *which was performed at the Carlo Felice opera house in Genoa on 4 March, 1916. The article draws on letters to reconstruct the various phases of the difficult process of writing the libretto. Begun in 1910 and finished in 1913, it was printed a short time later in a longer version than that used on the stage.*

"Un importantissimo poeta del nostro Novecento": così nel 1980 Giorgio Caproni aveva definito Ceccardo Roccatagliata Ceccardi nel profilo[1] a lui dedicato nell'antologia della poesia italiana novecentesca di Garzanti; e questo giudizio del tutto positivo ripeteva nella sostanza quanto aveva scritto nel 1969 Carlo Bo[2] nel capitolo sulla nuova poesia italiana della storia della letteratura Cecchi-Sapegno, dove a Roccatagliata Ceccardi aveva attribuito il grande merito di aver definito una "nuova sensibilità della poesia italiana". Del resto l'importanza di questo personaggio, nato nel 1871 a Genova dove morirà nel 1919, non era sfuggita già ai suoi contemporanei se è vero che Camillo Sbarbaro racconta che, a chi lo definiva poeta, quasi schernendosi aveva risposto: "Io poeta? Poeta era Ceccardo. Che corpo sproporzionato per quel cuore fanciullo".[3] In questo breve ri-

[1] Giorgio Caproni, "Ceccardo Roccatagliata Ceccardi", in Piero Gelli e Gina Lagorio (a cura di), *Poesia italiana. Il Novecento*, I, Milano, Garzanti, 1980, pp. 24-33.

[2] Carlo Bo, "Verso la nuova poesia", in Emilio Cecchi e Natalino Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, IX, Milano, Garzanti, 1969, pp. 269-271.

[3] Camillo Sbarbaro, "Cose di primavera", *L'Azione* (20-21 marzo 1921), poi in *Liquidazione*, Torino, Ribet, 1928, p. 15.

cordo, sollecitato dai frequenti incontri genovesi tra il poeta di *Pianissimo* e Ceccardo negli anni intorno alla Grande Guerra,[4] non sfugge quella stessa definizione di "cuore fanciullo" che si legge in una delle più note poesie sbarbariane, quella dedicata al padre che "se anche non fossi il mio padre / pel tuo cuore fanciullo t'amerei;"[5] come dire che di Ceccardo Sbarbaro apprezzava l'ingenuità e la visione del mondo immune dalle convenzioni e dalle regole più opprimenti; e non per nulla Ceccardo, autentico poeta *maudit* che pagò sulla sua pelle con la miseria e quindi la malattia la coerenza alle proprie idee, era più che un simpatizzante degli anarchici carraresi, conosciuti e frequentati negli anni giovanili trascorsi in Lunigiana, quando scrisse l'opuscolo a loro solidale *Dai paesi dell'anarchia.*[6]

Ma oltre a Sbarbaro un altro grande ligure aveva espresso ammirazione per Ceccardo; tra le *Poesie disperse* di Montale, ne troviamo una di due quartine a lui dedicata,[7] scritta tra il settembre e il novembre del 1923:

> Sotto quest'umido arco dormì talora Ceccardo,
> partì come un merciaio di Lunigiana
> lasciandosi macerie a tergo.
> Si piacque d'ombre e di pioppi, di fiori di cardo.
>
> Lui non recava gingilli: soltanto un tremulo verso
> portò alla gente lontana
> e il meraviglioso suo gergo.
> Andò per gran cammino. Finché cadde riverso.

Qui Montale, solitamente poco generoso con i poeti suoi corregionali, adopera definizioni senza dubbio elogiative: da "meraviglioso gergo", formula ossimorica dove l'aggettivo riqualifica il sostantivo

[4] Eugenio Montale, "Ricordo di Sbarbaro", *Corriere della Sera* (5 novembre 1967), poi in Giorgio Zampa (a cura di), *Sulla poesia*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 335-337.

[5] Camillo Sbarbaro, *[Padre, se anche tu non fossi il mio]*, in *Pianissimo* (1914), ora in Gina Lagorio e Vanni Scheiwiller (a cura), *L'opera in versi e in prosa*, Milano, Garzanti, 1985, p. 29.

[6] Ceccardo Roccatagliata Ceccardi, *Dai paesi dell'anarchia*, Genova, Tipografia operaia, 1894.

[7] E. Montale, [*Sotto quest'umido arco*], in Giorgio Zampa (a cura di), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1984, p. 808.

che definisce il linguaggio del tutto personale di Ceccardo tra classicità più tradizionale e modernità più imprevista, a "gran cammino" che non indica tanto gli spazi da lui materialmente attraversati nella sua perenne condizione di "viandante", ma piuttosto il "gran" percorso della sua poesia, attenta, tra le prime in Italia, alla lezione dei simbolisti francesi del secondo Ottocento, da lui tradotti e rielaborati;[8] e che Ceccardo sia rimasto nella memoria, più o meno consapevole, di Montale – e non solo di lui[9] – lo rivela l'*incipit* di una sua nota poesia: "Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale",[10] che richiama da vicino quello della ceccardiana lirica *Pensiero*: "Vanno, dandosi il braccio / a passo e senza un detto".[11]

Ceccardo Roccatagliata Ceccardi fu personaggio leggendario e quindi tale da sollecitare la fioritura di numerosi aneddoti sulla sua vita, più volte e variamente raccontata a partire dalla biografia che gli dedicò nel 1922 Lorenzo Viani,[12] il pittore-scrittore viareggino con il quale egli condivise non poche esperienze, tra le quali quella assai bizzarra di partecipi della "Repubblica Apua", un manipolo di artisti e intellettuali della zona compresa tra lo spezzino e la Versilia comprendente tra gli altri un allora ignoto Giuseppe Ungaretti.

L'attività di Roccatagliata Ceccardi fu assai varia e addirittura imprevedibile, avviata con la pubblicazione di numerose poesie di gusto simbolista sui numerosi periodici letterari genovesi di fine Ottocento – dal *Supplemento* al *Caffaro* a *Iride*, al *Secolo XX* –, ma anche sul milanese *Idea liberale* (foglio monarchico e conservatore e

[8] Su quest'argomento cfr. Fabio Scotto, "La presenza della lirica francese nella poesia di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi: affinità, traduzioni, imitazione", in Federica Pastorino (a cura di), *Ceccardo Roccatagliata Ceccardi dalla tradizione al rinnovamento. Atti del convegno nazionale di studi. Lavagna, 5 maggio 2007*, Genova, De Ferrari, 2008, pp. 76-89 (d'ora in avanti quest'opera sarà citata come *Atti*).

[9] Francesca Corvi, "Ceccardo maestro rinnegato: da Montale a Quasimodo", *Misure critiche* II (n.s.). 1-2 (gennaio-dicembre 2003), pp. 60-75.

[10] E. Montale, [*Ho sceso, dandoti il braccio*], in *Tutte le poesie*, cit., p. 309.

[11] C. Roccatagliata Ceccardi, *Pensiero*, in Francesca Corvi (a cura di), *Colloqui d'ombre. Tutte le poesie (1891-1919)*, Genova, De Ferrari, 2005 ("Piccoli classici italiani", 4), p. 270 (d'ora in avanti quest'opera sarà citata come *Colloqui d'ombre*).

[12] Lorenzo Viani, *Ceccardo*, prefazione di Ardengo Soffici, Milano, Alpes, 1922. Sui due personaggi cfr. Marcello Ciccuto, "Ceccardo e Viani, un'amicizia in stile", in *Atti*, pp. 90-97.

dunque ben lontano dalle idee anarchiche di Ceccardo),[13] sulla torinese *Gazzetta del Popolo della Domenica* e sul prestigioso *Marzocco* fiorentino; e dopo aver pubblicato nel 1895 la sua prima raccolta di versi, *Il libro dei frammenti*[14] – che già dal titolo anticipava quella propensione dei grandi scrittori liguri poi espressa esemplarmente nei *Frantumi* (1912) di Giovanni Boine e nei *Trucioli* (1920) di Camillo Sbarbaro –, Ceccardo divenne il personaggio più noto e più apprezzato dal vivace mondo poetico genovese, tanto che Filippo Tommaso Marinetti, allora nel capoluogo ligure per frequentarvi l'università, lo inserì in una sua antologia in francese della poesia italiana pubblicata nel 1899.[15] Ma è noto che non si vive di poesia e Roccatagliata Ceccardi ebbe anche modo di fare il giornalista, seguendo in particolare le arti figurative,[16] spesso dando vita ad accese polemiche, anche con personaggi e istituzioni più potenti di lui, che in molte occasioni ebbero la conseguenza di metterlo in difficoltà e di fargli perdere il lavoro,[17] occorrenza tanto più negativa per lui che nel 1901 aveva sposato Francesca Giovannetti e dalla quale l'anno seguente ebbe il figlio Tristano, avviati entrambi ad un destino infelice: la moglie morirà a Lavagna nel 1918 e il figlio, sin da bambino soggetto a ripetute malattie, sopravviverà al padre di poco più di una decina di anni.

Personaggio sfortunato e bizzarro, Ceccardo poté almeno contare sull'aiuto di alcuni estimatori: da Mario Novaro, al quale dedicherà una delle sue migliori poesie, *Piccolo porto in Liguria*,[18] che spesso pubblicava suoi scritti sulla rivista da lui diretta, *La Riviera Ligure*, una tra le poche che compensava economicamente i suoi collaboratori, ad un gruppo di amici che nel 1910 gli fecero pubblicare il suo se-

[13] Cfr. Ermanno Paccagnini, "Una corona di sonetti e altri inediti ceccardiani (versi, lettere e prosa)", in *Atti*, pp. 21-49.
[14] C. Roccatagliata Ceccardi, *Il libro dei frammenti*, Milano, Aliprandi, 1895.
[15] F.T. Marinetti, E. Sansot-Orland, R. Le Brun, *Antologie des poètes contemporains*, Milano, "Antologie Revue de France et d'Italie", 1899.
[16] Nel 1903, ad esempio, seguì l'Esposizione internazionale di Venezia per conto della rivista genovese *La Vita Nova*.
[17] Cfr. Eligio Imarisio, *Genova 1903: la deturpazione dell'arte. Il caso Orfei nelle cronache di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi*, Genova, Pirella, 1985.
[18] Sui rapporti tra i due cfr. Pino Boero, "Ceccardo: dalla «Riviera Ligure» alla «linea ligustica» della poesia", in *Atti*, pp. 98-107. *Piccolo porto in Liguria* uscì una prima volta su *La Riviera Ligure* XII.88 (novembre 1906), pp. 963-964, fu poi incluso in *Sonetti e poemi* e ora si legge in *Colloqui d'ombre*, p. 170.

condo libro di poesie intitolato *Sonetti e poemi*,[19] allo stesso Gabriele D'Annunzio, che lo volle con sé a Quarto quando, nel maggio del 1915, pronunciò il famoso discorso che in pratica annunciava l'ingresso in guerra dell'Italia.[20] L'intercessione di alcuni amici valse a procurargli alcune supplenze scolastiche che tuttavia accettò di malavoglia e qualche volta rifiutò, ma ormai indebolito nel fisico morì a soli 48 anni, lasciando inedita una notevole parte della sua opera letteraria, nella più interessante componente poetica in più occasioni parzialmente e poco correttamente edita sino alla recente pubblicazione nelle edizioni genovesi De Ferrari dell'ampio volume *Colloqui d'ombre*, che presenta in accurata edizione filologica, con ricchi apparati bio-bibliografici, allestita da Francesca Corvi tutte le sue poesie finora edite e una cinquantina reperite dalla curatrice su periodici dei quali Ceccardo fu collaboratore.

Certo, la produzione in versi di Ceccardo è copiosa e dagli esiti non sempre omogenei, dai temi oscillanti tra la descrizione di paesaggio e l'inno storico-politico, tra l'espressione di sentimenti per lo più familiari e i versi risentiti dell'impegno sociale, senza tralasciare i grandi interrogativi esistenziali; un canzoniere dunque ricchissimo, con esiti spesso retorici dove la declamazione e l'oratoria prevalgono sull'ispirazione, ma anche con esiti di grande delicatezza nei testi più brevi sostenuti non tanto dall'esigenza di condurre una battaglia, ma piuttosto di catturare l'ineffabile. La poesia di Ceccardo è dunque quasi sempre sul filo di una lama che da una parte ha sotto di sé il vuoto della tradizione più stantia e ormai senza nerbo, se non quello del vocabolario secolare dell'ufficialità letteraria, e dall'altra la tentazione verso il nuovo, spesso tentato per volontà di ribellione ma non per convinta necessità; quando però il poeta ha saputo – e ciò non è accaduto di rado, soprattutto (paradossalmente) più nei primi componimenti che negli ultimi – correre sul filo di quella lama, allora ha veramente percorso i primi passi risoluti verso la nuova lirica italiana perché, come osserva opportunamente Francesca Corvi a

[19] C. Roccatagliata Ceccardi, *Sonetti e poemi*, Empoli, Società Editrice Ligure-Apuana, 1910.

[20] Sui rapporti tra Ceccardo e D'Annunzio cfr. Milva Maria Cappellini, "Echi delle 'tre corone' tardo-ottocentesche nella poesia di Ceccardo Roccatagliata Ceccardi", in *Atti*, pp. 50-75.

conclusione del suo saggio introduttivo, "la sua poesia era la sublime compresenza di classicità e simbolismo, la sua voce esprimeva il delirio di un romantico col culto delle forme e la sua inquieta esperienza anticipava il fermento della deflagrazione che avrebbe portato alla svolta, alla nuova poesia italiana del Novecento".[21]

Come si è detto, l'attività letteraria di Roccatagliata Ceccardi si è articolata variamente e uno dei versanti da lui sperimentati, sia pure con scarsa assiduità, fu quello teatrale, ambito d'interesse del quale qualche traccia è ravvisabile anche dal suo *corpus* poetico, dove troviamo il sonetto *Re Lear*[22] del 1902 e un breve *Dialogo drammatico*[23] con tre personaggi composto nel 1913. Ma un suo vero e proprio scritto teatrale apparve su *La Riviera Ligure* nel 1906 con il titolo *La rete dei pesci*,[24] un atto in quattro scene del quale l'autore aveva dato notizie una prima volta in una lettera del 9 aprile 1906[25] inviata a Mario Novaro dal paese d'origine della moglie, S. Andrea Pelago sull'Appennino Tosco-Emiliano:

> Le accludo […] tre scene del I atto di una commedia giocosa che ho scritto quest'inverno (qui è ancora inverno: fuori nevica!). Se credesse potrei inviarle anche tutte le restanti scene dell'atto e anche gli altri due atti… Ho scelto appunto le prime scene dell'atto I perché le altre, senza aver letto le I, non sono troppo intellegibili a cagion dell'intrigo.

Sullo stesso argomento Ceccardo tornerà nella successiva lettera a Novaro del 18 aprile 1906:[26]

> Le accludo la scena che chiude il I Atto della *Rete dei pesci*, scena che segue quella che già le ho inviato una settimana fa. Non chieggo compenso: ed Ella potrà così pubblicare unito tutto il I atto. (La

[21] F. Corvi, "Sillabe all'alba del nuovo secolo, ovvero ombre al crepuscolo della tradizione", in *Colloqui d'ombre*, p. 43.
[22] Incluso in *Sonetti e poemi*, si legge ora in *Colloqui d'ombre,* p. 101.
[23] Uscito una prima volta su *La Riviera Ligure* XIX.28 (aprile 1914), sarà incluso nella raccolta postuma *Sillabe ed ombre* (1925) e si legge ora in *Colloqui d'ombre*, p. 250.
[24] C. Roccatagliata Ceccardi, "La rete dei pesci", *La Riviera Ligure* XII.85 (agosto 1906), pp. 937-941.
[25] Pino Boero (a cura di), *Lettere a "La Riviera Ligure", II, 1906-1909*, Torino, Albert Meynier, 1986, pp. 14-15.
[26] *Ivi*, p. 18.

> commedia come le dissi è in tre). […] Terrei molto al suo giudizio […] sull'atto della Commedia.

Il giudizio di Mario Novaro evidentemente fu positivo poiché il testo ceccardiano fu pubblicato, come già detto, su *La Riviera Ligure* dell'agosto 1906; in seguito il poeta si propose di proseguire e portare a termine l'opera, come si desume da una sua lettera del 6 maggio 1910 a Mario Novaro,[27] al quale chiede anche di spedirgli una copia della rivista con l'atto della *Rete dei pesci* (che evidentemente egli non aveva conservato e anche questo indica l'indole del personaggio); quel progetto però di fatto non venne ripreso e la commedia rimase incompiuta nonostante un successivo (gennaio 1911) rinnovato proposito, anche stavolta rimasto irrealizzato.

Il primo atto di *La rete dei pesci* quale fu pubblicato su *La Riviera Ligure* ha un'ambientazione campestre, si svolge in una serena notte estiva illuminata dalla luna e ha per protagonisti alcuni comici "randagi" di una compagnia che si sposta nei villaggi e quindi alcuni contadini che compaiono fugacemente e infine due personaggi maschili, uno dei quali è innamorato della giovane Rosalinda alla quale però non sa dichiararsi sicché l'amico, giovandosi della presenza dei comici, escogita un espediente per far conoscere alla ragazza i suoi sentimenti; il piano però va all'aria e sembra cominciare così una girandola di equivoci che si suppone si sarebbe sviluppata nei due atti seguenti e mancanti. Questi elementi farebbero pensare alla commedia borghese degli equivoci di stampo francese – e sappiamo quanto Ceccardo seguisse la cultura d'Oltralpe –, ma gli elementi iniziali dell'atto richiamano con evidenza la sua poesia già a partire dalla sottolineata presenza della luna sul paesaggio che rinvia soprattutto ai suoi componimenti *Luna estiva* (1902), *Versi scritti in una notte di luna* (1901) e *Sogno di una notte di luna* (1897)[28] nei quali è pure presente il motivo d'amore. Ma il segno più forte della piena appartenenza dell'atto teatrale al mondo creativo di Ceccardo è dato da altri due elementi forti: l'ambientazione emotivamente partecipata nel borgo campestre, con i suoi luoghi deputati come "la taverna di cam-

[27] Pino Boero, Federica Merlanti, Andrea Aveto (a cura di), *Lettere a "La Riviera Ligure", III, 1910-1912*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2003, pp. 25-26 (d'ora in avanti questo volume sarà citato come *Lettere III*).
[28] Si leggono ora in *Colloqui d'ombre* rispettivamente alle pp. 104, 120 e 323.

pagna tra il fumo e i rutti" e l'"umile gente", e la sottolineata condizione di "viandanti" dei comici, "gli unici amici della luna", che riprende appunto uno dei temi più spesso affrontati da Ceccardo – come nel lungo poemetto intitolato appunto *Il viandante*[29] (composto nella versione definitiva nel 1905 e nello stesso anno pubblicato parzialmente su *Poesia*, la rivista futurista di Marinetti,[30] ma già anticipato in tutt'altra versione su *La Riviera Ligure* nel 1902) –, tema del viandante tanto avvertito da Ceccardo perché tale egli stesso fu nella sua vita sfortunata. Un'altra osservazione suggerita dal testo teatrale riguarda il linguaggio che, come sempre nelle pagine del nostro estroso scrittore, è una vistosa commistione di voci volgari e plebee, come il già citato "rutti" o l'espressione "scompisciarsi dal ridere", di voci espressioniste come "impillaccherato di fango" e di voci letterarie e ricercate come "omei" – e cioè esclamazioni di dolore –, il latinismo "egro" per "malato" e "guindolo" – e cioè arcolaio – che peraltro troviamo anche in una sua poesia intitolata appunto *Ombre di guindolo.*[31]

Alla scrittura teatrale Roccatagliata Ceccardi tornò più tardi – come si desume da un'altra lettera a Novaro del 20 giugno dello stesso 1910[32] –, quando cominciò la stesura del libretto per l'opera *Don Chisciotte*, commissionatogli dal maestro Guido Dall'Orso (del quale peraltro ben poco si sa, tanto che gli si attribuisce solo quest'opera) per la cui preparazione, che evidentemente intendeva compiere con zelo, si rivolse appunto all'amico direttore di *La Riviera Ligure* per un iniziale suggerimento bibliografico:

> Saprebbe indicarmi un volume (francese o italiano) di ballate, romanze spagnole dei secoli XVI-XVIII? C'è la raccolta del grande nemico del Leopardi [potrebbe riferirsi al Tommaseo], ma vorrei qualcosa di più moderno.

Nell'estate del 1910, quando uscì il suo secondo magmatico libro di poesie, *Sonetti e poemi*, ma anche quando il comune di Genova gli

[29] Incluso in *Sonetti e poemi*, si legge ora in *Colloqui d'ombre* alle pp. 185-204.
[30] Pubblicato il brano iniziale sul primo numero di *Poesia* I (1905), p. 16, un'ampia e del tutto diversa scelta di versi era già apparsa sulla *La Riviera Ligure* VIII.44 (1902), pp. 476-477.
[31] Pubblicata su *Iride* II.22 (1898), p. 12, si legge ora in *Colloqui d'ombre,* p. 333.
[32] In *Lettere III*, p. 48.

revocava l'incarico di tradurre il Caffaro dopo il completamento del primo volume, privandolo così della sola risorsa economica della quale disponeva, Ceccardo cominciò dunque a lavorare come librettista, possiamo immaginare per racimolare qualche soldo con quella nuova attività che procedeva con speditezza perché neppure un mese più tardi, il 12 luglio, egli scrisse ancora a Novaro:[33] "Due atti del libretto son già terminati: al terzo son dietro, e l'epilogo non mi occuperà molto cosicché subito dopo avrà la novella". Insomma anche da queste parole l'impegno come librettista pare un lavoro accettato essenzialmente per ragioni economiche e da svolgere alla svelta, per tornare appena possibile alla più libera creatività letteraria; e così all'inizio del 1911 – 12 gennaio – Ceccardo mandò a Novaro il prologo, che col titolo *La partenza di don Chisciotte* venne pubblicato su *La Riviera Ligure* nel numero di aprile di quell'anno.[34] Il testo è assai breve e dichiara indirettamente le ragioni dell'attenzione rivolta da Ceccardo al personaggio creato da Cervantes, definito appunto "il cavalier errante" che ha come missione l'"andar pel mondo […] Andar, vagare, / spender di sé novelle, umiliando / potenti ed esaltando umili": non era questo forse lo stesso "viandante" nel quale appunto Ceccardo si riconosceva? E la didascalia finale presenta Don Chisciotte che, "cinta la spada, alza la lancia" ed "esce, con studiata dignità, apprestandosi a cavalcare", atteggiamento che il nostro poeta, armato non di spada e lancia ma di penna e carta, più volte assunse nella sua denuncia contro i potenti e nelle sue battaglia, quasi tutte perdute, contro i mulini a vento incontrati, sotto forme umane, nei suoi anni tormentati.

Intanto però i rapporti di Ceccardo con il compositore Guido Dall'Orso, che gli aveva commissionato il libretto quando già aveva composto la musica, si erano guastati, come si apprende da un'accorata sua lettera a Novaro del 14 gennaio 1912:[35]

> Anche quel maestro del *D[on] Chisciotte* ora che è stato da me servito fa il sordo su un po' di denaro che mi deve ancora non solo, ma sull'affidarmi un altro *Calvetto* [così anche veniva definito don Chi-

[33] *Ivi*, p. 54.
[34] C. Roccatagliata Ceccardi, "La partenza di Don Chisciotte", *La Riviera Ligure* XVII.52 (aprile 1911), pp. 511-512.
[35] *Lettere III*, pp. 186-188.

> sciotte] come mi aveva promesso a prezzi convenienti. Eppure ho fatto miracoli!

Il contrasto tra i due era sorto in particolare per il terzo atto, il cui libretto non era stato approvato dal Dall'Orso che infatti provvederà da solo a riscriverlo; anche per questa ragione Ceccardo decise allora di mandare un breve frammento del III atto a Mario Novaro per *La Rivera Ligure*, presto però pentitosi per non avergli inviato più testo, come si legge nella sua lettera del 9 maggio 1913:[36]

> E perché – mi son chiesto poco dopo aver impostato – ieri sera – le bozze e i righi d'accompagnamento. Non ho offerto al Sig. Mario due o tre scene dell'atto III – quasi tutto l'atto che è brevissimo – invece di quel frammento? È poesia, redazione adattamento miei. Gliela offro stamane, con questa preghiera che mi è giunta una lettera del Maestro che sacrificherà parte di quella poesia. Una delle solite mazzate che capitano sul capo a Ceccardo. Se sì: mi scriva un rigo rinviandomi le bozze che collocherò nel luogo che spetta a quei versi. […] Né per maggior lunghezza del lavoro si dia pensiero che io le chiegga altro compenso: io mi rimetto a Lei – (e al giudizio di Lei s'intende).

In realtà però sul numero 19 del 1913 sarà poi pubblicato solo il breve passo *Il ritorno di Don Chisciotte*[37] con l'avvertenza che si trattava della scena III dell'atto III, un assaggio molto breve nel quale, dopo l'iniziale descrizione della scena – la piazzetta di un borgo, animata da "una corte di villici armati di roncole e bastoni" – appare don Chisciotte "lacero e pesto", sconfitto dunque a chiuder così negativamente l'avventura speranzosa avviata nel prologo; e tuttavia egli "prende a contar un suo bel sogno di battaglie e di gloria"; e segue una cinquantina di endecasillabi nei quali si propone come ultima incarnazione di quella tradizione cavalleresca rappresentata da re Artù, da Carlo Magno e dal Cid.

Dopo questa breve anticipazione uscita all'inizio del 1913, del *Don Chisciotte* di Ceccardo si persero le tracce per quasi tre anni, nel

---

[36] La lettera, conservata nell'archivio della Fondazione Novaro, è ancora inedita e ringrazio l'arch. Maria Novaro dalla quale ne ho avuto riproduzione in fotocopia; lo stesso dicasi per le lettere citate in seguito.

[37] C. Roccatagliata Ceccardi, "Il ritorno di don Chisciotte", *La Riviera Ligure* XIX.19 (1913), p. 189.

corso dei quali, come al solito, la sorte non fu benigna con lui: nel gennaio del 1914 fu ricoverato in ospedale per una grave forma di periartrite e nel successivo maggio fu processato – e inaspettatamente assolto – perché accusato di danneggiamenti e tumulti; intanto, alla vigilia della guerra, partecipò attivamente alla campagna interventista e del *Don Chisciotte* tornò a parlare all'inizio del 1916, quando – il 25 gennaio – avvisava Mario Novaro della sua prossima rappresentazione, "verso la metà di febbraio" che invece ebbe luogo il 4 marzo; contemporaneamente venne stampato dalla tipografia IGAP, già Montorfano e Valcarenghi di Genova, il testo del libretto ceccardiano ovviamente in due soli atti, impreziosito dai disegni dei costumi di Pipein Gamba, geniale scenografo e disegnatore.

Ma perché Roccatagliata Ceccardi, semmai più attento e sensibile alla cultura francese, tanto che nel *Libro dei frammenti* aveva tradotto o rielaborato testi di Leconte De Lisle, Paul Verlaine, André Lemoyne, Arthur Rimbaud e più tardi di Baudelaire, aveva rivolto la sua attenzione al personaggio di Don Chisciotte, oltre che per le già indicate motivazioni legate alla sua figura di "cavaliere errante"? È probabile che egli, cultore attento e appassionato delle opere dei lunigianesi del passato, avesse conosciuto la *Carta critica sobre la obra del Quixote* composta a metà Settecento dal poliedrico navigatore-letterato lunigianese Alessandro Malaspina; ma certo egli fu coinvolto da un nuovo forte interesse per il capolavoro di Cervantes[38] diffuso in Italia all'inizio del Novecento soprattutto nell'ambito della rivista *La Voce* e che ebbe protagonista Giovanni Papini che allo scrittore dedicò un saggio nel 1913, anno nel quale uscì anche il commento al *Don Chisciotte* da lui promosso e che aprirà la strada alla prima traduzione moderna dell'opera, quella del napoletano Giannini del 1923, a sostituire quella del 1840 approntata da Bartolomeo Gamba e rimasta per quasi un secolo la sola disponibile in Italia e quindi conosciuta anche da Ceccardo. Egli tuttavia, nella sua opera di riduzione del capolavoro di Cervantes non fu il primo scrittore italiano, preceduto da Giovanni Meli che, nel 1785, aveva com-

[38] Le notizie sul *Don Chisciotte* in Italia sono desunte da Enrico Di Pastena, "Cenni sulla fortuna italiana del Don Chisciotte", postfazione a Jean Canavaggio, *Don Chisciotte dal libro al mito. Quattro secoli di erranza*, Roma, Salerno Editrice, 2006, pp. 323-373.

posto il *Don Chisciotti e Sanciu Panza*, poema in dodici canti in dialetto siciliano. Quanto a trasposizioni teatrali in chiave musicale, prima della riduzione di Roccatagliata Ceccardi erano state realizzate il *Don Quixote* di Anton Beer Walbrunn nel 1908 e il *Don Quichotte* di Jules Massenet composta nel 1910, ma sembra poco probabile che egli le conoscesse. Per curiosità si aggiunge che, tra i poeti italiani del Novecento, tenne presente nei suoi versi la figura proverbiale del personaggio di Cervantes Pier Paolo Pasolini, che nel *Poema per un verso di Shakespeare*, incluso nella raccolta *Poesie in forma di rosa* del 1964, scriverà di sé: "[…] mi batto come un Don Chisciotte di tre anni".

Il *Don Chisciotte* di Ceccardo andò dunque in scena al Carlo Felice il 4 marzo 1916 – e quindi quando quasi da un anno infuriava la Grande Guerra – e la rappresentazione fu un fiasco solenne e, a leggere la recensione uscita sul *Cittadino*,[39] il demerito fu prevalentemente del musicista, ma anche il testo poetico venne definito "non felicissimo" e privo di "grandi risorse" per il compositore. Come ha osservato Giorgio Bàrberi Squarotti

> quello che colpisce è la versificazione decisamente antimusicale, anche là dove l'autore si serve di metri lirici tradizionalmente scelti e usati proprio nelle ricerche più facili di risoluzione della parola in suono o, addirittura, in linea melodica: l'ottonario, innanzitutto, e il settenario. Il testo di Ceccardo è costellato di canzonette, brani lirici e parti descrittive, eppure il verso s'infrange continuamente[40]

e raggiunge esiti di asprezza, tendendo ora a contrarsi e ora a dilatarsi in frequenti enjambements. Tranne che nel prologo poi, il metro varia in continuazione, dall'endecasillabo all'ottonario, dal settenario al quaternario articolati in strofe e strofette ottenendo, ancora secondo Bàrberi Squarotti, "un effetto un poco stralunato, saltellante, a scatti, quasi marionettistico, come in una specie di balletto stranito, nel quale il comico si unisce con il patetico, il lirico con il bizzar-

[39] Se ne ha notizia a p. 3 della prefazione di Giorgio Bàrberi Squarotti anteposta alla ristampa del manoscritto del *Don Chisciotte* di Ceccardo pubblicata dall'editore-libraio pontremolese, ma meritoriamente attivo a Genova per molti anni, Renzo Tolozzi, promossa nel 1975 dalla Banca Popolare della Spezia e della Lunigiana.
[40] *Ivi*, p. 4.

ro".[41] Del resto se scorriamo la sua raccolta di poesie del già citato recente volume *Colloqui d'ombre* la prima impressione che ricaviamo è proprio la stessa e cioè l'estrema articolazione dei suoi testi, compresi tra il frammento di pochi versi e il poemetto di alcune centinaia, tra il sonetto e l'ode; e la stessa articolazione formale si riversa nell'articolazione tematica, variando la sua poesia dall'epica all'elegia, dalla naturalistica descrizione di paesaggio all'aulica celebrazione di Napoleone o Garibaldi.

Certo, questo è il segno dell'indole artistica di Ceccardo, ribelle anche nel suo comporre versi che seguivano più l'ispirazione del momento (e il momento poteva essere rappresentato da un dolore sentimentale, da una riflessione sulla storia antica o da un coinvolgimento in avvenimenti della società e della cronaca contemporanea) che non un progetto di sistemazione metrica o tematica che fosse; la *varietas* è dunque – nel bene e nel male – la qualità maggiore di Ceccardo, evidente ad ogni apertura del gran libro delle sue poesie, ed essa viene ribadita inevitabilmente anche nel *Don Chisciotte* dove poi, a ben vedere, ed era prevedibile, dell'opera originale c'è ben poco, mentre vi si riaffacciano i motivi più ricorrenti del Ceccardo poeta. E così accanto ai cuculi e ai carrettieri che rinviano al suo modello pascoliano – ma *Al carrettiere*[42] è anche il titolo di una sua canzone del 1904 –, oltre al prologo gli episodi ripresi dall'opera di Cervantes sono solo due, quello dell'osteria e quello dei mulini a vento scambiati per giganti, nei quali peraltro il librettista si sofferma su personaggi di contorno e sul loro dialogare, delineando un mondo complessivamente svagato e leggero, quasi allegro, e dal quale è assente la malinconia propria dell'originale personaggio di Don Chisciotte, che neppure si fa qui portavoce di quell'insanabile contrasto tra sogno e realtà nel quale risiede la tragicità dell'*hidalgo*. E allora il prologo, nel quale il protagonista rivela la sua fede cavalleresca, e dove dunque il tema è ben precisato e dai contorni immutabili, nell'interpretazione di Ceccardo risulta piuttosto scolastico e scontato, mentre ben più animate appaiono le due scene, sebbene di fatto lontane dal senso attribuito loro da Cervantes; dominano infatti le presenze di

[41] *Ivi*, p. 5.
[42] Uscita una prima volta su *La Riviera Ligure* X.62 (luglio 1904), p. 696 e poi inclusa in *Sonetti e poemi*, si legge ora in *Colloqui d'ombre*, pp. 122-125.

contadini – gli stessi intravisti in *La rete dei pesci* e protagonisti di molte sue poesie campestri, a loro volta gli stessi dei poderi della sua amata Lunigiana – e di osti, di spigolatrici e di mugnai e naturalmente di innamorati che fanno rivivere uno scenario borghigiano per lo più leggero e svagato, talora scherzoso e ilare, insomma un clima generale alquanto lontano dalla pensosità dell'originale *Don Chisciotte*, che si rivela dunque non più che un pretesto per l'elaborazione di un libretto che manca di ritmo e di unitarietà (oltre che di fedeltà al modello, come già si è detto) e che ha i suoi momenti migliori in alcuni brevi episodi e caratterizzazioni e anche nel quadro d'assieme; ma tutto rimane più comprensibile e apprezzabile se si ha presente la miglior poesia di Roccatagliata Ceccardi, che rimane pur sempre quella dei frammenti e dei bozzetti.

UNA VACANZA MICIDIALE: LA "MORTE" A VENEZIA DI THOMAS MANN

Roberto De Pol

Abstract: *This article suggests that the connection between death and Venice might be seen as a result of Thomas Mann's denial of the ascetic way of life which, as a practitioner of literature, he shares with Aschenbach. Mann's celebrated novella underscores the consequences of such a life style, when pushed to excess, which makes death a sort of extreme form of holiday.*

La morte a Venezia (1912) di Thomas Mann inizia con Gustav Aschenbach (o von Aschenbach) che lascia la sua abitazione nella Prinz-Regentenstraße di Monaco e intraprende una passeggiata per distrarsi dall'impegno assillante del lavoro:[1]

> Sovreccitato da una mattinata di lavoro arduo e rischioso – che lo aveva costretto a procedere con eccezionale ponderazione e attenzione, con acume e fermezza di polso – nemmeno dopo pranzo lo scrittore era riuscito a porre freno all'intima spinta del congegno creativo, a quel motus animi continuus nel quale Cicerone ravvisa la fonte stessa dell'eloquenza; né aveva potuto concedersi il sonnellino ristoratore che ormai gli era quotidianamente necessario a compensare il sempre più rapido esaurirsi delle energie. Perciò, subito dopo il tè, aveva deciso di uscire, nella speranza che l'aria e il moto lo avrebbero rimesso in sella, concedendogli una serata fruttuosa. (*MaV*, p. 3)

Vicino al Cimitero Settentrionale incontra uno strano escursionista che suscita in lui un impellente desiderio di viaggiare:

> Ma ormai, o che il carattere zingaresco di quell'apparizione avesse già colpito la sua fantasia, o che comunque altri influssi fisici o psichici agissero su di lui, egli ebbe la sorprendente coscienza di uno strano dilatarsi del proprio essere: qualcosa come una irrequietezza vagabonda, una giovanile frenesia di lontananze, insomma un senti-

[1] Mi riferirò in seguito alla traduzione di Emilio Castellani: Thomas Mann, *La Morte a Venezia. Tristano. Tonio Kröger*, Milano, Mondadori, 2009 (1° ediz. 1953) indicando direttamente nel testo il numero di pagina tra parentesi preceduto dalla sigla *MaV*.

> mento così vivo lo afferrò, così nuovo, o da così lungo tempo represso e dimenticato, che dovette fermarsi di botto, con le mani dietro la schiena e gli occhi a terra, per decifrare la natura e l'oggetto del turbamento. Era desiderio di viaggiare: null'altro; ma in realtà sopravvenuto con la violenza di un accesso, spinto al parossismo, all'allucinazione. (*MaV*, pp. 5-6)

Effettivamente questo desiderio di viaggiare („Reiselust") è tanto forte da procurargli un'allucinazione:

> ed egli vide, sì vide, un paesaggio, una palustre regione tropicale sotto un cielo greve di vapori, rorida, lussureggiante e mostruosa, quasi un groviglio primordiale di isole, di lagune, di lutulenti anse fluviali; […] e si sentì battere il cuore di terrore e d'inesplicabile smania. (*MaV*, p. 6)

Successivamente giunge però la fase della riflessione:

> Da quando, per lo meno, aveva avuto i mezzi di godere a proprio talento il piacere di correre il mondo, i viaggi per lui non erano stati altro che una misura igienica, di quando in quando necessaria, anche se presa a malincuore. (*MaV*, p. 6)
> […]
> Era davvero necessaria una parentesi: vivere un po' d'imprevisto, alla giornata, respirare l'aria delle grandi distanze, far entrare sangue nuovo in circolazione; solo così avrebbe potuto sopportare l'estate e ricavarne buon frutto. Viaggiare, dunque: d'accordo. Oh, non molto lontano, non proprio fino al paese delle tigri. Una notte in vagone-letto, tre o quattro settimane di distensione in qualche luogo di soggiorno internazionale nell'accogliente Sud… (*MaV*, p. 8)

Infine, solo molto più tardi, all'inizio del III capitolo, e dopo aver sbrigato faccende più urgenti, Aschenbach pianifica e mette in atto la sua vacanza:

> Per circa due settimane dopo quella passeggiata, malgrado l'ansia di partire, lo scrittore fu trattenuto a Monaco da vari impegni di indole mondana e letteraria. Finalmente, date le disposizioni necessarie perché la sua casa di campagna fosse tenuta pronta di lì a quattro settimane, un giorno nella seconda metà di maggio partì con il treno notturno per Trieste; qui sostò ventiquattr'ore, e la mattina successiva prese il piroscafo per Pola.
> Quello che cercava era un luogo straniero e appartato, che fosse però facile da raggiungere; scelse dunque a propria dimora un'isola

> dell'Adriatico salita a rinomanza negli ultimi anni, non lungi dalla costa istriana: vi abitava una gente cenciosa e pittoresca dalla parlata ostrogota, e belle scogliere strapiombavano sopra il mare aperto. (*MaV*, p. 17)

Mann fa compiere al suo personaggio quello che in diversi manuali di psicologia del turismo viene presentato come il percorso tipico che porta un individuo a intraprendere un viaggio turistico. Una *fase percettiva* in cui giungono stimoli che possono essere di tipo cognitivo (desiderio di conoscere nuovi luoghi, culture) o di tipo emozionale, come, nel caso della novella manniana,[2] l'incontro con lo strano escursionista. Segue una *fase motivazionale* in cui il soggetto elabora questi stimoli individuando un "bisogno di viaggiare" in cui possono confluire motivazioni intrinseche (ossia psicologiche) e motivazioni estrinseche.[3]

In Aschenbach l'impulso di conoscenza, in teoria una delle motivazioni estrinseche del viaggio turistico, resta escluso in partenza, e, diversamente da altri turisti, soprattutto odierni, Aschenbach non risulta neanche spinto a muoversi dall'accettazione di valori sociali condivisi (la "moda", la "necessità" di viaggiare perché lo fanno tutti o almeno quelli del suo ceto). Nel suo caso lo stimolo percettivo, la vista dell'escursionista, interviene su una situazione psicologica caratterizzata dalla routine quotidiana,[4] dal dominio di un super-io che impone un lavoro indefesso o forse dal lavoro stesso in cui il super-io

---

[2] Così fu sempre definita da Mann. Sull'ascrizione di questo testo al genere novellistico e le relative implicazioni cfr. Helmut Koopmann, „Ein grandioser Untergang: Thomas Mann, *Der Tod in Venedig* (1912)", in Winfried Freund (Hrsg.), *Deutsche Novellen: von der Klassik bis zur Gegenwart*, München, Fink, 1993, pp. 221-235; mentre Hermann Kurzke (*Thomas Mann. Epoche – Werk – Wirkung*, München, Beck, 1985, pp. 121-122) e Peter Pütz („Der Ausbruch aus der Negativität: das Ethos im *Tod in Venedig*", *Thomas-Mann-Jahrbuch* 1 (1988), pp. 10-11) evidenziano le affinità del testo con il genere tragico.

[3] Cfr. soprattutto Antonietta Albanese, *Elementi di psicologia del turismo*, Milano, CUEM, 2001; anche Marco Alessando Villamira (a cura di), *Psicologia del viaggio e del turismo*, Torino, UTET, 2001.

[4] Secondo Herbert Lehnert („Historischer Horizont und Fiktionalität in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*", in Heinz Gockel (Hrsg.), *Wagner – Nietzsche – Thomas Mann. Festschrift für Eckhard Heftrich*, Frankfurt/M., Klostermann, 1993, p. 264): „die Reise […] ist Flucht vor der täglichen Pflicht, vor der strengen Zeitnutzung und Zeiteinteilung".

si identifica ("intima spinta del congegno creativo": *MaV*, p. 3): la necessità di una "vacanza" dal lavoro viene dunque motivata su base esclusivamente individuale, egocentrica ("una misura igienica": *MaV*, p. 6), da svolgersi in un luogo insolito ed appartato e infatti la sua prima meta è un'isola adriatica che non offre alcuno stimolo culturale, ma solo riposo e svago.[5]

L'accenno all'inadeguatezza della clientela ("una casta chiusa di piccoli borghesi austriaci": *MaV*, p. 17) suggerisce che Aschenbach stia ben attento a questo aspetto sociale e che dunque non sia neanche la prospettiva di un seppur ritualizzato e fittizio "ritorno alla natura" o di una altrettanto fittizia regressione o ritorno alla libertà dell'uomo precivilizzato, motivazioni che spingono tanti turisti, ciò che lo convince a intraprendere il viaggio di vacanza. Infatti a Venezia alloggerà in un albergo molto prestigioso, frequentato da una clientela cosmopolita e dotato dei più moderni requisiti della tecnica (l'automobile).[6]

La scelta di Venezia è collegata a un cambio nelle aspettative riguardanti le finalità del viaggio: se nella fase motivazionale aveva preso sopravvento l'intento di un riposo, di una *vacanza* come sospensione dalle cure quotidiane, indipendentemente dal luogo dove essa avvenisse ("Una notte in vagone-letto, tre o quattro settimane di distensione in qualche luogo di soggiorno internazionale nell'accogliente Sud…": *MaV*, p. 8), una vacanza che consistesse in "vivere un po' d'imprevisto, alla giornata, respirare l'aria delle grandi distanze, far entrare sangue nuovo in circolazione": *ivi*), ora, a vacanza iniziata, la motivazione ritorna a essere una ricerca dell'esotico, in accordo con la percezione visiva che aveva scatenato il "desiderio di viaggiare" e la relativa allucinazione.

---

[5] Secondo Zoltán Szendi („Die doppelte Optik von Versteck- und Entlarvungsspiel: zur Funktion der mythischen Parallelen in Thomas Manns Novelle *Der Tod in Venedig*", *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* (1995), pp. 31-32) la motivazione che il viaggio servirebbe a rigenerare la sua energia creatrice è un autoinganno. Dal quale non vengono risparmiati neanche molti turisti moderni – aggiungeremmo noi.

[6] Vedi Wolfgang Leppmann, "Time and place in *Death in Venice*", in W. Leppmann, *In zwei Welten zu Hause. Aus der Lebensarbeit eines amerikanischen Germanisten*. Mit einem Vorwort von Marcel Reich-Ranicki, München [u.a.], Drei-Ulmen-Verlag, 1989, p. 135.

> Se, dalla sera alla mattina, si voleva approdare all'incomparabile, all'incredibilità favolosa, quale via si sceglieva? Ma era chiaro. Che stava facendo lì? Si era sbagliato. Laggiù aveva voluto andare. […] [a] Venezia. (*MaV*, pp. 17-18 *passim*)

La menzione di Venezia, ritardata ad arte in questo passo, quasi a voler suscitare nel lettore un effetto a sorpresa che però la titolazione della novella vanificherebbe, risveglia tutta una gamma di aspettative, riferimenti culturali e intertestuali. La città lagunare non solo era stata meta o tappa di viaggio per molti celebri tedeschi, da Dürer a Goethe, Heine, Heinse, Wagner, Hauptmann, Rilke, Kafka, Trakl, Werfel, dello stesso Thomas Mann, ma era anche scenario di alcuni testi letterari: già un episodio dello *Schelmuffski* (Anderer Theil, 1697, cap. 3) di Christian Reuter è ambientato a Venezia; Venezia costituisce solo uno sfondo temporaneo per l'*Ardinghello* (1787) di Wilhelm Heinse, mentre tutta a Venezia si svolge la complicata trama di inganni e raggiri del *Geisterseher* (1787-89) di Schiller, imitato più che continuato dall'omonimo romanzo di Emanuel Friedrich W. Follenius. A Venezia è ambientato l'allora fortunatissimo e oggi quasi sconosciuto *Abällino der große Bandit* (1793 e ss.) di Heinrich Zschokke, sia nella versione romanzesca che in quella teatrale. Se in questi testi Venezia è luogo di intrighi, agguati e travestimenti, in altri è culla di delicati sentimenti amorosi: tra Amsterdam, Parigi e Venezia si svolge la sfortunata storia d'amore di Markhold e Rosemund nell'*Adriatische Rosemund* (1645) di Zesen, forse il primo romanzo psicologico tedesco che nel IV libro offre una dettagliata descrizione della città lagunare basata però su notizie tratte da libri di viaggio; tra Venezia e Cadice si dipana l'epistolario amoroso con il quale Johann Adam Braun imita nel 1778 il *Werther* di Goethe.[7]

Nel 1919 era stata pubblicata a Monaco la novella *Ein Abenteuer in Venedig* di Bruno Frank, dove si narra dell'improvvisa partenza di un funzionario che fugge la routine per raggiungere Venezia. Qui il protagonista incontra un ex ufficiale austriaco con il quale visita la città e si impegna in discussioni filosofiche finché non lo attirano in una bisca dove vogliono derubarlo. Le analogie con la trama di Mann

[7] Per il resto rimando al monumentale e documentatissimo libro di Angelika Corbineau-Hoffmann, *Paradoxie der Fiktion. Literarische Venedig-Bilder 1797-1984*, Berlin-New York, De Gruyter, 1993.

sono sorprendenti: la vacanza come fuga dal lavoro quotidiano e dalla normalità;[8] Venezia come sede di una "diversità", che, per quanto "incomparabile" e "favolosa" (*MaV*, p. 17), si configura per i protagonisti di entrambe le novelle come un pericolo.

La menzione, già nel titolo, di Venezia, suscita insomma nel lettore tedesco mediamente colto una serie di aspettative che potremmo schematizzare con i vocaboli: intrigo, amore, diversità intesa come abbandono della quotidianità in cambio del nuovo e del differente.

L'altro elemento segnaletico presentato dal titolo è costituito però dal vocabolo "morte".

Se nella novella di Frank Venezia viene associata a un'avventura solo potenzialmente ferale,[9] in quella di Mann Venezia viene associata, già nel titolo e poi effettivamente nella trama stessa, alla *morte*. In realtà, fin dall'apparizione dello sconosciuto escursionista, viaggio e morte risultano collegati: l'escursionista rimanda al viaggio, ma il suo ghigno ricorda quello del teschio[10] e la prossimità stessa del cimitero ribadisce questo nesso. La causa remota di questa connessione viaggio-morte può essere ricondotta alla pericolosità del viaggio che era un dato di fatto effettivo sia nei tempi antichi, sia nel Medioevo e nella prima età moderna; non a caso il viaggio di piacere o educativo si sviluppa nel XVII secolo, quando ormai la stabilizzazione degli stati ha portato a una relativa sicurezza delle strade. Per un secolo ancora questi viaggi "turistici" in senso etimologico sono però riservati alle élites politiche e sociali, solo a partire dalla seconda metà del XIX secolo si assisterà agli inizi del turismo di massa, il quale però ancor oggi non è esente dal rischio di pericolose avventure o addirittura da quello della morte.

In Mann le allusioni alla morte si prolungano dall'escursionista alla gondola, definita di un "nero come nero al mondo sono soltanto

[8] Invece Manfred Dierks („Der Wahn und die Träume in *Der Tod in Venedig*: Thomas Manns folgenreiche Freud-Lektüre im Jahr 1911", *Psyche* [Stuttgart] 44 (1990), pp. 240-268) evidenzia le analogie con *Gradiva* (1903) di W. Jensen e la lettura che ne diede Freud (*Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva"*, 1907) che Mann lesse nel 1911.

[9] Verso la fine il protagonista viene minacciato con un revolver e derubato.

[10] Cfr. tra gli altri Lehnert („Historischer Horizont", cit., p. 260) il quale evidenzia come la figura del viandante ricordi anche Ermes e Dioniso.

le bare" (*MaV*, p. 23), e il cui gondoliere ricorda Caronte;[11] i riferimenti funebri continuano poi con succo di melograno (*MaV*, p. 64) e clessidra (*MaV*, p. 68),[12] sicché giustamente si può vedere nella *morte* il vero 'Leitmotiv' della novella, una tecnica originariamente musicale che Mann desume da Wagner e trasferisce in ambito narrativo.[13]

La morte a Venezia è quindi un titolo appropriato, perché allusioni funebri dominano il testo dall'inizio alla fine e perché la trama si conclude con la morte a Venezia del protagonista. Occorre però chiedersi in quale rapporto stiano i due nuclei semantici anticipati dal titolo: se la morte semplicemente "avvenga" a Venezia, oppure se la morte sia data da Venezia, come conferma esplicitamente la trama della novella che fa della città lagunare una preda del colera che si trasforma poi in trappola mortale per il turista.[14] Esiste insomma tra la "morte" e "Venezia" un nesso accidentale o un nesso causale?

Nel primo caso Aschenbach si porterebbe dietro la propria morte, destino universale, nel suo caso preannunciato dall'incontro con l'escursionista, e Venezia ne sarebbe semplicemente lo scenario; questa ipotesi sembrerebbe confermata dallo stesso nome „Aschenbach" che contiene un riferimento funebre (alla cenere: „Asche")[15] e dalla genesi della novella perché Mann ricevette sulle isole Brioni, poco prima di partire per Venezia, notizia della *morte* di Gustav Mahler, che sotto molti aspetti, quello onomastico, ma non ultimo anche fisico,[16] è uno dei modelli su cui è costruita la figura del protagoni-

[11] Kurt J. Fickert, "Truth and fiction in *Der Tod in Venedig*", *Germanic notes* 21 (1990), p. 28.

[12] Lehnert, „Historischer Horizont", cit., p. 265; Ehrhard Bahr, *Thomas Mann, Der Tod in Venedig. Erläuterungen und Dokumente*, Stuttgart, Reclam, 2005, pp. 61 e 62.

[13] *Ivi*, p. 14. Secondo Marino Freschi (*Thomas Mann*, Bologna, Il Mulino, 2005, p. 20), "Il tema dell'amore traversa l'opera di Mann, senza risultare mai convincente, mentre il vero Leitmotiv delle sue opere, la questione con cui lo scrittore farà i conti sempre, è la «simpatia con la morte», quale attrazione estetica più che psicologica".

[14] Secondo Leppmann ("Time and Place", cit., pp. 128-129) non è da escludersi neanche la morte *di* Venezia, la sua decadenza architettonica.

[15] Bahr, *Erläuterungen*, cit., p. 6; Hans Rudolph Vaget, *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München, Winkler, 1984, p. 170.

[16] Dal "taccuino di lavoro" risulta che Mann si ritagliò una foto di Mahler dal giornale e la usò per descrivere Aschenbach: Bahr, *Erläuterungen*, cit., pp. 6-7; 99; 120.

sta.[17] In questa ipotesi la morte sarebbe prioritaria rispetto al luogo dove avviene e questo ne costituirebbe solo lo scenario.

Già Heinrich Mann, in una delle prime recensioni della novella, credette invece di poter individuare un rapporto necessario di causa ed effetto tra Venezia e la morte di Aschenbach:

> Die Stadt Venedig, von der unheimlichen Krankheit befallen, und ein seltener Mensch an der letzten, gefährlichen Wendung seines Erlebens, sie rufen einander. […] Um ihn her die Stadt ist krank, und wie die Courtisane, die sie ist, verheimlicht sie es aus Geldgier. Sie ist die Schönheit, die verlockt und mordet. Aus weiter Ferne, durch Traumgesichte und rätselhafte Sendboten in unbestimmten Masken des Todes hat sie einen Menschen hergezogen, der reif war, an ihrer Brust zu sterben.[18]

Venezia sarebbe dunque come una cortigiana che attira a sé con visioni e seduzioni (solo nascostamente o indirettamente funeree) e cela la sua malattia fino a portare alla morte la sua vittima. Al momento della partenza di Aschenbach e poi quando egli individua Venezia come sua "vera" meta, nulla indica però che la città sia già infetta, mentre quella che Heinrich Mann definisce "pericolosa svolta dell'esistenza" del letterato "maturo alla morte" si colloca semmai dopo l'arrivo di questo a Venezia, non prima e altrove.

Più plausibile mi sembra semmai l'approccio di Ehrhard Bahr, il quale dimostra come Venezia venga nella novella manniana rifunzionalizzata come avamposto del continente asiatico, diventando la breccia attraverso la quale il colera, tipica malattia "orientale", invade l'Europa, e la tomba dell'"uomo bianco": a parte i suoi storicamente documentati rapporti con l'Oriente, la percezione che Aschenbach avrebbe della città è orientaleggiante, anzi lo stesso clima orien-

[17] Un altro sarebbe Čajkovskij, che morì di colera a 53 anni nella "Venezia del Nord", San Pietroburgo, come Aschenbach alla stessa età e per la stessa malattia, ma a Venezia: cfr. Hans-Joachim Sandberg, „«Der fremde Gott» und die Cholera: Nachlese zum *Tod in Venedig*", in Eckhard Heftrich (Hrsg.), *Thomas Mann und seine Quellen. Festschrift für Hans Wysling*, Frankfurt/M., Klostermann, 1991, pp. 107-108. Mentre Fickert ("Truth and fiction", cit., p. 26) suppone anche riferimenti a Gustave Flaubert.

[18] Cit. da Bahr, *Erläuterungen*, cit., pp. 136 e137.

taleggiante giustificherebbe il rilassamento morale del letterato.[19] Anche secondo Freschi

> Tutto ciò è possibile nella città della bellezza e della decadenza […] in una città che è Meridione e Oriente, porta estrema del Levante […] e dove il compassato e formalista scrittore di regime, von Aschenbach, autore così severo e dignitoso da essere accolto nelle antologie scolastiche, avverte l'oscuro fascino della diversità, sopita in lui per tutta la vita, un desiderio che è indecente e invincibile come la morte.[20]

Più che orientaleggiante, la prima definizione di Venezia, data dal capitano della nave italiana che parte da Pola, sembra presa da una pubblicità turistica:

> Ah Venezia! Città meravigliosa! Città piena di fascino! Nessuna persona istruita può resistere all'attrattiva dei suoi ricordi storici e delle sue bellezze presenti. (*MaV*, p. 18)

Anche la prima visione di Venezia che ha Aschenbach è entusiastico-celebrativa, da opuscolo turistico,[21] forse perché il viaggiatore è soddisfatto dall'arrivo e soprattutto di potersi liberare dal "senso di malessere" (*MaV*, p. 22) cagionato dell'incomodo falso giovane:

> Eccolo lì ancora una volta davanti a lui, l'approdo indescrivibile, l'abbagliante insieme di fantastiche costruzioni che la Serenissima offriva allo sguardo ammirato del navigatore in arrivo la meraviglia lieve del Palazzo e del Ponte dei Sospiri, le due colonne sulla riva col leone e il santo, il fianco splendente del tempio favoloso, la prospettiva dell'arco e dell'orologio dei Mori. E, guardando, rifletté che giungere a Venezia col treno, dalla stazione, era come entrare in un palazzo per la porta di servizio; e che in nessun altro modo se non per nave, dall'ampio mare, come lui ora, si doveva porre il piede nella città inverosimile tra tutte. (*MaV*, p. 22)

---

[19] Ehrhard Bahr, „Imperialismuskritik und Orientalismus in Thomas Manns *Der Tod in Venedig*", in Frank Baron und Gert Sautermeister (Hrsg.), *Thomas Mann: „Der Tod in Venedig", Wirklichkeit, Dichtung, Mythos*, Lübeck, Schmidt-Römhild, 2003, pp. 8-11.

[20] Freschi, *Thomas Mann*, cit., p. 64.

[21] Da cartolina postale illustrata secondo Corbineau-Hoffmann, *Paradoxie*, cit., p. 308.

In seguito, l'ottica nella quale viene descritta Venezia rispecchia, anche se con parole del narratore, lo stato d'animo del protagonista, non è condizionata culturalmente o storicamente, ma è essenzialmente emotiva e soggettiva: dopo il primo incontro con Tazio, incontro di cui Aschenbach avverte la pericolosa fascinazione, la città gli sembra cupa e minacciosa al punto da convincerlo a partire:

> La fetida laguna […] Un'afa repugnante pesava sulle calli […] ivi lo assediarono gli accattoni e i perfidi miasmi dei canali gli avvelenarono il respiro […] il tetro labirinto dei rii […] attorno a lubrici spigoli di muri, sfioravano malinconiche facciate di palazzi. (*MaV*, pp. 38-39 *passim*).

A quella architettonica si aggiunge la decadenza morale ("la sordidezza truffaldina della città regale e pitocca": *MaV*, p. 39). Quando però la partenza è ormai decisa ed Aschenbach ha lasciato l'albergo, Venezia torna a sembrare allettante:

> Oltrepassati i Giardini Pubblici, si schiuse ancora una volta la grazia principesca della Piazzetta. E poi cominciò la grande sfilata dei palazzi, e allo svolto dell'arteria d'acqua apparve la mirabile campata dell'arco marmoreo di Rialto. Egli guardava col cuore infranto; e respirava a lunghe boccate, piene di dolorosa dolcezza, l'atmosfera della città, quel lieve sentore putrido di mare e di palude: quello stesso da cui aveva voluto fuggire tanto in fretta… (*MaV*, p. 41)

A partire dal V capitolo, dopo che Aschenbach è tornato all'albergo ed ha ormai ceduto alla "passione" (*MaV*, pp. 60 e 64) per Tazio, Venezia assume di nuovo un aspetto inquietante:

> L'aria era tranquilla e satura di odori; la vampa del sole era cocente attraverso il velo di nebbia che tingeva il cielo di un color ardesia. L'acqua batteva i legni e le pietre, risucchiando. […] Sui muri fradici, da piccoli giardini sopraelevati ricadevano grappoli di fiori bianchi e scarlatti, olezzanti di mandorla; riquadri di finestre moresche si specchiavano nelle acque torbide. Sugli scalini di marmo di una chiesa, digradanti nel rio, stava accovacciato un mendicante col cappello teso: protestava la sua miseria e mostrava il bianco degli occhi fingendosi cieco. Dal suo antro un rivendugliolo di antichità, speranzoso di raggiri, invitò con un gesto strisciante il passeggero a fermarsi. Questa era Venezia, bellezza adescatrice ed equivoca: città di fiaba e trappola per forestieri. (*MaV*, pp. 60-61 *passim*)

Quest'ottica soggettiva non deve tuttavia nascondere a chi legge che la città è ormai effettivamente "città di fiaba e trappola per forestieri", infatti il racconto dell'impiegato inglese interviene ad offrire una visione obiettiva e molto critica di Venezia e soprattutto del comportamento delle autorità:

> Fu imposto il silenzio sui due casi […] ma il timore di danni generali, il riguardo per l'esposizione di pittura testé inauguratasi ai Giardini Pubblici, la preoccupazione delle ingenti perdite che in caso di panico o di quarantena minacciavano gli alberghi, i negozi, l'intera e molteplice attività connessa al turismo: tutto ciò aveva finito col sopraffare l'amore della verità e il rispetto delle convenzioni internazionali, e aveva irrigidito le autorità nella loro politica di silenzio e di denieazione. (*MaV*, pp. 70-71 *passim*)

Le motivazioni delle autorità italiane sono economiche, anzi specificamente "turistiche": come spesso accade realmente anche in tempi recenti, la paura di spaventare i visitatori e perdere i relativi introiti spinge a nascondere o minimizzare il pericolo. La città "turistica" diventa una trappola mortale e il cerchio si chiude: vacanziera, nel senso illustrato sopra, era stata la decisione che aveva spinto Aschenbach a partire e in quest'ottica lo strano escursionista aveva svolto quella funzione stimolatrice che oggi è delegata alla pubblicità; vacanziero è l'atteggiamento, di rilassamento anche morale, che Aschenbach assume a Venezia; improntato a una visione esclusivamente turistico-economica è infine anche il comportamento delle autorità.

Il rapporto tra "morte" e "Venezia", che resta potenziale nella novella di Frank, diventa effettivo e necessario in quella di Mann perché qui Venezia è considerata essenzialmente come luogo di vacanza: dalle autorità cittadine, ma anche da Aschenbach stesso che ormai ha "vacato", abdicato al suo ruolo e al suo lavoro.

La morte a Venezia non è dunque soltanto "una riflessione a tutto campo sulla pericolosità dell'arte, qui avvicinata, equiparata, alla libertà asociale, distruttiva, dell'omosessuale",[22] ma anche un monito contro i pericoli della *vacanza*, intesa in senso etimologico come periodo vuoto, sgombro da occupazioni, che si intraprende con il giustificato proposito di liberarsi dalle attività quotidiane, ma che finisce

[22] Freschi, *Thomas Mann*, cit., p. 61.

talvolta per concludersi in una rinuncia a se stessi, nell'assunzione da parte del "turista" di una nuova, fasulla identità: come farà lo stesso Aschenbach, esito anticipato dal comportamento disinibito dei giovani Polesani sulla nave e soprattutto dalla figura grottesca del "falso giovane". Le stesse autorità italiane che dovrebbero essere preposte alla salute pubblica abdicano a questa loro funzione quando considerano l'epidemia solo e unicamente sotto l'aspetto turistico. Questa rinuncia a se stessi è già potenzialmente e intimamente "morte", per tutti: nel caso di Aschenbach la vacanza porta effettivamente alla morte fisica e in quest'ottica diventa comprensibile che già il primo accenno al viaggio, alla partenza sia collegato alla morte nella figura dello strano escursionista.

Questo monito "antivacanziero" mi sembra tanto più plausibile in quanto viene da uno scrittore come Mann che, simile in questo al suo Aschenbach, si era imposto un ritmo costante di attività, un'etica del lavoro indefesso,[23] tanto da riuscire a trarre, dalla sua *vacanza* a Brioni e poi a Venezia, uno spunto di *lavoro* che frutterà la novella di cui ci siamo occupati.

[23] Cfr. Helmuth Koopmann, *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*, München, Beck, 2005, specie pp. 63-64.

NARRATIVE STRUCTURE: A CONTRASTIVE CASE STUDY

John Douthwaite

Abstract: *This paper scrutinises the narrative discourse of two films,* The Deer Hunter *and* East is East*. It will be argued that the former film has a classic narrative structure, with a beginning, a middle and an end, while the latter film consists simply of a set of scenes which are juxtaposed in order to set side-by-side differing viewpoints on the same topics. The lack of causal value of the "events" in* East is East *symbolises a lack of change in the characters in the course of the film. Instead, the narrative development in* The Deer Hunter *indicates that the events have causal value – the worldview of the main characters change as a result of experience. Thus, the different narrative structures of the two films embody two different messages or ideologies*.

Premise

In this paper I will scrutinise the narrative discourse (Ryan 2007) of two films, *The Deer Hunter* and *East is East*. These two films have been selected for three main reasons. First, they both deal with the themes of identity, community and values. Second, despite a commonality of themes, they exhibit a radically different 'narrative structure'. Third, this narrative structure is one of the main technical devices employed to convey worldview. Stated differently, the different narrative structure of the two films is symbolic of two worldviews.

Narrative is a complex concept which is not easy to define. This induced Ryan (2007: 28) to define narrative texts as "a fuzzy set allowing variable degrees of membership, but centred on prototypical cases that everybody recognises as stories".

On the one hand, *The Deer Hunter* may be seen to exhibit many of the prototypical features of narrative and is thus immediately classifiable as a story. On the other hand, *East is East* is more problematic or unusual in terms of narrative theory, for although the film exhibits features which appear to make of it a classic narrative – such as the depiction of numerous events throughout its course and the rise of these events to a climax followed by a kind of 'resolution' –

one crucial prototypical feature of narrative is missing: the lack of causal value in the events narrated. Hence, it seems to border on non-narrative. Since the film does not portray a surreal or defamiliarised world but a 'normal' world where people do 'normal things', such as getting up in the morning, having breakfast, going to school or to work, going to church or to the disco, having disagreements, making love, and so forth, on the surface my argument might seem illogical, for if there is a succession of events exhibiting a crescendo and leading to a final resolution – prototypical ingredients of a plot – then events must, it will be argued, have causal value. What I intend to show, however, is that the cause-effect link as intended in 'normal' life is indeed missing and that this aspect is decisive to an understanding both of the technique and of the central message of the film.

1. Narrative Theory

In her 1983 book on narrative, Rimmon-Kennan sets out to answer the question "what is narrative?" by contrasting two texts:

> Text 1
> There was a young lady of Niger
> Who smiled as she rode on a tiger.
> They returned from the ride
> With the lady inside
> And the smile on the face of the tiger.
>
> Text 2
> Roses are red
> Violets are blue
> Sugar is sweet
> And so are you.

Following Rimmon-Kenan (1983), Toolan (2001), Porter Abbott (2007), Ryan (2007), Porter Abbott (2008) and Fludernik (2009), the features (pertinent to the discussion in this paper) rendering text 1 (T1) a narrative may be summarised as:

a) depicting a succession of events;

b) being situated in a "world populated by individuated existents" (Ryan 2007: 29);
c) that world "must be situated in time and undergo significant transformations" (*ibid.*);
d) "the transformations must be caused by non-habitual physical events" (*ibid.*);
e) "some of the events must be purposeful actions generated by ... intelligent agents who have a mental life and react emotionally to the states of the world" (*ibid.*).

Applying the above five criteria to Rimmon-Kenan's two texts, then the limerick (T1) can be classified as a prototypical narrative, since all five features are present in the text, whereas the static or eventless 'descriptive' poem (T2) would not be admitted to that category since it manifests none of the features characterising narrative listed above.

Spelling out some of those features, it may be stated that a narrative must have a plot (Abbott 2007), which has a "trajectory. [Narratives] usually go somewhere … with some sort of development and even a resolution, or conclusion provided. … We expect them to have beginnings, middles and ends (as Aristotle stipulated in his *Art of Poetry*)" (Toolan 2001: pp. 4-5), and "… we expect … complex connectedness, non-randomness and sequentiality in the events of narratives" (*ibid.*: 8; see also Richardson 2005).

Turning from narrative theory to pragmatic theory, the previous point entails a respect of Gricean maxims (1989) – both at the level of sentence and above the level of sentence – especially that of manner, first and foremost the sub-maxim "be orderly". Stated differently, order is symbolic, possibly indicating some form of causal and/or developmental relationship manifested by event structure, as the following sentence-level example (adapted from Toolan 2001) shows:

a) Dick drank a bottle of whisky and fell into the river.
b) Dick fell into the river and drank a bottle of whisky.

The above two examples are identical with regard to quantity and quality of information presented. They differ solely in the order in which that information is presented. Following Grice, the different order indicates a different causal nexus. What is implied by sequencing in example a) is that drinking a bottle of whisky is a cause of Dick becoming inebriated, which in turn causes him to lose control

of his balance, which in its turn is the cause of his falling into the river. Instead, information sequencing in b) implies that after coming out of the water into which he had fallen for some unstated and non-inferable reason, Dick drank whisky in order to warm his direly-cold body. In other words, it is not only the nature of the events which are central to the meaning-making process, but the order in which they occur suggest even completely different scenarios.

A further point that must be spelled out is that intentionality, planning and evaluation are also crucial in creating, and understanding, narrative. In other words, characters have goals and plans to realise those goals through the means they have at their disposal. Consequently, values, attitudes, emotions and other aspects of psychological life constitute another central feature of narrative, since such features influence goals and plans.

Abbott's (2007: pp. 39-40) exemplification employing Bronte's *Wuthering Heights* and the accompanying argumentation bring all the above points neatly together. Narrative means that "there is a story to be told and that the story itself, going inexorably through time, can no more correct itself than can events in real life".

2. A prototypical narrative – *The Deer Hunter*

The Deer Hunter can intuitively be divided into three parts. One film reviewer[1] identified the following structure:

> Act I establishes a group of Americans living ordinary lives in a small town. Act II depicts the devastating experiences of three of those Americans while they serve as combat soldiers in Vietnam. Act III shows that the Vietnam War has changed the lives of the people in the group forever.

While such a description establishes the film as a narrative, (a world situated in time and undergoing significant transformations, the transformations are caused by non-habitual physical events, cause-effect relationships, and so on), nevertheless it fails to capture the broader canvass the film paints, thereby diminishing its value. Two

[1] http://homevideo.about.com/od/dvdreviewslong/fr/TDeerHunterDVDa.htm. Last accessed 1-05-2010.

aspects will reveal some of the major 'inadequacies': situation and problem. Both these aspects will turn out to be central to narrative.

2.1 ESTABLISHING THE NARRATIVE BACKGROUND – SITUATION AND THEMES

2.1.1 Situation

The context of the situation established in Act I is indeed that of a "small" American industrial town (such as the steel town of Weirton, West Virginia and Mingo Junction, Ohio, two of the towns where the film was shot), and the lives depicted are those of 'ordinary' people, but the implications of these contextual factors are not drawn out by the above inadequate account. Namely, the people form a tightly-knit community, one whose values are stable and solid, and where community norms are respected and community help is provided. One crucial contextual factor omitted from the reviewer's account is that the community is of Russian origin, with a strong Orthodox Church background. A migrant group with a strong cultural identity thus constitutes a strong cohesive force.

We are thus dealing with an instantiation of what Tönnies (1957) names *Gemeinschaft* as opposed to *Gesellschaft*, and with the related concept of the inner-directed personality (Reisman 1953) as opposed to outer-directed personality. A 'community' in Tönnies' sense of the term indicates a cohesive social group where norms, values and modes of behaviour are firmly entrenched through socialisation, which develops inner-directed personality structures, namely, people who regulate their own lives in accordance with social mores and who do not require external 'constraints' to be applied in order to respect social norms, in other words social actors whose conscience is generally sufficient to 'keep them in line', and, moreover, who rarely move out of line because they believe in the value system that has been inculcated in them.

One major function of the first part of the film is thus to depict such a society, providing numerous instances of the upholding and bolstering of community norms, hence of socially-constructed identity.

At the macro-level, the preparations for the wedding and the wedding reception are ample evidence of social structures creating and maintaining identity.

At the micro-level, all the males take it in turn to break minor social rules, wishing to quarrel, fight, get disorderly when drunk, and so forth, as macho males do in certain socially-defined circumstances. Stan, being a somewhat disturbed character, is the extreme of such behaviour, frequently getting out of hand, as when he gets angry with his girl-friend during the wedding reception and when he uses his gun threateningly during the deer-hunting trip the morning following the wedding. Every time one of the males transgresses, one or more of the other males intervene to calm the person down and prevent the situation getting out of hand. Such behaviour manifests a community informally taking interest in its members and trying to assure social cohesion and harmony without the need to have recourse to 'official authorities' whose formal responsibility it is to handle certain forms of deviance and maladjustment.

The thesis that one major function of the first part of the film is to construct a picture of community identity is bolstered by a second aspect of context, the workplace. The film starts off in the workplace and ends in the bar from which the workplace is visible. Furthermore, virtually every scene which is not set in Vietnam either starts and/or ends in the workplace (e.g. the hunting trip, the wedding ceremony) or has a reference to the working place, which is thus established as central in the lives of the men.

Centrality is due to the nature of that workplace – a traditional steel foundry where the work is heavy and dangerous, portraying masculinity – patriarchy – as the central force and focus of the film, as the ideology informing the type of society in which the film is set. The ideology of patriarchy is treated in three domains: i) in the kind of social relationships emerging from the mode of production, (especially gender relationships), ii) in leisure activities (working class male machos indulging in a male-centred leisure culture, as illustrated in the barroom scene of heavy drinking, playing games and betting, and in the car racing the lorry scene, which involves a dangerous game and betting – both in the first part of the film), iii) in war

(another male-centred activity, and constituting the second part of the film).[2]

Investigating more deeply the role played by context, first, the factory scene establishes the males as real, tough 'he-men' doing a 'man's job'. The cooperation required not simply to do the job but to avoid death is clearly shown as constituting a cohesive force in creating and bolstering interpersonal relationships and male identity. Second, once work is over, the banter engaged in by the men leaving work shows typical traditional male attitudes emerging.[3] Third, the gambling and drinking engaged in are further social markers of identity – the 'institutionalised' way the 'he-man' realises himself after work (well-earned relaxation achieved through supposedly tension-reducing 'activities'). Especially significant is the car racing the lorry, where danger emerges as a legitimate objective for betting – an ideological stance that Mike, the theoriser of the "one-shot" ideology, will reject following his experiences in Vietnam.

The central, high-level social function of all these aspects in the first act is to build up the picture of strong masculinity which is secure and sure of itself – an identity which the Vietnam war will utterly destroy. Such a succession of events exhibits temporal progression, significant transformations in the world caused by non-habitual physical events, clear cause-effect relationships – unambiguous indicators of a prototypical narrative.

The first and the third of the three factors described above also perform a narrative function. In Act III, cooperation will again be manifested in the escape from the Viet Cong prison camp and gambling will emerge as Nick's (ironic) 'escape' from reality – his best friend having stolen his girl and the war having shattered any illusions he had of the sense of decency his community had instilled in

[2] The lack of space given to women in the film is telling. The only female role assigned importance is Linda, a narrative necessity, if the love affair which forms the central issue in the film motivating behaviour is to be depicted. Hence the female is an obligatory subordinate role and not a main character in the ideology investigated by the film.

[3] Note also the ironic intertextual reference to Pellizza da Volpedo's painting *Il Quarto Stato* ("The Fourth Estate" – 1898-1901) which constitutes the structural frame for the scene of the men leaving the factory and anticipates Act II, the Vietnam War.

him – with the game acting as a compensatory, tension-releasing activity as well as a form of self-destruction.

The film then moves into the larger community. Two themes are intertwined here – the family and religion (two of the three main forces of socialisation, the third being the educational system). With regard to the family, Nick's mother coming looking for Nick in the pub after work to 'take him home' so that he will get ready for the wedding ceremony shows the strength of family ties. Although the mother is (comically) 'armed' with a stick, that instrument is more a symbol of the matriarch's role, status and social space than a real instrument of coercion, in the same way that the function of a king's sceptre serves only to symbolise the power he wields. Indeed, Nick goes home willingly so as to quash any doubts he might have about his coming shot-gun marriage (his partner is with child, perhaps not even his, and he is about to leave for the Vietnam war from which he might not return, so he wishes to 'legalise' the female's position, just in case!). The family is thus seen as a very strong tie in that community. This is what makes Mike feel guilty about desiring his best friend's girl and makes him go back to Vietnam to try to 'save' Nick in Act III to 'atone'. This event is the clear result of a deliberate, purposeful action consciously generated by an intelligent, sensitive human being and rooted in a clear moral and social structure.

With regard to religion, Nick's mother goes to the priest for 'advice' over her son's coming wedding. For he will be marrying a 'heathen', a woman who is not part of the Russian immigrant community. By following the priest's advice the mother is both buttressing her own identity and relieving herself from psychological torment over the matter of her son marrying a 'non-believer'.

The entire marriage scene is an enactment and 'celebration' of identity and community, revealing the workings of socialisation and inner-directedness. All strata of society participate – from the youngest to the oldest, from the clergy to the 'third estate', with all the friends doing unspecified jobs in the wedding preparations (since specification would be redundant). Symbolic representativeness is all that is required. One simple example is the preparation of the wedding hall where the 'old war veterans' direct 'operations', another ironic touch anticipating the negative outcome of the males' coming experience in the Vietnam war.

Religion is thus depicted as another cohesive force. It is perhaps no coincidence that the number of friends is three, while the main action actually concerns two, and not three, men.

The establishment of the context is thus crucial because it depicts the social forces which shape the people's *Weltanschauung*, which is what determines their behaviour. The forces identified have causal value, inasmuch as they determine the events in the film, the choices of action the protagonists make. Thus, while on the surface the Act I appears to be descriptive, (by definition setting the context falls into the descriptive rather than the narratological function), it also constitutes narrative, for the actions that take place externalise the internal, the non tangible – the social, psychological and emotional components – which motivate goals, intentionality and behaviour and which thereby determine the course of life, and of this story.

2.1.2 Themes

Having established context of situation, we now turn to the problem. The film depicts two problems, one social, the other personal.

The social problem concerns the ideology underpinning the tough, working class macho on whom the film centres. One dimension of the ideological framework illustrated so far remains to be explicated: the "one shot" philosophy. Playing and betting, as we have seen, are central to the leisure life style of the reference group. Guns and hunting are part of that life style. Mike is portrayed as the highest social expression of this life style. Not only does he believe in the one shot, but he actually theorises it, as emerges in a scene in Act I where Mike and Nick are at home and getting dressed for the wedding.

> MIKE: You have to think about one shot. One shot is what it's all about. Deer has to be taken with one shot. I try to tell people that but they don't listen.

Mike sees the 'war' between the hunter and the hunted as 'fair' provided the hunter uses only one shot to take the deer. The hunter must be an expert who uses his intelligence and skills to stalk the deer and then take him while the deer uses its own intelligence and skills to escape being taken. Having more than one shot unfairly weighs the

odds of victory in the hunter's favour. Thus Mike only employs one shot to try and get a deer, whereas his friends, as the film shows, use as many shots as it takes them. Thus, as Mike admits to Nick, he only likes going hunting with Nick, because the others are "assholes", they don't abide by the one-shot philosophy.

Underlying Mike's philosophy is a view of life as struggle between two entities for superiority in a social game where the rules are laid down and are to be obeyed if respect and status is to be earned through the winning of the game. The men do a hard and difficult job at work, thereby earning for themselves the leisure in which to relax, enjoy themselves and gain further respect from others, through playing, hunting etc. But this must be done according to the rules. (As we have seen, in the steel factory the need for cooperation to save life is vital.) It is this philosophy which the experience of the Vietnam war will blast sky high both for Nick and for Mike. Deep down, this is the philosophy of individualism, of meritocracy. It is the leftover of the defunct Western frontier.

In the same scene where Mike is talking to Nick about his one-shot philosophy, it emerges that the two men are great friends, but are also radically different. Nick is not a hunter.

> NICK: I like the trees, you know? I like the way the trees are in the mountains, all the different– The way the trees are. I sound like some asshole, right?

Nick loves life, he loves nature. He too is part of his reference group – he too engages in drinking and betting – but he also possesses a strand to his character that the others do not and which differentiates him from the others – that of loving nature.

Thus Mike and Nick are depicted as 'above' the others, in some ways 'superior' as human beings, hence the central characters of the film. They are also depicted as the same in many ways but as different in certain crucial ways. Indeed, the change that will come about is ironic, for Nick will renounce life and die while Mike will renounce his 'individualistic' philosophy and live.

One crucial similarity on which the film hinges is that both are in love with the same woman. The problem is that Nick got to the woman first and so Mike should, according to his moral code, back off. But his desire is strong and so he does not fully abstain from be-

haviours which could be interpreted as 'pre-amorous'. A thing which Nick realises.

2.2 NARRATIVE FEATURES AND STRUCTURE

In the previous section, it was shown that what is apparently descriptive and scene-setting also has, below the surface, the value of narrative. Significant space was devoted to this point both because of the novelty of this theoretical point and because the film is constructed through a sequence of generally long scenes, several of which appear to be descriptive in nature. For instance, the wedding reception scene lasts 18 minutes (out of a total of 2 hours and 50 minutes) and what is ostensibly shown in that scene appears to be descriptive, basically, dancing and drinking – generally habitual actions not bringing about change.

However, within what appear to be descriptive pauses (Genette 1980), close scrutiny reveals important actions taking place, important because they bring about significant changes. Here I will indicate two specific 'actions' which have central causative value in the film.

2.2.1 Thought Presentation as Narrative

The first event, or set of events, occurs during the wedding reception referred to in the previous paragraph. The wedding reception scene starts with a cut from the street outside into the hall, with the camera focussing on the picture of Stephen high up on the wall. The camera begins to zoom out to include the pictures of Nick and Mike on either side of Stephen and of the people dancing below in trios (2 males and 1 female). The camera then zooms in onto one specific trio: Linda, Nick and Stephen. This may be defined as narrative report in terms of speech and thought presentation theory (STP) (Semino and Short 2004). Stated differently, the film director is in control and we have zero focalization (Genette 1980).

Then the camera focuses on Linda, who looks for a few moments to her left. Next, the camera moves in the direction of her gaze – that is focalization is now through Linda – and we see a wall with an opening in it (larger than a door) and a smaller room beyond with a

bar against which people are standing. At their centre stands Mike, drinking heavily. With the knowledge of hindsight, we may hypothesize that his drinking is an indicator of cultural identity, of frustration at not having Linda, and perhaps of anxiety at leaving for Vietnam. In STP terms, this is internal narration (NI).

The camera slowly zooms in on the group (zero focalization again). Mike is looking directly at the spot where the previous camera shot came from. Therefore, we induce, he is looking at Linda. After some time he turns toward the male he is drinking/talking with. But he keeps looking back at the spot the camera came from. This, too, may be classified as NI.

Then the camera suddenly moves back, in contrast to the preceding slow zoom shots, and concentrates on Linda, then on Linda and Nick dancing. Hence focalization is clearly through Mike. The shots thus show a mental act (what he is really interested in) through a behavioural act (looking at someone) and not, as in a novel, through thought presentation. Stated differently, what/who Mike is observing, hence thinking about, is Linda and her coming marriage to Nick. He is experiencing desire for a woman and weighing this against the fact that she is betrothed to his best friend. This is tantamount to internal narration and narrative report of thought act (NRTA) in STP terms.

Then we return to zero focalization (narration) with the camera panning out and showing shots of other groups dancing, of the groom's parents, his mother playing unhappiness and the father stuffing himself like a pig.

Then the camera switches back to the other direction where Mike comes forward from the bar to stand in the doorway from which vantage point he again concentrates on the spot he was observing previously. Here the camera switches back suddenly to the trio dancing, this time shot from the bust upwards and not full body shots, hence concentrating full attention on the trio. We see first Nick's back, then his face and then Linda. We are observing what Mike is looking at. Next, the camera cuts back onto Mike's face, which for a second is not very happy, then onto the photograph on the wall of Nick. In other words, the camera is being employed to show external behavior which, however, allows the viewer to penetrate the character's mind: we are following Mike's thoughts, which here convey jealousy

and/or envy (NRTA). Then the camera moves back onto Mike's face, confirming that focalization has been through Mike.

Next the camera suddenly moves to behind Mike, and we get a half bust of Mike and the rest of the ballroom visible from his vantage point, which includes the trio and the table just in front of the trio. Linda is looking at Mike, and so is the woman sitting at the table. The woman appears to be physically under Linda, for she is sitting while Linda is on her feet. Thus we perceive two women interested in Mike, one higher, one lower (symbolic?). Linda looks at Mike in a highly significant manner and for a relatively long time, conveying, for a woman who is about to marry, inordinate interest in another man. At the same time, the other woman also looks 'invitingly' at Mike. Then the camera slowly zooms in highlighting the face of the woman looking at Mike, confirming her 'inviting gaze'. Linda returns her attention to the dance she is engaged in for a moment, but almost immediately returns to looking at Mike. Her stare is so deliberate that the camera suddenly switches to Mike's face who nods his head at Linda and smiles at her with intense pleasure and drinks (the latter action hypothetically constituting an indicator of tension). The camera switches suddenly back to Linda, who has come to a standstill (while dancing!) and who seems only now to begin consciously realizing that her interest has been absorbed by Mike while dancing with her betrothed, Nick. Indeed, she is brought fully back to her senses by someone bumping into her so she starts dancing again. Since she is now moving, she cannot see Mike anymore. The other woman is now focused on fully and she looks at Mike with another inviting smile, but Mike makes a hard face, looks away, pretending not to have seen the woman's smile directed at him and turns away as if to go back to the bar. The dance comes to an end.

Despite the fact that no words are spoken during the dancing scene, thoughts have been represented – through the camera shots (principally through the exploitation of the Gricean maxims of Relevance and Quantity). We infer Mike is in love with Linda and that he feels at the very least embarrassed because she is about to marry his best friend. Rejecting the 'advances' of the other (attractive) woman confirms his interest in Linda. On her part, Linda too is attracted by Mike! Such a state of 'pre-adultery' will be one of the direct causes

of Mike returning to Vietnam in an attempt to save Nick – he must redeem his soul for the betrayal of his friend.

The second event strengthens the previous hypothesis regarding Mike's behaviour and motivations.

2.2.2 Metaphor as Narrative

Stephen and Angela leave the wedding reception. Their friends accompany them to the car. When they leave, Mike starts running like a madman, undressing as he runs. Nick follows him vainly trying to make him desist. They reach a parking lot near the factory where they work. Mike, now naked, falls onto the ground. Nick comes up and covers his nudity with his jacket, and sits down beside Mike. They talk a little. The ending to their conversation goes as follows:

> MIKE: Shit! I must be out of my fuckin' mind. I must be out of my mind. …Hey, Nick. Think we'll ever come back?
> NICK: From Nam?
> MIKE: Yeah.
> NICK: You know something? The whole thing, it's right here. I love this fuckin' place. I know that sounds crazy. If anything happens, Mike, don't leave me over there. You got– You gotta– Just don't leave me. – You gotta promise me that, Mike.
> MIKE: – Hey.
> NICK: No, man, you got– you gotta– You gotta promise definitely.
> MIKE: Hey, Nicky. – Huh ? You got it, pal.

Intertextually, this scene goes back to the heath scene in *King Lear* (Act 3 Scene IV) where, during the night storm, Lear, realising his wrongs, goes mad and strips naked to suffer the punishment of the elements in order to redeem himself. In parallel fashion, Mike has gone mad. This may be hypothesised as a reaction to the guilt he feels at desiring his friend's woman. The guilt, of course, is due to his upbringing in the environment described in section 2.1 above. The feeling of guilt leads to an association with the possibility of death (not returning from Vietnam). At the highest level of generalisation, the metaphor of undressing till one is naked signals, as it does in *King Lear*, a realisation of the true nature of the Self and a rejection of that self – when one is naked one sees oneself as one really is, nothing is hidden.

Nick's reply ("You know something? The whole thing, it's right here. I love this fuckin' place") seemingly violates the Gricean maxim of relevance, since he appears to change the subject to the fact that he likes his home town. At a deeper level, however, it is a highly pertinent reply to Mike's question, since he is expressing the realisation that he likes his environment, his background, his culture – in short, his identity. In other words, the conversational implicature he is making is that he does not wish to lose his identity, in war or in any other way. The possibility not only of death, but also, and importantly, of being 'confined' to another place, another culture, frightens him. Thus, a second implicature conveyed by the utterance therefore is that he is afraid that he might die in Vietnam or come to some terrible end.

Nick then continues his turn by making a desperate plea to Mike to promise not to leave him in Vietnam if anything were to happen to him. The fact that Mike makes the promise might simply be circumstantial. In Austinian (1962) terms, Mike might not have the requisite thoughts and feelings, thereby rendering the act null and void. In mundane terms, he might simply be saying 'yes' to keep Nick quiet. But what the entire film – the events and the kind of social context depicted – has shown so far, and in concrete, immediate terms Mike's 'madness' and baring of his body as self-inflicted chastisement and a sign of repentance, is that Mike does have the requisite thoughts and feelings – he utters his promise sincerely, and when the time does come for him to make a choice – whether to leave Nick to his fate in Vietnam or to return to Vietnam to try to save him, as he had solemnly promised, he respects the promise made, he abides by the rules he has accepted to live by. He thus returns to Vietnam with the intention of saving Nick.

It is in this promise that the two dimensions discussed in section 1 above – the social and the personal – blend into one, concretely demonstrating they have causal value, for they determine what will happen and the significance of what will happen. Social cohesion – friendship, respect of the Other and of institutional norms (such as the bond of marriage) are the values adhered to, the meaning behind the single actions and events.

2.3 CONCLUSION – THE CAUSAL NARRATIVE CHAIN

We may now characterise the three part structure of the film as follows. The first act establishes the context and sets out the social problem and the personal problems which are the focus of the film. The second act functions as a catalyst – the experience of the Vietnam war forces the two men to question their values. The third act witnesses the changes brought about on the characters and values of the two men as a result of their experiencing the war. This succinct description illustrates that *The Deer Hunter* is a prototypical narrative. Order is symbolic and has causal effects. People act consciously and deliberately in response to experience in an attempt to achieve goals and change the world.

3. A marginal narrative: *East is East*

3.1 THE CULTURAL BACKGROUND

The narrative discourse concerns a family (i.e. the central unit of social organization) – the Kahn family – in which the father, George Kahn, is a Pakistani Muslim who has emigrated to England where he has married a white Englishwoman from an Irish Catholic background and who has borne him seven children. Like many first generation immigrants, George Kahn is proud of his ethnic origins and his culture and wishes to preserve it. He thus hands it down to his children whom he expects to follow in his cultural footsteps.

However, culture shock is great for him, given the diversity of the two cultures (sexual behaviour is a prototypical example provided in the film, where George's son Tariq goes out with a 'free and easy' English girl, Stella, enjoying the 'benefits' of the 'sexual revolution' in Britain in the sixties), and George is incapable of any form of accommodation to or integration into the receiving society, rejecting British culture *in toto*, and imposing his own Islamic culture on the entire family.

His children, however, having been born in Britain, reject their father's culture, both because it would brand them as 'different', and consequently create problems of social acceptance in the social networks and communities of practice (Milroy and Gordon 2003) of

which they are members, and because their father imposes his views on them in a dictatorial fashion, employing violence to enforce his will when family members refuse to 'toe the party line', an attitude which is in stark contrast to the British 'laissez-faire' attitude of parents to children. Similarly, the children also experience their education at the Mosque as indoctrination rather than learning.

Thus, on the one hand the children are exposed to the 'joys' of a 'liberal' Western society, and on the other hand to the 'sorrows' of a despotic patriarchy which no longer exists in Anglo-Saxon Britain (or has, at least, undergone some radical changes).

Ella, the mother finds herself between the devil and the deep blue sea. On the one hand, she loves her husband, despite his truculent wife- and child-beating habits. Furthermore, she had also agreed to bring his children up in the Muslim tradition when she married him. On the other hand, she also sees that her children have rejected their father's worldview and have adopted the British outlook on life, understandably so. Hence she is torn between loyalty to her husband, and love of her children and a desire to allow them to develop their own individual identities as they wish, in line with the values of her culture of origin, especially in the light of her husband's unacceptable violence.

In order to avoid misunderstandings, it should be strenuously noted that the film does not paint a picture which is black and white, nor, consequently, does it take sides with one or the other 'ethnic' positions. George Kahn is portrayed not as an odious ogre, but as a victim of his own cultural upbringing, poverty and uprooting, (problems which can drive and have driven people mad throughout human history), just as we are all 'products' or 'victims' of our upbringing. Some are a little luckier than George, others are even less lucky. George is fully and genuinely convinced his worldview is correct, as is virtually every human being. On the opposite front, despite the attractiveness of Western ideology, with its emphasis on libertarianism, the film does not depict British society as the solution to humanity's problems. Indeed, the film is often critical, comically so, of British mores. Thus 'free sex' is made a mockery of in the scene where Tariq kisses his girlfriend, Stella at the back door, with Stella's best friend looking on; in the disco scene, Tariq starts dancing with a very attractive girl (with very clear aims in mind!) because

Stella has not yet arrived. When Stella does arrive and catches her boyfriend 'betraying' her, she starts beating the other girl and calling her a "tart"! In another scene, where a stag party is getting under way at work, Abdul goes past the people celebrating and is offered a drink. When one of the men starts calling Abdul "Gunga Din" because he refuses to drink alcohol, a less racist white colleague tells the 'enlightened' Englishman to leave Abdul alone, reminding him that Abdul cannot drink because his religion forbids it. Mr Moorhouse, an Enoch Powell fanatic, is given free rein to express his ideas on white superiority. Thus, racism in the whites is brought out quite clearly. A round picture is painted and not a flat one, to adapt E.M. Forster's terminology. No facile stance of cultural superiority is taken, no simplistic, mechanical psychology is engaged in. Indeed, one might say that no real psychology is engaged in at all, since the film is a social portrait and not a psychological one. And it is to social depiction that we now turn.

3.2 THE NARRATIVE 'SURFACE' AND ITS NEGATION

At a first viewing *East is East* would appear to exhibit the standard features of narrative as outlined in section 1 above: i) there appears to be a trajectory of events, one which moves inexorably forward due to the pressure of events, reaching a climax in a progression of scenes (events or event types – marriage, circumcision, further marriage, family fights etc.) in which George's worldview and authority are contested, to which he reacts with increasing intensity of violence aimed at imposing his will on the entire family, but which only leads to the culminating final pitch battle in which the father is eventually rejected by the entire family after having beaten wife and child; ii) a significant transformation comes about in the world (the expulsion of the father from the family); iii) the events have causative value – the father's behaviour brings about his family's rebellion; iv) some of the events are "purposeful actions generated by ... intelligent agents who have a mental life and react emotionally to the world", very much so in this film!

In sum, the film seems to manifest many of the prototypical features of narrative. This notwithstanding, there are at least three clues

in the filmic material we have dealt with so far which help formulate an entirely different hypothesis.

The first clue concerns the solution to the family's problems, or the resolution of the plot, to rephrase the point [point (i) above]. The 'solution' reached (or outcome obtained) appears to involve two domains, neither of which involves change. On the one hand, the separation of the father from the rest of the family appears to symbolize the children's having gained their independence, their 'right' to self-determination. On the other hand, Ella still considers George as being her husband, despite all the violence he has perpetrated in attempting to impose his culture which will, in any case, be detrimental to his children, given that they have opted for the Western outlook. With regard to the first point, the children will continue to act out their identity as Britishers, since the children already ARE 'British'. With regard to the mother, she too does not change – she remains faithful to her husband and will continue to try to mediate between the two parties, at best, managing to reduce the level of violence within the household. Stated differently, there is, from the very beginning of the film even, a sad acceptance of the (inevitable) *status quo*, not a purposeful, deliberate change for the better.

The second clue concerns a specific phrase in the closing scene of the film in which husband and wife meet again in a 'prototypical' place of work – an 'English' chip shop – and Kahn accepts a symbolic 'half a cup of tea' from his wife. This finale has been interpreted as a very British form of reconciliation, (therefore change), with the film supposedly presuming that all the members of the family will be all right in the end. Evidence offered in support of this hypothesis is the interpretation that in accepting a symbolic 'half a cup of tea' from his English wife, Kahn is making a compromise in that he is meeting his wife half way (further evidence for the reconciliation hypothesis).

However, the specific act may be read in a different light. Throughout the film when George is offered a cup of tea by his wife 'half a cup' is his standard answer. Seen in this light, George's final words in the film are not an indication of change (i.e. acceptance of a compromise), but merely an indicator of a return to 'normal', i.e. to the usual life he and Ella lead, i.e. constant quarrels which sometimes end in a high level of violence, but with George perhaps now trying

to keep the violence under control (an improbable scenario, given his ideology and character). Add to this that a return to his 'normal' life is, in any case, a necessity for him, since he must live, and without the chip-shop (his form of sustenance) he is done for.

Indeed, the phrase 'half a cup' itself may be viewed as depicting the Kahn's relationship as 'half' an encounter, with neither party fulfilling him/herself, rather than as a compromise in which progress has been made.

Third, and another point reinforcing the hypothesis of an acceptance of the *status quo*, 'half a cup', with its reference to an object and a ceremony which are heavily culture-laden, indirectly evokes a literary cultural icon, Rudyard Kipling's famous poem "The Ballad of East and West" whose first line runs: "OH, East is East, and West is West, and never the twain shall meet". The literal meaning of this line indicates the impossibility of two cultures coming peaceably to terms together, which is exactly the outcome of the film, whose title is an intertexual reference to Kipling's ballad.[4]

Such an outline immediately brings us to the heart of the matter, for an acceptance of the *status quo* brings out the paradox of the film when viewed as narrative: although many events take place, nothing really happens in the sense that nothing changes as a result of – nay, even despite – the events that take place. Everything remains as it was at the beginning of the film – 'much ado about nothing'. Indeed, the literal meaning of this first line of Kipling's ballad may be taken as an accurate 'summary' or as the central message of the film – ethnic groups cannot come together, or, in more general terms, difference and alterity cannot be overcome.

The film thus opens with a symbolic cultural event, the religious procession, in which the ideological positions and the forces of each group are clearly delineated – the majority group, Ella and the children, flaunt their British identity, and George, the minority group, condescendingly looks on, believing that he in fact has the upper hand. The film closes with another symbolic cultural event – the tak-

[4] Originally, critics offered this ballad and this line as evidence of Kipling condoning colonialist sentiments. In the wake of such accusations, Kipling's poem was subjected to intense scrutiny by postcolonialist scholars, the general consensus now being that Kipling was no colonialist but a critic of imperialism.

ing of a cup of tea – which confirms the veracity of the situation portrayed by the opening scene.

We now move more deeply into the narrative structure of the film in order to formulate an alternative hypothesis regarding narrative structure. What I will try to show is that the events described are not narrated for their value as 'story', but because they enable prototypical cultural institutions to be described as well as the differing positions taken by the two ethnic groups vis-à-vis those institutions, with conflict emerging as the sole possible outcome given their differeing stances.

3.3 NARRATION AS DESCRIPTION

As stated in the previous paragraph, the opening scene (or shot) is devoted entirely to a religious procession, which is more like a military parade – the Catholics are out 'marching', an interpretation which is bolstered by the military-like music accompanying the visual domain. Religion is established immediately as a central force in moulding identity and behaviour. George's family is out 'parading' its British identity, marching in an aggressive war-like attitude against the 'enemy'. Significantly, the 'enemy', George, is absent, for George is away at the beginning of the march. This provides an indirect explanation as to why a) the children are marching and b) George's unexpected return represents a danger to the family, a first intimation of what will turn out to be George's violence.

The scene suddenly cuts to an extreme close-up of a photograph of Sajid Kahn, the youngest of the Kahn children, filling the entire screen, to then zoom out gradually to include the photographs of all the children and finally the entire room, which we discover is the Kahn's living room, where, significantly, the first event to be seen is Sajid examining the wedding ornaments which the oldest son, Nazir, is about to don for his forthcoming marriage. From his expression, it can be said that Sajid is, in actual fact, examining things which he finds 'strange' (in Shklovskian terms). In other words, the event brings out Sajid's attitude (a state): such ornaments are alien to the culture he is being brought up in. The event may, somewhat paradoxically, be said to be 'uneventful' – what counts is that we are being presented with another social institution and concomitant behaviour:

an Islamic marriage ritual in which the family is being made to conform to the cultural mores and behaviours of the head of the family.

Just before the cut to the Kahn's living room, a caption also appears saying "Salford, Manchester, 1971", thus clearly contextualising the film as pertaining to a period of troubled ethnic relations in certain parts of England. The cultural and historical dimension is thereby brought to the fore.

Having introduced the theme of marriage, we are now presented with the preparations of the various members of the family for the wedding ceremony. The scene cuts to Maneer having a bath in a copper tub in the kitchen since there is no proper bathroom in the house. Poverty is immediately depicted as the condition of the family, with its implications of ignorance and degradation, another part of the socio-historical commentary. Then the film cuts back to the living room where one part of the family is getting dressed.

Highly significant is Meenah's comment to her mother as the latter is combing the former's hair concerning the traditional Pakistani dress she is wearing to go the wedding at her father's behest: "I look stupid in this". Yet again, the event is not what counts, but the cultural content pertaining to the social situation as evoked by the event and what it reveals about the actors' evaluation of that cultural content. Thus Meenah is judging the dress she is obliged to do wear negatively. Equally important is the actual 'linguistic form' employed to convey the value judgement – "I look stupid". Since she is talking about a dress, it would be legitimate to expect her to judge the object on aesthetic grounds. Instead, by attributing to herself mental negativity – stupidity – she is implying that she appears not to have the intelligence to understand how to conform to the mores of the group she belongs to – the English! Stated differently, Meenah is implicitly and unconsciously comparing the Pakistani dress to the English clothes she likes because her reference group is English, not Pakistani. Her aesthetics, like all aesthetics, and like all values, are basically cultural. Hence what she sees as her identity, and consequently the cause of conflict with her father, emerges through her words, her selections and her deeds. These reflect her worldview.

Meenah gets angry and begins to quarrel with Sajid so Ella sends Sajid upstairs with the excuse of hurrying up his brothers. Sajid starts to walk upstairs, but the scene suddenly cuts to two hands removing

a wedding hat from a box. As with the scene where Sajid is introduced through a close-up of a photograph followed by a zoom out, so here the close up zooms out to reveal the hands belong to George who is upstairs removing the wedding ornaments from their storage box.

The parallelism in technique (Douthwaite 2000) is quite deliberate for there is a cut from Sajid to the (as yet unidentifiable) hands, just as there was a cut from the parade to the (unidentifiable) photograph in the previous scene. What is being signalled through parallelism is not simply the shift from one scene to another, (a change in context), but an invitation to consider the type of relationship between the two scenes. If they start in exactly the same way technically, then they must be related thematically/pragmatically. What was witnessed in the previous scene was the children's dislike of the father's culture. What is witnessed in this scene is the precise opposite – the father's deep love for his culture. Indeed, as the camera zooms out and reveals George's face as he looks at the object he is removing, he is shown with an expression which is of adoration – his commitment and devotion to his identity is total. With the knowledge of hindsight, one can readily intuit how such a strong attachment can be turned into devotion motivating terrorism in different socio-historical circumstances 40 years later.

One subtle point is that the previous scene ends with Sajid going upstairs and George, not by chance, is in the bedroom upstairs. This creates the illusion of continuity, of the flow of events. Yet the cut together with the parallelism are clear signs, for those versed in critical theory, that this is no continuity, but the illusion of continuity. In other words, on the one hand the film appears to be constructed as a narrative, on the other, numerous filmographic clues indicate that reality is different.

Thus, what we witness as an audience is a sequence of socially significant "event-types" which enable the radically different responses to those event-types of the two ethnic groups which are the protagonists of the film to be identified at the level of behaviour, values and attitudes. In other words, the events depicted in the film do not have narrative value but descriptive, evocative value, since they portray people, their culture and worldviews, and the behavior

deriving therefrom.This brings us to the heart of narrative technique in the film.

3.4 JUXTAPOSITION AS NARRATIVE AND AS IDEOLOGICAL DEVICE: CIRCULARITY AND NON-CAUSALITY

Examples such as those analyzed in the preceding section form the basis of my central thesis with regard to *East is East*, which may now be stated: what 'happens' in this film is not a series of events which lead to a solution, to a transformation in state; instead those events constitute the depiction of states of affairs (events, ceremonies, roles, social institutions and social values) which define the two unchanging and unchangeable ethno-cultural as well as oppositional 'positions' in clear, exhaustive terms.

Such a narrative structure comes about through the basic constructional device of juxtaposition. This technique takes one of three forms: i) the sequence of scenes juxtapose events and/or situations which are in conflict with each other; ii) juxtaposition between conflicting positions is activated within a scene; iii) a mix of the two. Stated differently, the events provide an instantiation of a situation in which the two worldviews inevitably come into conflict without ever resolving that conflict, without either of the two groups budging even an inch from their original ideological positions. Juxtaposition thus either provides the view of a theme or institution of one party in one scene, with the following scene providing the view of the other party on that same theme, or else the two positions are 'aired' in the same scene. The result is generally that of conflict. We will now cursorily examine a few scenes to provide evidence for the thesis.

Returning to the second scene, dressing for the wedding, when Sajid goes upstairs, the focus switches from the 'British criticism' of Islamic traditions to 'Islamic defence'. (Note how the move upstairs to where George is helping his son to dress (cultural behavior) exploits the image schema [Kovecses 2002] UP IS GOOD, indicating both the locus of power and the positive value judgement.) Tariq comments that Nazir "looks great" in traditional dress. His irony is completely lost on George, who simply bolsters the culture by saying "Tradition, see, son– all our people wearing this." As a further sign of identity George hands Nazir the special wedding watch, informing

him "Your watch. Says your name in Arabic". George fails to realize that the total uselessness of such a watch to a person who rejects Arabic culture can only make the person even more recalcitrant. George then adds, "Son, today you make me feel very proud", a comment which reveals that George is happy when his sons do exactly as he says, thereby respecting the patriarchal structure of society. The cultural point is emphasized visually because the headdress covers not only Nazir's head but his entire face, so that he cannot see and has to be led, hand in hand, down the stairs by George, a clear symbol of patriarchal power. Nazir will only become independent when he has married and left his father's house. In conclusion, the second scene juxtaposes two conflicting worldviews through the comments the characters make explaining and evaluating the cultural acts they are engaged in.

The scene now moves onto the street, outside the Kahns' house. Here a multi-coloured van (!) belonging to a member of the extended Kahn family is waiting to take the Kahns to the mosque. Again, the event of leaving the house is a perfect ploy to trigger contrastive reactions. On the one hand, the street is filled with the locals waiting to see and greet the Kahns. On the other hand, we are introduced to Mr Moorhouse, the Enoch Powell fanatic whose highly abusive comment on seeing the Kahns emerge from the house is "Look at that lot, Pickaninnies, fuckin Pickaninnies". Mr Moorehouse's granddaughter, Stella, is going out with Tariq! When Tariq smiles at Stella on coming out of the house, Mr Moorehouse notices and also notices Stella's smile back. To his question "What are you grinning at?", Stella replies, "Nothing, Grandad, they're funny, that's all", thereby making a comment whose illocutionary force is akin to Meenah's comment in the previous scene when she declares that she looks "stupid" in Pakistani traditional costume. Stella is obviously voicing the general racist white attitude, knowing that this strategy will steer her grandfather away from the truth about her feelings for Tariq.

In the same scene, Earnest, Stella's little brother, warmly greets his peer Sajid. Thus, this event also serves to introduce the contextual factor of age and thus of how this affects behavior: these characters (British and Pakistani) represent the younger generation, some of whom rebel against the more racist attitudes of their elder because they have grown up with each other.

I now skip the marriage scene because of its complexity and because it also introduces the theme of homosexuality, another form of Alterity, a discussion of which would lead us away from the main argument. Suffice it to say, that at the moment when Nazir should accept his bride he flees from the ceremony causing his father's anger at his son's having broken a key cultural norm of patriarchal society.

The next scene shifts to the Mosque, where George is seeking the Imam's advice and consolation, another instantiation of cultural behavior, a hypothesis which George's words fully bear out:

> George: Why he wants to do this thing to me and bring shame onto my family. I no understand, no understand. Maybe I should have take whole family to Bradford long time ago. More Pakistani there, see. No this problem.
> Imam: It will always be difficult for you Zahir – they're different.

George takes Nazir's refusal to obey as an attack on himself, correctly so, from his cultural viewpoint, and not as Nazir's will to self-determination, as Nazir and the other Kahn children do, given their British cultural standpoint. The result, for George, is a lowering of his status in the eyes of the Pakistani community ("shame" being an extremely important theme in literature in the twentieth century – one need only quote D.H. Lawrence and Coetzee here). George's solution is to take the family to Bradford, where the vast majority of the population was Pakistani at the time. That is to say, he wishes to remove his children from exposure to British culture. The Imam, who knows such a move is not possible, warns George that things will always be difficult for him, because "they" – the British – are "different", i.e. British culture is different and George cannot fight it.

This scene thus presents only one viewpoint, that of the Pakistanis. The Imam's words quoted above signal the end of the scene, which comes about with a sudden (parallelism) cut to the next scene which presents Sajid and Earnest sitting next to each other in the street – the crucial point being that the scene is shot upside-down!!! After a few seconds the camera cuts to Meenah, who is shot the right way up, but who nevertheless appears to be upside down too, since she is bending right over, showing her posterior in a most unladylike pose, her face visible upside down between her legs!

In other words, the Imam's words are confirmed first by narratorial intervention through the first camera shot – a world which is upside-down, from the Pakistani standpoint, and then by content, where Meenah is also upside down, but not because of the camera shot this time, but because of the action she is deliberately performing.

While the two shots again exploit parallelism, there is again variation within the parallelism. The boys bear out the Imam's words concerning 'difference' by showing two people from a different culture adapting to each other. The upside down shot (foregrounding through deviation) calls the audience's attention to the concept of 'difference', since the juxtaposition between the words of the two adult Pakistanis and the camaraderie of the two boys might go unnoticed since again a change of scene might simply appear to constitute narrative progression to a new theme. The reason for the variation within the parallelism indicates that Meenah's behavoiur too is different from Pakistani expectations, but that Meenah 'worsens' the situation because in addition to 'fraternizing with the enemy', she is also deliberately transgressing gender norms both by her 'scandalous' position and because she is playing football. Indeed, the theme of gender transgression had already begun in the first scene, the parade/procession, where Meenah is seen carrying Christ on the cross, an action whose symbolic, cultural value might escape the audience because all the Kahn children are carrying a religious object, making the fact appear 'normal'. However, not only was the social practice of women occupying 'main roles' in the liturgy unlikely at the time among Catholics, but, more importantly, it would have been considered an even greater violation of gender mores in Pakistani culture. Meenah is deliberately taking on a male-related role in asserting her identity and desire for independence. With regard to narrative and the outcome of the film, carrying the cross or playing football are 'normal' actions for her which do not bring about change, for she is already integrated into British society. But such actions are highly powerful methods of depicting a social situation, which is the objective of the film. And such actions constitute a contrast to the ideological position expressed in the previous scene where George has gone to the mosque.

If the entire film were to be analysed, the rationale of juxtaposition as the constructive device would emerge constantly. One final

piece of evidence may be added to seal the argument. To reiterate Abbot's words quoted in section 1 above, in narrative "there is a story to be told and that the story itself, going inexorably through time, can no more correct itself than can events in real life", because the events have causal value. Change the order of events and the cause-effect chain is lost. If one were to change the order of the events in *East is East*, then the final outcome would be exactly the same. If Nazir's marriage ceremony were to come after George's attempt to arrange the marriage for his second and third sons, nothing would change. If the scene with Earnest talking to Sajid in the street while Meenah is playing football were to precede the scene of George going to the Mosque for advice on his children's behaviour and what to do about it to save them from the obnoxious influence of western culture, again, the outcome of the film would not change. The order of the scenes could be altered quite radically – and randomly – without affecting the ending one iota. This is because the events do not have causal value, because the film depicts staticity, changelessness. Another way of expounding this argument is that the film does not have a beginning, a middle and an end, it does not have a trajectory.

There are two major reasons why the scenes appear in the order they do in the film. First, it enables an emotional climax to be achieved in the penultimate scene, and second, temporal progression appears to be satisfied (normally the first born is the first to marry, especially when he is much older than his brothers and sisters). Given that the social message of the film is extremely pessimistic and depressing, running the risk of alienating the audience, temporal succession and an emotional climax keep interest alive and seemingly 'relegate' the social portrait to the background. The numerous comic scenes also serve the same function of deflection, helping the 'medicine to go down in a most delightful way'. Temporal succession and emotional involvement thus create the illusion of narrative, the illusion that something is happening, that something can therefore change. When analysed in depth, no character in this film changes.

4. Conclusion

What I have attempted to show in this article is that the description of (a series of) events does not necessarily constitute a narrative.

Events may, at a deeper level, count as descriptions. Even more importantly, the choice as to whether to narrate or to describe may well have high-level and/or ideological implications, embodying, that is, a specific worldview which may be considered as the "core message" which a given work of art intends to convey and may be inferred as conveying.

In the case of *The Deer Hunter*, the fact that the film is a narrative signals that people learn from their experience of life. Things change, in one sense for the worse, because one of the three friends dies, another is badly maimed for life, and the third is psychologically scarred. Like *East is East*, *The Deer Hunter* shows some starkly agonising events. But the experience which has cost the protagonists such a heavy price has also showed them that the ideology and the society they believed in is not what they thought it was. Realising there is a problem is the first stage required if deliberate, planned change is ever to come about.

The case of *East is East* is the exact opposite. Nothing that happens in the film can change the state of things. Events do not have causal value, order is not significant. The film simply depicts a state of conflict between two groups which cannot be changed because none of the characters in the film learn from their experience. At the end of the film they are exactly as they were at the beginning. If change is to come about, it is not through learning, but through socialisation, a process which takes place at the beginning of life[5]. As the American airman in love with the exotic Other says (i.e. sings) just before he is killed in action against the Japanese during World War II in the film *South Pacific*: "you've got to be carefully taught to hate all the people your relatives hate before you are six, or seven, or eight".

Bibliography

AUSTIN J.L. (1962), *How To Do Things with Words*. Oxford, Clarendon Press

[5] It is perhaps symbolic that the name of the English boy who makes friends with Sajid is "Earnest", implying that being brought up together might truly be a means of overcoming Otherness.

DOUTHWAITE J. (2000), *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*. Alessandria, Edizioni dell'Orso

FLUDERNIK M. (2009), *An Introduction to Narratology*. London, Routledge.

GENETTE J. (1980), *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. LEWIN. Ithaca, Cornell University Press

GRICE P. (1989), *Studies in the way of Words*. Cambridge (Mass.), Harvard University Press

HERMAN D. (2008), *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press

http://homevideo.about.com/od/dvdreviewslong/fr/TDeerHunterDVDa.htm; last accessed 1-05-2010

KOVECSES Z. (2002), *Metaphor. A Practical Introduction.* Oxford, Oxford University Press

MILROY L., and M. GORDON (2003), *Sociolinguistics: Method and Interpretation*. Oxford, Blackwell

PORTER ABBOTT H. (2007), "Story, plot and narration", in HERMAN (ed.)

PORTER ABBOTT H. (2008), *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge, Cambridge University Press

REISMAN D. (1953), *The Lonely Cloud*. New York, Doubleday Anchor Books

RICHARDSON B. (2005), "Beyond the poetics of plot. Alternative Forms of Narrative Progression and the Multiple Trajectories of Ulysses", in PHELAN J., and P. RABINOWITZ (ed.), *Companion to Narrative Theory*. Oxford, Blackwell

RIMMON-KENAN S. (1983), *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, Routledge

RYAN M.-L. (2007), "Toward a definition of narrative", in HERMAN (ed.)

TONNIES F. (1957), *Community and Society: Gemeinschaft und Gesellschaft*. Translated by C. P. LOOMIS. Michigan, Michigan State University Press

TOOLAN M. (2001), *Narrative. A Critical Linguistic Introduction*. London, Routledge

RILKE IN SCANDINAVIA SULLE TRACCE DI JACOBSEN

Davide Finco

Abstract: *The German poet Rainer Maria Rilke (1875-1926), who was born in Prague and travelled extensively in Europe, was deeply impressed by Scandinavian culture and literature, as his letters, reviews and works show. In 1904 he spent over five months in Denmark and Sweden, where he visited Copenhagen and experienced the Swedish countryside, drawing inspiration above all for his famous novel* The Notebooks of Malte Laurids Brigge *(1910). The knowledge and admiration for Scandinavian artists was quite common in the German culture between 1880 and 1910, but Rilke's interest in 'the North' entailed a sharp observation of the literary context as well as the idea of those countries as models for the future evolution of the European society. Among the many people he considered and wrote about, one poet in particular stands out: Jens Peter Jacobsen (1847-1885), who devoted the first part of his short life to the natural sciences and the second part to literature. From Rilke's first period in Munich (1897) to his last years we find references to the Danish poet, his role in Rilke's development as an artist and the values Jacobsen expressed according to Rilke.*

1. Il viaggio verso Nord: premesse e significati

La Scandinavia – o meglio 'il Nord', come Rilke amava dire – fu a lungo per il poeta tedesco un punto di riferimento culturale, come possiamo constatare in primo luogo dai numerosi saggi da lui dedicati a personalità nordiche, anche minori.[1] Al di là della qualità degli

[1] "[…] it could be said that all his Nordic reviews are actually laudatory essays. There are two forces in them: the one appreciating their prescription for living, books intended, as he wrote about Ellen Key's, to summon forth human beings who will live according to their precepts; the other mining Nordic literature for the creation of Malte [*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910]. The two forces, and particularly the former, uplifting one, were woven, early and late, by Rilke into his non-reviewing employment of the word 'nordisch', which he much preferred to 'skandinavisch'." (George C. Schoolfield, *Young Rilke and his Time*, Rochester-New York, Camden House, 2009, p. 220). Rilke dedicò recensioni a Ellen Key, Selma Lagerlöf, Herman Bang, Sigbjørn Obstfelder, ma anche all'allora poco nota Karin Michaëlis e a Edith Nebelong. Com'è poi noto, un paragrafo del *Malte* fa riferimento a Henrik Ibsen: cfr. Manfred Engel, et al. (a cura di), *Rainer Maria Rilke.*

artisti provenienti da quei Paesi, Rilke si mostrò affascinato dai progressi sociali di quei popoli, che erano espressi in modo particolare nell'attenzione all'educazione e nell'emancipazione delle donne. L'ammirazione per quelle società lo portò addirittura a individuare in loro un modello che presto avrebbe ispirato gli altri Paesi europei, come testimonia la seguente dichiarazione:

> Eines Tages (wofür jetzt, zumal in den nordischen Ländern, schon zuverlässige Zeichen sprechen und leuchten), eines Tages wird das Mädchen da sein und die Frau, deren Name nicht mehr nur einen Gegensatz zum Männlichen bedeuten wird, sondern etwas für sich […] der weibliche Mensch.[2]

Rilke risentì senza dubbio dell'euforia per la Scandinavia che si diffuse in Germania tra il 1880 e il 1910 – anche in virtù del successo internazionale degli autori nordici di quel periodo[3] – ma approfondì la conoscenza di quella cultura in una maniera che la rese senza dubbio una componente importante della sua formazione.

Egli trascorse in Scandinavia poco più di cinque mesi, dalla fine di giugno all'inizio di dicembre del 1904. Fu sua la scelta di intraprendere questo viaggio, spronato dall'interesse per il mondo nordico[4] e invitato dall'amica Ellen Key,[5] ma a Copenaghen la moglie

---

Werke. Kommentierte Ausgabe, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1996, vol. 4, pp. 511-513.

[2] Lettera a Franz Xaver Kappus del 14.5.1904, in Rainer Maria Rilke, *Briefe*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1950, p. 80.

[3] Il fenomeno venne presto colto e celebrato in particolare dal critico danese Georg Brandes (1842-1927), che nel 1883 pubblicò *Det moderne gjennembruds Mænd* ("Gli uomini della rivoluzione moderna"), una raccolta di monografie dedicate agli autori nordici che stavano rinnovando la letteratura orientandola verso il dibattito sociale e che, per il loro coraggio e il loro anticonformismo, avevano rilanciato la letteratura scandinava in Europa. Tra gli autori presentati troviamo lo svedese August Strindberg, i norvegesi Henrik Ibsen, Bjørnstjerne Bjørnson e Alexander Kielland, e i danesi Jens Peter Jacobsen, Herman Bang e Henrik Pontoppidan.

[4] Un interesse che diventa bisogno profondo: vd. la citazione n. 29 nel terzo paragrafo.

[5] Aveva dedicato a lei le *Geschichten vom lieben Gott* (1904) e recensito il suo libro *Barnets Århundrade* (1900) in *Das Jahrhundert des Kindes* (1902). A lei il 29.4.1904 Rilke scriveva: „[wir] brauchen (trotzdem Italien sein Wohltun hat) doch bald wieder Norden, Weite, Wind! Es ist für uns traurig, diesen schnellen, übervollen jagenden Frühling zu sehen, der ein fortwährendes Verblühen und Verbrennen ist – und unsere ganze Sehnsucht ist bei dem langsamen, zögernden Kommen nordi-

Clara vedeva anche la possibilità di affermarsi come scultrice.[6] Inoltre ella condivideva con il marito l'attrazione per la Scandinavia, in una sorta di affinità elettiva:[7]

> Meine Frau (und ich auch), wir sind heimatlose Leute; wer weiß, ob wir nicht einmal Ihren Norden um eine kleine Heimat bitten kommen. Der Kunst meiner Frau, dem Empfinden, von dem ihre Plastik ausgeht, liegen nordische Gestalten und Gesichte sehr nahe [...] und es sind Stimmen darin [in Büchern und Bildern], die uns rufen.[8]

Ellen Key (1849-1926) rappresentava per Rilke ben più di un punto di riferimento: ella stava diffondendo l'opera del poeta tedesco in Scandinavia e il rapporto tra i due si stava sviluppando in una sorta di amicizia intellettuale. Questa situazione viene ben esemplificata dalla corrispondenza tra i due prima del viaggio nordico:

> On March 1904, in Rome, Rilke had his wife, the willing Clara, pack up a copy of *Mir zur Feier* [1897-1898] so that it could be sent to Ellen Key in Sweden; Rilke's „liebe Freundin", whom he had not yet met, was preparing to lecture on him in Gothenburg, Copenhagen,

---

scher Frühlingstage, bei den großen und schweren Verwandlungen der nordischen Natur, in deren Dasein jede kleine Blume ein Leben ist, eine Welt, ein Anfang, ein Schicksal […]", in *Briefe 1902-1906*, pp. 147-148.

[6] Nella capitale danese vennero esposte opere di Rodin, di cui Clara era stata allieva. Addirittura „Rodins Werke in Kopenhagen waren die umfangreichste Sammlung von Rodin-Arbeiten außerhalb von Paris." (Erich Unglaub, „Rilke und das Dänemark seiner Zeit", in Id., *Rilke-Arbeiten*, Frankfurt am Main, Europäischer Verlag der Wissenschaften, 2002, p. 40).

[7] „Die nordische Schönheit ist doch tiefer und noch geheimnisvoller als die südliche. Auch noch unverratener." (Clara Rilke a Ellen Key, 22.3.1904 in Marina Sauer, *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954. Leben und Werk*, Bremen, 1986, p. 45). Lo stesso Rilke lodò più volte l'atmosfera nordica: "Rilke's letters to Ellen Key […] even before the trip to Scandinavia, are full of praise of "nordic spring days" and "nordic nature", as are Clara's to the same addressee, where "nordisch" connotates not only "bright" or "light" but "cozy" and "safe" […] In his turn, Rilke told Ellen that "nordic forms and faces" lay very close to the art of his wife, and to 'dem Empfinden, von dem ihre Plastik ausgeht' […] And he told Lou Andreas-Salomé on 12 May 1904 – at the very time his pro-nordic (and, incidentally, anti-southern or Italian) campaign was afoot – that 'nördlichere und ernstere Länder [haben] meine Sinne seither zu Leisem und Einfachem erzogen, so daß sie jetzt das Grelle und Starke, Schematische und Unabgewandelte italienischer Dinge wie einen Rückfall in den Bilderbogen-Unterricht empfinden'." (G. C. Schoolfield, *Young Rilke*, cit., p. 221).

[8] Lettera a Ellen Key da Parigi del 29.1.1903.

> and Lund, and to write an essay about him for the leading Swedish periodical, *Ord och bild* (Word and Picture) […] Also, the book, its covers growing rather crowded, would contain 'eine Anzahl von Zeitungs-Ausschnitten; Besprechungen, die ich von Westerwede aus für eine Bremer Zeitung geschrieben habe; ich fand sie gestern und glaube, daß es vielleicht für Sie Interesse hat, hineinzusehen, weil meine Beziehung zu nordischen Büchern sich daraus erhellt und die Dankbarkeit die ich für diese Bücher habe'.[9]

Il viaggio in Scandinavia costituì pertanto il compimento di un percorso intrapreso da Rilke anni prima, nel quale le recensioni sono il documento più significativo dell'influsso culturale scandinavo:

> What special importance attaches to the Nordic reviews? All but one [Sigbjørn Obstfelder's *Pilgerfahrten*] were made by someone who had not yet been in Scandinavia and had not yet learned to read Danish and Dano-Norwegian [...] The Rilke of the early century seems to have found, in the Scandinavian books he reviewed, a body of literature allowing him to pursue his critic's ideal.[10]

La prima tappa di Rilke fu proprio la capitale danese, che raggiunse il 24 giugno e che avrebbe visitato altre tre volte.[11] Nella lettera inviata alla moglie il giorno dell'arrivo viene rappresentata una Copenaghen vista attraverso i grandi autori danesi delle cui letture Rilke si era nutrito:

> «Kjöbenhavn» – c'est comme J.P.J. [Jens Peter Jacobsen] l'a dit si doucement […] Maria Grubbe, Edele Lyhne, Ulrik Frederik [personaggi di Jacobsen], Cordelia, Johannes [di Kierkegaard], Tine [di Herman Bang] tout ça m'entoure dans les rues modernes et sur les places des anciens rois de Danemark [...] Viele Mädchen sehen wie Edith Nebelong aus [...].[12]

Fra tutti emerge la personalità di Jacobsen, il quale per molto tempo ancora sarebbe stato presente nelle dichiarazioni di Rilke e che già

[9] G. C. Schoolfield, *Young Rilke*, cit., p. 199.
[10] *Ivi*, pp. 200-201.
[11] La seconda volta il 19 e 20 agosto, il terzo soggiorno fu con Clara dal 12 settembre all'8 ottobre, l'ultimo tra fine novembre e i primi di dicembre. Il giorno 8 fece ritorno in Germania.
[12] Vd. citazione n. 30.

nelle prime lettere scritte durante il soggiorno scandinavo sembra diventare la figura privilegiata per capire quella città e quel popolo:

> [...] Kopenhagen, eine Stadt ohnegleichen, seltsam unaussprechlich, ganz in Nuancen vergehend […] Man fühlt J.P. Jacobsen, Kierkegaard, hört die Sprache wie eine Auslegung von alledem.[13]

> [Sie] ist Jacobsens Stadt. Man begegnet einem oder zwei Menschen, die ihm sehr ähnlich sehen und die, ernst, klar, gütig, wie sie sind (wenn sie auch keine Niels Lyhne geschrieben haben), doch sein Gesicht nicht ganz zu Unrecht tragen.[14]

Rilke visitò quindi la Svezia, di cui conobbe la campagna e i piccoli centri (Jonsered e Furuborg presso Göteborg e Borgeby Gård tra Göteborg e Malmö), mentre non fu mai a Stoccolma, città che non parve destare il suo interesse.[15]

La traversata verso la Svezia avvenne in condizioni difficili,[16] specie per chi come lui non era abituato a simili viaggi, ma in questo Paese Rilke fece esperienza dell'ospitalità nordica e venne introdotto dai suoi nuovi amici nei principali ambienti culturali della città.[17] Prima ancora tuttavia egli poté immergersi nella natura scandinava:

> [Er] führte […] das Dasein eines Dichterbauern, so wirklichkeitsnah […] Alles war einfach […] das Auge entdeckte friedliche Bauernhöfe und Weiden, über welche die Herden zogen […] Zu den Mahlzei-

[13] Lettera a Lou del 3.7.1904 (vd. citazione n. 31).
[14] Lettera a Clara del 19.8.1904 (vd. citazione n. 35).
[15] „Von Ende Juni bis Anfang Dezember 1904 wohnte er nacheinander bei Fräulein Larsson in Borgeby Gård, Provinz Skane, Schweden; in Jonsered bei Göteborg in der Familie Gibson, die mit Ellen Key bekannt war, schließlich bei deren Bruder in Charlottenlund bei Kopenhagen." (Jean François Angelloz [1936], *Rilkes Leben und Werk*, trad. di Alfred Kuoni, Zürich, Peter Schifferli Verlag, 1955, p. 187).
[16] „Ich habe die ganze Nacht auf Deck des Schiffes verbracht, ohne zu schlafen […] Das Schiff ging auf und ab […] und ganze Wellen gingen über das Deck." (a Clara il 24.6.1904 in *Briefe 1902-1906*, p. 169).
[17] „Sowohl in Borgeby wie auch in Jonsered machten Rilkes Gastgeber, in bester skandinavischer Tradition, beträchtliche Anstrengungen, ihn mit Leuten von künstlerischer oder zumindest ästhetischer Neigung zusammenzubringen." (George C. Schoolfield, „Rilke und Skandinavien", in Peter Demetz, et al. (a cura di), *Rilke, ein europäischer Dichter aus Prag*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 1998, p. 119).

> ten genoß man die Früchte des Gemüse- und des Obstgartens, die Milch aus den benachbarten Ställen.[18]

In questo nuovo stile di vita Rilke ritrovò il beneficio della natura dopo le intense – e per certi aspetti laceranti – esperienze metropolitane, in particolare quella di Parigi.

> Da waren die morgendlichen Spaziergänge, barfuß im Tau, die ihm die kräftige und friedliche Gewalt der Erde einflößten […] als Gegensatz zum künstlichen Charakter der großen Städte, die ihm die Natur verborgen hatten.[19]

Accanto all'esperienza piena della natura, Rilke trovò nelle persone che poté frequentare un particolare atteggiamento verso la vita, una sobrietà e una sicurezza che lo aiutarono in parte a risolvere le sue problematiche esistenziali:

> Die Menschen, die er sah, denen er begegnete, – auch sie beschäftigten sich nur mit wesentlichen Dingen [Menschen], welche ihrem ländlichen Herkommen ihre Echtheit verdankten und auf diesen soliden Fundamenten «die Bogengänge feinen Verstehens und Fühlens und Wissens» errichtet hatten [...][20]

Le campagne svedesi contribuirono a creare l'atmosfera in cui si sarebbe mosso Malte Laurids Brigge, protagonista del suo unico romanzo (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), il quale, vivendo a Parigi, si mette alla ricerca delle proprie radici e pare rinvenirle nei ricordi d'infanzia scandinavi. Essi ricreano atmosfere surreali, nelle quali la morte e il trascendente possono trovare posto nella vita quotidiana, al contrario di quanto avviene nelle città industrializzate e secolarizzate.[21]

---

[18] J. F. Angelloz, *Rilkes Leben*, cit., pp. 187-188.
[19] *Ibidem*.
[20] *Ivi*, p. 190.
[21] La familiarità con aspetti che il mondo moderno relegava ai margini veniva proprio dalla vicinanza alla vita della gente di quei luoghi, un rapporto con il territorio simile a quello delle piante, l'antitesi dell'alienazione metropolitana: „Die großen Bauernhöfe Schwedens waren ein notwendiges Bindeglied, denn sie schienen ihm aus dem Boden hervorgebrochen wie die Pflanzen, die er nach dem Geheimnis des Daseins befragte, wie die Lindenallee, die zum Geisterschloß Maltes führt." (*Ibidem*).

Il soggiorno in Scandinavia rappresentò una cesura nella vita di Rilke, forse la conclusione del suo periodo giovanile, almeno nella produzione artistica. Nei Paesi nordici egli fu a contatto con la vita e ne sperimentò le possibilità, secondo modalità che sarebbero state preziose nella stesura del *Malte*. Possiamo parlare anche di una 'coscienza nordica' di Rilke, intendendo un intreccio di temi e suggestioni che il poeta associava al mondo nordico e che lo spinsero a pensare a un danese come protagonista del suo romanzo.[22]

Rilke manifestò l'intenzione di tornare con la famiglia in Scandinavia, magari per una vacanza, ma non lo fece. E l'interesse per i nordici, che, nato dalle letture di Jacobsen e Kierkegaard, avrebbe poi coinvolto Bang, Obstfelder, Ibsen e Strindberg, lasciò il posto ad altri artisti, soprattutto francesi: Rodin, Cézanne e Baudelaire su tutti, a dimostrazione del fatto che diverse arti influirono sulla sua opera. La Scandinavia rimase in ogni caso per Rilke un luogo d'elezione culturale, nel quale le persone erano più sensibili alle manifestazioni artistiche:

> Von 1901 bis 1906 übernimmt Skandinavien die vorherrschende Rolle in R.s kulturgeographischer Imagination. Der Norden funktioniert als idealer Lebensraum, in dem die Individualisierung des Menschen am weitesten fortgeschritten ist und dementsprechend die Künste ein verständiges Publikum genießen. Daran gemessen erscheinen Italien, Frankreich und die deutschsprachige Welt mangelhaft.[23]

---

[22] Le letture di autori nordici contribuirono non poco alla formazione di quest'immagine del mondo scandinavo. Erich Unglaub individua quattro nuclei tematici principali, che non possono essere desunti direttamente dalla vita di Rilke: la riscoperta dell'infanzia (che per Rilke fu infelice e che invidiava a Jacobsen), l'amore (inteso non come sviluppo di un rapporto a due, ma come problematica esistenziale), la morte (intimamente connessa con la personalità di ciascuno) e la maschera (aspetto esteriore dell'esistenza umana). Cfr. Unglaub, *Rilke-Arbeiten*, cit., pp. 141-144.

[23] Manfred Engel – Dorothea Lauterbach (a cura di), *Rilke-Handbuch. Leben. Werk. Wirkung*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2004, p. 116. Inoltre: "[…] Rilke made the […] point about Scandinavian prose artistry in a letter (1924) to Knud Capozzi, who wanted to translate *Geschichten vom lieben Gott* […] into Danish. Rilke told him it was simply not worth the trouble: 'Und wenn diese Prosa zehnmal besser wäre, sie dürfte ruhig unübertragen bleiben; meine Generation hat so viel aus skandinavischen Büchern gelernt, daß die meisten von uns [was die Prosa angeht] nach dieser

L'esperienza scandinava sarebbe stata superata da quella parigina, come possiamo notare nello sviluppo del *Malte*:[24] il protagonista del romanzo, infatti, da una parte ricorre ai ricordi danesi per inquadrare e dare un senso agli elementi e agli stati d'animo della metropoli (come l'angoscia, lo smarrimento e la miseria), ma d'altra parte solo a Parigi riesce a trovare un significato ai diversi episodi dell'infanzia. L'esperienza francese pare in questo senso aver completato quella nordica, come del resto è stato notato dalla critica.[25] Il *Malte* rimane tra le opere di Rilke quella più 'danese', non solo per i paesaggi e l'atmosfera che accompagnano i ricordi del protagonista,[26] ma anche per le fonti storiche che Rilke consultò e delle quali si servì sia per la scelta dei nomi sia per la caratterizzazione di alcuni personaggi.[27]

Richtung hin höchstens zurückgeben vermöchten, und das wozu?'" (G. C. Schoolfield, *Young Rilke*, cit., p. 201).

[24] „Rilkes Aufenthalt in Schweden bestätigt diese Idealvorstellung, das Mißlingen des Versuchs, in Kopenhagen Fuß zu fassen, stellt sie in Frage. Im Malte wird Paris dann als die zu bestehende Wirklichkeit dagegen gesetzt." (M. Engel – D. Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, cit., p. 117).

[25] Si possono sicuramente individuare corrispondenze tra queste due esperienze di Rilke, come nota Erich Unglaub: „Zum Beispiel korrespondieren Baudelaires 'Poèmes en prose' mit Jacobsens 'Arabesken', Sigbjörn Obstfelders Schilderung der literarischen Bohème mit Paul Verlaines dichterischen Vagabundieren in der Stadt. Oder: nach der Reihe der dänischen Todesschilderungen (z.B. König Christian IV) erscheinen nur Exzerpte aus den französischen Chroniken (z.B. Tod Karls des Kühnen)." (E. Unglaub, *Rilke-Arbeiten*, cit., p. 140).

[26] Rilke in Danimarca vide solo Copenaghen e conobbe la campagna danese dai libri, soprattutto quelli di Jacobsen e Bang. Cfr. Unglaub, *Rilke-Arbeiten*, cit., pp. 42-43.

[27] In particolare i *Danske malede Portræter* (1895-1910) e gli *Efterladte Papirer fra den Reventlowske Familienkreds i Tidsrummet 1770-1827* (1895-1906), cfr. M. Engel – D. Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, cit., p. 117. L'attenzione alle fonti storiche, come testimonia lo stesso Rilke, fu uno degli insegnamenti recepiti da Jacobsen, anche se egli apprezzò ancora di più la sensibilità del danese nel comprendere un periodo storico restituendolo nella sua poesia. Così scrive a esempio su *Fru Marie Grubbe*: „Da hat er [Jacobsen] nicht eine historische Zeit aus Akten und Altschriften aufgebaut und erneut: er hat eine Zeit geschaffen und Größe und Gewaltsamkeit, Güte und Glanz an die gegeben, die sie mit Schicksalen und Träumen, mit Enttäuschungen und Sehnsüchten erfüllten. Er hat eine Zeit gebildet und den Stil dieser Zeit.", citato da E. Unglaub, *Rilke-Arbeiten*, cit., pp. 13-14.

2. „Er war ein einsamer Dichter... ein Begleiter im Geiste und eine Gegenwart im Gemüt“: la presenza di Jacobsen nella vita e nell’arte di Rilke

Numerose dichiarazioni dello stesso Rilke testimoniano l’importanza che Jens Peter Jacobsen (1847-1885) ebbe nella sua vita e nella sua formazione artistica.[28] Rilke non conobbe personalmente il poeta danese: non aveva ancora compiuto dieci anni quando quello morì, e venne in possesso dei primi volumi delle sue opere, in traduzione tedesca, solo nel settembre 1896. Ebbe poi accesso anche alle lettere di Jacobsen, raccolte in volume e pubblicate da Edvard Brandes nel 1899, e più tardi alle liriche, edite postume sotto il titolo *Digte og Udkast* dallo stesso Brandes nel 1886. Nella sua ammirazione per il poeta danese Rilke accolse una delle mode del tempo, ma l’esperienza del tutto personale che ne fece e la presenza del nome di Jacobsen anche in lettere successive al 1910 – l’anno di pubblicazione del *Malte* – dimostrano che l’incidenza di questo autore nella sua formazione[29] fu profonda e non interessò solo la stesura del suo romanzo.[30] Rilke aveva in effetti l’intenzione di realizzare su di lui una monografia[31] e ne fu ufficialmente incaricato dall’editore Arthur Holitscher nel 1904. Alla fine decise tuttavia di abbandonare il progetto, forse non a caso qualche mese dopo la pubblicazione del *Malte*. Il suo rapporto con Jacobsen non si limitò comunque alla lettura delle opere, prima in edizione tedesca poi in originale, e ai consigli

[28] Nonché i risultati di diverse ricerche, in particolare riguardo alle fonti del *Malte*. Ricordiamo tra gli altri i contributi di Lydia Baer (1939), Werner Kohlschmidt (1948), Hermann Kunisch (1975), Alberto Destro (1987), Elisabetta Potthof (1987), Bengt Algot Sørensen (1989) ed Erich Ungalub (2002); circa le fonti August Stahl (1979) e Brigitte von Witzleben (1996).

[29] Un’incidenza maggiore nella prosa: „[...] nicht so sehr im Rilkeschen Gedicht als vielmehr im Rilkeschen Prosawerk von den frühen Novellen bis zum Abschluß des *Malte Laurids Brigge*“ (Werner Kohlschmidt, „Rilke und Jacobsen“, in W. Kohlschmidt, *Rilke-Interpretationen*, Schauernberg, Schauernberg Verlag, 1948, p. 10).

[30] Influssi diretti di Jacobsen sono ipotizzabili anche in altre opere, soprattutto nel racconto autobiografico *Ewald Tragy* (1898, pubblicato postumo nel 1929). Cfr. August Stahl, *Rilke-Kommentar. Zu den Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge, zur erzählerischen Prosa, zu den essayistischen Schriften und zum dramatischen Werk*, München, Winkler Verlag, 1979, pp. 87-89.

[31] Cfr. le citazioni n. 40 e n. 60.

entusiasti agli amici,[32] ma riguardò anche la traduzione di alcune sue poesie, nonostante le difficoltà connesse alla lingua straniera.

E se forse Rilke considerò di Jacobsen solo gli aspetti che trovava a lui più congeniali, certo vide nel poeta danese un modello non solo estetico, ma anche etico;[33] di lui ammirava inoltre la capacità di evocare mondi e atmosfere, scrivendo "come i pittori dipingono".[34]

> An Jens Peter Jacobsen
> Er war ein einsamer Dichter, / ein blasser Mondpoet, / ein stiller Sturmverzichter, / vor dem die Sehnsucht lichter / als vor den Lauten geht. // Ein Weihen war sein Kranken. / Er sah versöhnt und ohne Gram, / wie früh ein Fremdes ihm die schlanken / Hände aus den Ranken / des Lebens lösen kam…[35]

Rilke trascrisse queste due strofe il 25 aprile 1897 all'interno dell'edizione tedesca di *Fru Marie Grubbe* (1876) che possedeva dal 1896 e che il 18 ottobre 1900 donò all'amica Paula Modersohn-Becker.

Nella poesia viene celebrata la solitudine di Jacobsen, condizione che caratterizza molti personaggi da lui creati, i quali vivono separati

---

[32] Ricordiamo tra gli altri Helene Woronin (lettera del 6.6.1898), Franz Xaver Kappus (lettere del 5 e del 23 aprile 1903), Hugo Heller (1907) e Aline Dietrichstein (lettera del 12.9.1916).

[33] Cfr. la lettera del 12.7.1904 alla moglie Clara, nella quale egli racconta di aver notato che uno studente svedese che lo stava accompagnando in un'escursione portava con sé una copia del *Niels Lyhne* (citazione n. 32). Vd. anche il giudizio critico di Kohlschmidt: „Es scheint also auch das Vorbild einer Menschlichkeit durch, die Rilke mit dem Vorbild des Künstlertums in Jacobsen verband" („Rilke und Jacobsen", cit., p. 17). E quello di Alberto Destro: "Jacobsen diventa agli occhi di Rilke una sorta di modello umano […]" (A. Destro, "Da Jacobsen a Malte. Il romanzo d'artista di R. M. Rilke", in Fausto Cercignani – Margherita Giordano Lokrantz (a cura di), *In Danimarca e oltre. Per il centenario di Jens Peter Jacobsen*, Milano, Cisalpino Goliardica, 1987, p. 140).

[34] Così afferma Georg Brandes nella monografia a lui dedicata: "Dette er vor Nutids-Prosas store Kolorist. Sikkert har der aldrig før i nordisk Literatur været malet med Ord som hos ham. Hans Sprog er farvemættet. Hans Stil er Farvesamklang." ("Questo è il grande colorista della nostra prosa contemporanea. Nella letteratura nordica nessuno ha mai dipinto con le parole come lui. Il suo linguaggio è saturo di colori. Il suo stile è un'armonia cromatica."; Georg Brandes, *Samlede Skrifter*, Vol. 3: *Danske Personligheder og Forhold*, Kjøbenhavn, Gyldendalske Boghandel, 1919, p. 3).

[35] AA.VV., *Rainer Maria Rilke*. *Sämtliche Werke*, Vol. 3, Wiesbaden, Insel Verlag, 1959, p. 566.

o in conflitto con il resto del mondo senza trovare un modo alternativo per esprimere la propria personalità. Questo aspetto richiama le considerazioni di Malte nel XIV capitolo:

> Ist es möglich, daß man «die Frauen» sagt, «die Kinder», «die Knaben» und nicht ahnt [...] daß diese Worte längst keine Mehrzahl mehr haben, sondern nur unzählige Einzelheiten?[36]

Rilke accolse inizialmente un'immagine convenzionale del poeta („Ein blasser Mondpoet"), che fu da molti considerato un decadente.[37] Jacobsen condusse una vita tranquilla e ritirata,[38] dovuta soprattutto alla sua malattia,[39] ma la definizione „stiller Sturmverzichter" potrebbe a mio giudizio riferirsi anche al suo stile, al fatto cioè che l'autore danese trovò il modo di essere moderno senza essere esplicitamente rivoluzionario, occupandosi di morale ed erotismo nella forma tradizionale del romanzo ottocentesco.[40] Rilke vede qui nella sua malattia una benedizione („Ein Weihen war sein Kranken"): come nel caso di Beethoven, protagonista di un capitolo del *Malte*, cui la sordità fece sì che non esistesse per lui altro suono al di fuori dei

---

[36] Manfred Engel, et al. (a cura di), *R. M. Rilke. Kommentierte Ausgabe*, cit., Vol. 3, p. 469.

[37] Cfr. M. Engel – D. Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, cit., p. 117. E Bengt Algot Sørensen: „In diesem Portrait finden wir die damals charakteristischen Züge des Jacobsen-Bildes wieder: Einsamkeit, Stille, Sehnsucht und Krankheit […] Die Krankheit wird zu etwas sakral Erhabenem aufgewertet." (B. A. Sørensen, „Rilkes Bild von Jens Peter Jacobsen", in B. A. Sørensen, *Funde und Forschungen. Ausgewählte Essays*, Odense University Press, 1989, pp. 268-269).

[38] "Jacobsen's life was singularly uneventful; there were no love affair or other dramatic adventures" (Niels Lyhne Jensen, *Jens Peter Jacobsen*, Boston, Twayne Publishers, 1980, p. 32).

[39] „[…] um die Jahrhundertwende war Jacobsen auch für Rilke zunächst ein verfeinerter Vertreter der europäischen Dekadenz, dem Leben fast entrückt und dem Bereich des Traumes, der Krankheit und des Todes zugehörig." (B. A. Sørensen „Rilkes Bild", cit., p. 269).

[40] Si vedano inoltre i racconti, tutti dalla struttura molto ben ordinata, seppure spesso raccontino di drammi esistenziali (es. *To Verdener* ("Due mondi", 1879) in *Samlede Værker*, Vol. 2, København, Gyldendalsk Bogklub, 1979, pp. 209-212), con connotazioni surreali (es. *Et Skud i Taagen* ("Un colpo nella nebbia", 1875), *ivi*, pp. 197-208). E W. Kohlschmidt: „[Rilke will] rühmen […] die eigentümliche Form des Realismus, die Jacobsen in seinem Schaffen verkörpert und die gleichbedeutend ist mit einer Einbeziehung der impressionistischen Errungenschaften in ein starkes realistisches Wollen und Können." („Rilke und Jacobsen", cit., p. 20).

propri,[41] così la malattia di Jacobsen costrinse il poeta ad abbandonare la professione di botanico,[42] dedicandosi quindi alla letteratura per la quale Rilke lo ammirava. Inoltre la malattia stessa avvicinò Jacobsen alla vita e lo portò ad accogliere anche gli aspetti più difficili dell'esistenza, atteggiamento necessario a ogni poeta secondo Rilke.[43]

Egli testimoniò poi la novità rappresentata dalla letteratura del danese in una seconda poesia, composta nel 1898 e recante un motto tratto da un'opera di Jacobsen:

> Die vor uns und–wir
>
> „Licht übers Land // Das ists, was wir gewollt".
> 1884. Jens Peter Jacobsen.
>
> Die vor uns liebten das Grollen / der Stürme in schauernden Schluchten, / der Berge gigantisches Wuchten, / des Wildbachs flutende Fluchten / und das stöhnende Sterben der tollen / Wogen in bangen Buchten. // Anders ist, was wir wollen: // Weit in die Lande schauen / bis an den Himmelssaum, / einer Blonden vertrauen / einen lieben Traum, / lichte Wege erkiesen / durch den dämmernden Hain / und in wartenden Wiesen / wie in der Heimat sein. / Immer leiser

[41] Manfred Engel, et al. (a cura di), *R. M. Rilke. Kommentierte Ausgabe*, cit., Vol. 3, p. 508.

[42] Ricordiamo che, prima di raggiungere la fama di poeta, Jacobsen aveva ottenuto riconoscimenti per le sue ricerche scientifiche (in particolare per lo studio delle Desmidiacee) e si era dedicato alla diffusione delle teorie di Charles Darwin, esponendole in una serie di articoli sulla rivista *Nyt dansk Maanedskrift* di Vilhelm Møller a partire dal 1871 e traducendo le sue opere sull'origine della specie (con il titolo *Arternes Oprindelse*, 1872) e sull'evoluzione dell'uomo (*Menneskets Afstamning*, 1874). Jacobsen cercò anche di spiegare le implicazioni rivoluzionarie di tali teorie sul pensiero umano, avvicinandosi sempre più a una religione naturale opposta a quelle soprannaturali come il Cristianesimo. Cfr. Alrik Gustafson, "Toward Decadence. Jens Peter Jacobsen", in A. Gustafson, *Six Skandinavian Novelists,* American – Scandinavian Foundation, 1940, pp. 81-82.

[43] La malattia quale fonte di creatività era un concetto diffuso nella sua generazione: „Es sieht also aus, als habe Rilke sich den gewaltigen Eindruck, den er durch Jacobsen empfing, zu klären gesucht von dem Phänomen seiner Innenraum schaffenden Krankheit aus. (Ein Gedanke, der ja der ganzen Generation schon von Nietzsche her zeitläufig war in jenem Begriff einer Affinität von Genie und Krankheit, der die radikalste dichterische Verarbeitung wohl bei Thomas Mann gefunden hat.)" (W. Kohlschmidt, „Rilke und Jacobsen", cit., p. 18).

werden / und immer weiter gehn, / und des Gartens Gebärden / und seine Stille verstehn.[44]

La semplicità e l'univocità[45] di questa lirica ci permettono di capire come Rilke vedesse nel poeta di Thisted un innovatore, che alle emozioni forti e stereotipate dei paesaggi romantici („das Grollen der Stürme… der Berge gigantisches Wuchten… flutende Fluchten…") preferì la contemplazione della natura nei suoi aspetti più delicati („den Himmelssaum… lichte Wege… den dämmernden Hain… des Gartens Gebärden"), accessibili all'osservatore paziente e rispettoso dei ritmi naturali („in wartenden Wiesen… Immer leiser werden… seine Stille verstehen").[46]

---

[44] *Sämtliche Werke*, Vol. 3, cit., pp. 448-449. Il motto è la traduzione di due versi di Jacobsen, in originale *Lys over Landet / Det er det, vi vil* (*Samlede Værker*, cit., Vol. 1, p. 233); i versi concludevano la raccolta *Digte og Udkast* uscita nel 1886. Rappresentano un'affermazione della ricerca della verità oltre ogni conformismo e ogni ideologia. Le liriche di Jacobsen vennero pubblicate in traduzione tedesca da Eugen Diederichs nel 1899. Cfr. E. Potthof, "Verso l'emancipazione", cit., p. 150.

[45] Queste caratteristiche sono apparse a Sørensen come difetti: „Ein erstaunlicher Beleg für die Oberflächlichkeit und Einseitigkeit, mit der der junge Rilke damals seinen Jacobsen las, ist das im Januar 1898 gedrückte Gedicht […] *Die vor uns und – wir*." („Rilkes Bild von Jens Peter Jacobsen", cit., p. 270). L'autore rileva come Rilke consideri solo lo Jacobsen decadente, non il naturalista illuminista. Cfr. Hermann Kunisch: „Es gibt nur einen Jacobsen. Der, dem Rilke den großen Einfluß auf seine jugendliche Epoche zugestand, sein „Jahres-Regent", war nur die eine Seite eines viel größeren Ganzen. Es war Rilkes gutes Recht, sich den dänischen Dichter nach seinem Bilde zurechtzumachen und nur gelten zu lassen, was ihm damals gemäß war; es war aber ungerecht, den dem Dunkel der Schwermut zueigenden Dichter, der er doch schon im 'Mogens' war, zu schmähen." („Jens Peter Jacobsen", in H. Kunisch, *Rainer Maria Rilke. Dasein und Dichtung*, Berlin, Duncker & Humboldt, 1975, p. 106).

[46] Per Rilke questo atteggiamento non riguarda solo pochi eletti, ma viene condiviso da una generazione, in opposizione a quella che l'ha preceduta, come del resto avverte già il titolo: "Lo stesso Jacobsen del resto, come la critica ha notato, rivela nell'uso dei verbi "andare" e "venire" la stessa sensibilità per l'alternarsi generazionale, per il succedersi di coloro che entrano in scena o che invece l'abbandonano. […] E proprio ritraendo "quelli prima di noi" inizia la poesia di Rilke, che riprende dalla precedente il tema dello „Sturmverzicht", cioè della rinuncia a quel fragore che i predecessori avevano fatto proprio […]" (E. Potthoff, "Verso l'emancipazione", cit., p. 151). Il nuovo spirito poetico auspicato da Rilke smaschera, dietro il vitalismo dei predecessori, una sostanziale decadenza: "Entro questa natura impietosa la morte è comunque vissuta con dolore." (*Ibidem*).

Le opere di Jacobsen vennero consigliate e procurate a Rilke da Jacob Wassermann (1873-1934), uno dei suoi primi amici artisti a Monaco, grazie al quale conobbe Lou Andreas-Salomé (1861-1943). Rilke riconobbe l'utilità di quei libri in una fase ancora immatura della sua arte.[47]

La prima dichiarazione sull'importanza di Jacobsen compare nello *Schmargendorfer Tagebuch* (1900), il diario che Rilke compose presso Berlino, di ritorno dai viaggi in Russia ma prima di stabilirsi a Parigi. Alla data *29 settembre* leggiamo che:

> Jacobsen hat keine Erfahrung gehabt, keine Liebe, kein Erlebnis und keine Weisheit, nur eine Kindheit. Eine große, ungeheuer farbige Kindheit, in der er alles fand, was seine Seele brauchte, um sich phantastisch zu verkleiden.[48]

Nel 1903 troviamo importanti affermazioni di Rilke in due lettere al giovane poeta Franz Xaver Kappus. Nella lettera del 5 aprile il nome di Jacobsen viene prima accostato a quello della Bibbia come immancabile lettura, quindi a quello di Auguste Rodin come maestro d'arte e di vita.[49] Nella lettera del 23 aprile, compiaciuto della sensibilità che Kappus ha dimostrato nelle prime letture del danese, Rilke gli parla di *Niels Lyhne* in questi termini:

> [...] ein Buch der Herrlichkeiten und der Tiefen; je öfter man es liest: es scheint alles darin zu sein von des Lebens allerleisestem Dufte bis zu dem vollen, großen Geschmack seiner schwersten Früchte [...] kein Erleben ist zu gering gewesen, und das kleinste Geschehen entfaltet sich wie ein Schicksal [Sie] werden durch seine unzähligen Überraschungen gehen wie in einem neuen Traum.[50]

Nel 1904 Rilke manifesta l'intenzione di imparare il danese, lamentandosi dell'assenza di una traduzione tedesca delle liriche di Jacobsen.[51] Proprio allora riceve l'incarico di scrivere una monografia su di lui, compito che assume con entusiasmo, chiarendo però con l'editore Arthur Holitscher che occorrerà tempo e che vorrà prima

[47] Vd. citazione n. 60.
[48] Vd. citazione n. 7.
[49] Vd. citazione n. 14.
[50] Vd. citazione n. 17.
[51] Lettera ad Axel Juncker del 16.2.04. Vd. citazione n. 20.

leggere in originale le sue opere e visitare i luoghi importanti nella sua vita: Copenaghen, Thisted e Montreaux.[52]

La testimonianza principale sulla vita di Jacobsen fu per Rilke quella di Edvard Brandes nell'introduzione all'epistolario pubblicato nel 1899. Dalle parole di Brandes emerge soprattutto l'integrità morale di Jacobsen, che consentì al giovane studente impacciato di farsi notare in società e, pur trovandosi a disagio in circoli e associazioni, di farsi benvolere da tutti. Dopo aver parlato della grandezza della sua arte, soprattutto per l'innovazione dello stile, Brandes spende diverse pagine per testimoniare la dignità con cui Jacobsen trascorse gli ultimi mesi di vita: un ritratto fiero ma non sprezzante della vita che ci ricorda l'agonia di Niels Lyhne. Morire la propria morte non fu quindi solo prerogativa dei protagonisti dei romanzi, ma anche del loro autore e Rilke potrebbe aver pensato anche alla vita del poeta per questo tema fondamentale del *Malte*.[53]

La prima presa di posizione pubblica a favore di Jacobsen fu nel 1907 l'inclusione del *Niels Lyhne* nella lista dei *Bücher zum wirklichen Leben*.[54] Nel frattempo Rilke aveva cercato di diffondere le sue opere tra gli amici.[55]

Dopo la conclusione del *Malte*, Rilke continuò ad approfondire la conoscenza di Jacobsen: da un lato lesse nel 1912 gli scritti scientifi-

[52] Lettera del 16.3.1904. Vd. citazione n. 21.

[53] Secondo Alberto Destro la persona di Jacobsen (nella sua umanità) avrebbe influenzato Rilke più della sua opera di scrittore. Vedi A. Destro, "Da Jacobsen a Malte", cit., pp. 129-143. In particolare: "Jacobsen – l'artista e l'uomo – costituisce l'elemento di cristallizzazione intorno a cui si coagula la figura di Malte. Si tratta beninteso di problemi che al fondo sono quelli di Rilke stesso. Era tuttavia necessario trovare un punto di oggettivazione […] Questo elemento oggettivante può essere stato costituito dalla figura di Jacobsen, che offriva il vantaggio di essere per un verso una persona reale, ma per l'altro anche quello di essere morto […]" (*ivi*, p. 141).

[54] M. Engel, et al., *R. M. Rilke. Kommentierte Ausgabe*, cit., Vol. 3, p. 98. Cfr. poi nel *Worpsweder Tagebuch*, 27.9.1900: „[...] Jacobsen. Seine Bilder wachsen alle aus Wirklichkeit und bringen diese nahe." Vd. citazione n. 7.

[55] Oltre al volume donato a Paula Modersohn-Becker, indicò per esempio al poeta Kappus l'edizione e il prezzo della traduzione di romanzi e novelle di Eugen Diederichs (citazione n. 14) e donò a Sidonie Nádherný le poesie di Jacobsen nella traduzione di Edda Federn (citazione n. 44). Proprio a Sidonie aveva scritto il 18.12.1907: „Jacobsen muß zu den unausgesprochenen Voraussetzungen unseres Verstehens gehört haben" (citazione n. 43), mostrando dunque di interpretare persino i rapporti umani alla luce della personalità del poeta danese.

ci del danese nella nuova edizione di *Digte og Udkast*,[56] dall'altro tradusse alcune sue liriche.[57] Conscio di aver in parte seguito una moda in questa sua passione, commentò nel 1916:

> [...] jene berühmte sechs Novellen [...] die einer ganzen Generation von zwei, drei Jahrzehnten Glück, Befreiung und zugleich in einem größten Sinne Verpflichtung waren, Verpflichtung zu einer lebendigeren und innigeren Arbeit, als man damals kannte und übte.[58]

D'altra parte l'arte di Jacobsen possedeva a suo giudizio una vitalità che si trasmetteva ai suoi ammiratori:

> [...] das mögen Sie [Aline Dietrichstein] meiner fast zwanzig Jahre alten Bewunderung für Jens Peter Jacobsen zuschreiben, nein, besonders dem Umstand, daß diese alte Bewunderung jung geblieben ist und mich jung erhalten hat.[59]

Questa eterna giovinezza nel rapporto con Jacobsen dipese certo dai suoi atteggiamenti nei confronti della vita e del mondo di cui Rilke fece tesoro:

> Dies ist Jacobsen: dieses gründliche Vertrauen zu den schönsten Überraschungen, diese Lust der täglichen Entdeckung.[60]

Nei bilanci sulla sua formazione artistica la figura di Jacobsen oscilla tra una presenza costante e un legame con un periodo particolare della sua vita:

> Der Name Jacobsen für sich allein bedeutet da eine ganze bestimmte Epoche meines Lebens: er war wirklich der „Jahres-Regent" meines Himmels-Erdenjahrs.[61]

La migliore sintesi dell'incontro e del rapporto con Jacobsen è contenuta nella lettera a Hermann Pongs del 17.8.1924, nella quale Rilke ammise tuttavia la difficoltà di definire con precisione l'incidenza

---

[56] Cfr. la lettera a Marie von Thurn und Taxis del 14.1.1913 (citazione n. 50).
[57] Vd. citazione n. 51. Queste traduzioni sono incluse nel settimo volume dell'*opera omnia* di Rilke dedicata alle sue traduzioni. Cfr. Ernst Zinn, et. al., *R. M. Rilke, Sämtliche Werke*, Vol. 7, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1997, pp. 1085-1121.
[58] Lettera alla contessa Aline Dietrichstein del 14.3.1916 (citazione n. 52).
[59] *Ibidem*.
[60] *Ibidem*.
[61] Lettera ad Alfred Schaer del 26.2.1924 (citazione n. 59).

del danese sulla sua opera.[62] Questo non gli impedì di riconoscere la sua importanza negli anni in cui compose il *Malte*:

> Noch weit in die Pariser Zeit hinein, war er mir ein Begleiter im Geiste und eine Gegenwart im Gemüt.[63]

Possiamo osservare un'evoluzione dell'immagine del poeta danese agli occhi di Rilke, che inizialmente vide in lui un poeta decadente. E sognatore, mentre in seguito passò a considerarlo un sapiente osservatore della vita in ogni sua sfumatura, arrivando a definirlo un maestro dell'arte oggettiva, priva di ogni inutile sentimentalismo.[64] L'arte di Jacobsen in ogni caso non ebbe eguali per Rilke almeno fino alla sua prima esperienza parigina[65] ed egli dovette al danese non solo alcuni fra i principali temi delle sue opere, come il valore della propria morte, l'infanzia quale risorsa di vita e le figure delle giovani fanciulle nel passaggio tra la dimensione onirica e lo stato cosciente,[66] ma anche e soprattutto:

> [...] die Bereitschaft zu unwählerischem Schauen und die Entschlossenheit, zu bewundern; und sie [Jacobsens Werke] stützen in mir, seit ich sie liebe, die innere Gewißheit, daß es auch noch für das Lei-

[62] „Was aber J. P. Jacobsen angeht, so hab ich auch später noch, durch viele Jahre, so unbeschreibliches an ihm erlebt, daß ich mich außerstande sehe, ohne Betrug und Erfindung festzustellen, was er mir in jenen frühesten Jahren mochte bedeutet haben." (Citazione n. 60). Kunisch vede in tutta l'opera di Rilke una reazione all'incontro con l'arte di Jacobsen: „Die 'Neuen Gedichte', der 'Malte' und noch mehr die 'Elegien' sind Gegenbilder zu Jacobsens schwermütiger, das Ich in die Mitte des Daseins und als Maßstab setzender Ausweglosigkeit. Rilkes Weg ging aus blassem Ineinsfühlen von Mensch und Welt in die Sachlichkeit der Weltverantwortung – *die Welt als Aufgabe* –, in die Sorge um den Bestand der Dinge." (H. Kunisch, *Dasein un Dichtung*, cit., p. 105).

[63] *Ibidem*.

[64] „Jacobsen, noch 1897 „Ein blasser Mondpoet" […] in R.s Augen (im Einklang mit der verbreiteten Auffassung des Dichters als Vertreter der Dekadenz), erscheint ihm im Umgang mit den Worpsweder Malern als nuancierter Maler des Lebens […]" (M. Engel – D. Lauterbach, *Rilke-Handbuch*, cit., p.117). „[Er war] Das eigentliche Vorbild für R.s tastende Hinwendung zu einer Kunst, die 'sachlich, ohne eine Spur von Sentimentalität' Inneres zu artikulieren vermag […]" (*ivi*, p. 490).

[65] „Der dänische Autor ist der stärkste literarische Eindruck der Jahre 1897 bis 1902.", *ibidem*.

[66] *Ibidem*.

> seste und Unfaßbarste in uns in der Natur sinnliche Äquivalente giebt, die sich müssen finden lassen.[67]

Jacobsen è dunque per Rilke un autore che sa trarre poesia da ogni aspetto della realtà, senza trascurarne a priori nessuno. Quanto alla certezza in Jacobsen dell'esistenza di equivalenti sensibili per tutte le cose lievi e inafferrabili, il discorso rimanda innanzitutto a un altro scandinavo, presente nel romanzo, vale a dire Henrik Ibsen, che da drammaturgo non può attendere che la vita gli si manifesti compiutamente, ma deve andare a cercarla per portarla sulla scena.[68] Il concetto del *Leiseste* divenne caro a Rilke, che ne ribadì la provenienza jacobseniana:

> Aber ist es nicht das Allerwundbarste an ihm [Jacobsen], daß er mit jedem Fortschritt im Deutlichen, Farbigen, Handfesten zugleich auch im Leisesten und Zartesten zunimmt?[69]

3. Jacobsen nelle testimonianze di Rilke

Il seguente elenco raccoglie le testimonianze rilkiane su Jacobsen, estratte da lettere e diari, unite a notizie sui libri del poeta danese di cui Rilke venne in possesso e sulle traduzioni delle sue liriche. Per la raccolta di questo materiale sono state consultate in particolare le seguenti opere: Ruth Sieber-Rilke – Carl Sieber (a cura di), *Rainer Maria Rilke*. *Briefe aus den Jahren 1902 bis 1906* (1929), *Briefe aus den Jahren 1907 bis 1914* (1933), *Briefe aus den Jahren 1914 bis 1921* (1937), *Briefe aus Muzot. 1921 bis* 1926 (1935), Leipzig, Insel-Verlag; Ingeborg Schnack, *Rilke-Chronik seines Lebens und Werkes* (2 voll.), Passau, Insel Verlag, 1975. Esso non pretende di essere esaustivo, ma il più possibile vicino alla completezza, allo scopo di fornire al lettore un'idea più precisa della presenza di Jacobsen nella vita di Rilke e del rapporto del nostro autore con le opere del poeta danese.

---

[67] Cfr. citazione n. 42.

[68] Compito questo assai arduo in un periodo storico in cui la vita tende a ritrarsi nell'invisibile e a svilupparsi verso l'interno anziché verso l'esterno. Cfr. la lettera a Hulewicz del 10.11.1925 (*Briefe 1921-1926*, p. 321).

[69] Lettera del 12.9.1916 alla contessa Aline Dietrichstein (citazione n. 53).

1) 25.4.1897, München. *Es war ein einsamer Dichter*, im Band *Marie Grubbe*, den er seit 1896 besitzt [donata a Paula Modersohn-Becker]. (Schnack, p. 59)
2) [April 1897] Im Brief an Nora Goudstikker: „[...] es sind jetzt die Gedichte des herrlichen Dänen Jens Peter Jacobsen erschienen; ich besitze die selben noch nicht, habe aber seiner Prosawerke, das nur noch fremd war, *Frau Marie Grubbe* zu lesen begonnen. Dem frühverstorbenen Dichter hab ich folgende Verse geweiht: ‚Es war ein einsamer Dichter…'". (*Ibidem*)
3) Vor Weihnachten 1897, Berlin. Erscheint *Advent. Von René Rilke*, Leipzig: […] Im ganzen ruft diese Gedichtgruppe [„Gaben"] 22 Namen herauf, Jacobsen […]. (Schnack, p. 66. Cfr. Ernst Zinn, et al., *R. M. Rilke. Sämtliche Werke*, Wiesbaden, Insel Verlag, 1959, Vol. 3, pp. 448-449)
4) Januar 1898, Berlin. In ihrem ersten Heft publiziert die neue Zeitschrift „Das Narrenschiff. Blätter für fröhliche Kunst", Berlin hrsg. von Ludwig Abels, *Die vor uns und–wir*, ein Gedicht Rilkes, dem dieser ein Motto von Jens Peter Jacobsen voranstellt. [*Licht übers Land – Das ists, was wir gewollt*] (Schnack, p. 67)
5) April 1898, Florenz. „Vielleicht wird ein Greis oder ein kränklicher Mensch in weißem Marmor mit Bedeutung geschildert werden können, und es werden in diesem Fall die leeren Augen den Eindruck des Überdem-Leben-Stehens ganz trefflich fördern. Ich denke mir zum Beispiel eine Büste Jacobsens aus diesem Stoffe." (R. M. Rilke, *Florenzer Tagebuch*, in Ruth Sieber-Rilke – Carl Sieber (a cura di), *Tagebücher aus der Frühzeit*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, [1942] 1973, p. 106)
6) 6.6.1898, Prag. Im Brief an Helene Woronin gibt Rilke ihr Ratschläge für ihre Lektüre: „Zunächst (ich lese ihn grade wieder) müssen Sie den dänischen Dichter Jens Peter Jacobsen (*Niels Lyhne* besonders) lesen [...]" (Schnack, p. 73)
7) 29.9.1900, Schmargendorf. „Freilich, um mit offenen Augen über einem Buch zu weilen, ist man anderer [als Beer-Hofmann] Dichter besser, z.B. Jacobsen. Seine Bilder wachsen alle aus Wirklichkeit und bringen diese nahe, indem sie sie in nahe, vertraute Gefühle verwandeln, die man hat und haben kann in engem Zusammenhang mit der Handlung, während Beer-Hofmann alle Gefühle durch Handlungen und Zustände ausdrückt, die irgendwo und irgendwann geschehen, die sich von dem Fortschritt des Buches entfernen oder überhaupt kein Verhältnis zu seiner Entwicklung haben. Bei Jacobsen liegt alle in der Linie des Buches, Beer-Hofmann hat kein Buch schreiben können, weil seine «Handlung» im Unendlichen beginnt und im Unendlichen endet. Darum sind ihre

Grenze auch nach rechts und links so ungewiß. Trotzdem ist Beer-Hofmanns Buch erlebter als das Jacobsens oder als (wir sprechen ja von keinem Bestimmten, obwohl wir in diesem Augenblick beide an die «Marie Grubbe» denken), als – sag ich – Jacobsens Werke überhaupt. Jacobsen hat keine Erfahrung gehabt, keine Liebe, kein Erlebnis und keine Weisheit, nur eine Kindheit. Eine große, ungeheuer farbige Kindheit, in der er alles fand, was seine Seele brauchte, um sich phantastisch zu verkleiden. Aus dieser Kindheit hat er die ganze Sterbestimmung von Bergamo, hat die Leiden von Frau Fönss, hat die graziöse Pagenlied aus ihr gehoben, und Niels Lyhnes Lebensleid war darin ebenso schon gelebt wie die ganze große Zeit der Marie Grubbe, die so unendlich gerecht und reif vor ihm entstand, daß in der Vergangenheit Dänemarks Raum geschaffen werden müsste für diese Gestalten, wenn man nicht von ihnen gewusst hätte. Da hat er nicht eine historische Zeit aus Akten und Altschriften aufgebaut und erneut: er hat eine Zeit geschaffen und Größe und Gewaltsamkeit, Güte und Glanz an die gegeben, die sie mit Schicksalen und Träumen, mit Enttäuschungen und Sehnsüchten erfüllten. Er hat eine Zeit gebildet und den Stil dieser Zeit. Er hat Trachten geschaffen und Bewegungen, die in bestimmten Kleidern anders vor sich gehen als in unserer Röcken. Aber bei ihm wählte die Seele noch eine breite Handlung aus, um an ihrem zeitlichen und inneren Zusammenhang sich zu entfalten; sie stieg in Bildern zu sich auf. Sie fühlte ein einziges großes Bild mit aller Anmut, deren sie mächtig war. Sie ging auf über bestimmten Menschen und verklärte eine Zeit mit ihrem Untergang, und kam immer wieder, und es gab Tage und Nächte für die Gestalten, welche sie beschien, viele Tage und viele Nächte im Kreise seiner sonnigen Seele. Dazu ist Beer-Hofmanns Seele zu sehr vom Leben bewegt. Sie kennt nicht ruhige Bahnen über erdichteten Schicksalen […] denn hinter der Schönheit ist nichts mehr als Verfall. Es gibt nichts über die Schönheit hinaus. Schönheit ist Abschluß, Fernsicht […]“ (*Schmargendorfer Tagebuch*, in Ruth Sieber-Rilke – Carl Sieber (a cura di), *Tagebücher aus der Frühzeit*, cit., pp. 277-278)

8) 1902, [prefazione *Worpswede*] „Dieses Buch vermeidet es zu richten. Die fünf Maler von denen es sich handelt, sind Werdende. Was mir bei der Betrachtung eines jeden Einzelnen vorbildlich war, lautet mit Jacobsens Worten: «Du sollst nicht gerecht sein gegen ihn; denn, wohin kämen die Besten von uns mit der Gerechtigkeit; nein; aber denke an ihn, wie er die Stunde war, da du ihn am tiefsten liebtest...»“ (M. Engel, et al., *R. M. Rilke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, cit., vol. 4, p. 306)
9) 1902, *Worpswede* (Fritz Mackensen): „Über solche Stellen, die bei Björnson nicht allzu häufig sind (sie muten wie Bilder von Liljefors an),

kam man ganz von selbst zu Jacobsen, von dem gesagt worden ist, «daß er schriebe wie Maler malen» «Mogens» wurde aufgeschlagen, und schon war man mitten drin in den frohen, flimmernden, atemlosen Lebendigkeit dieses unvergeßlichen Regenschauers. Und *Niels Lyhne* begann mit dem Porträt der Bartholine Blide auf Lönborggaard, einem Frauenbildnis von lionardesker Rätselhaftigkeit." (*Ivi*, p. 333)

10) 1902, *Worpswede* (Otto Modersohn): „Einer sein, als Künstler, heißt: sich sagen können. […] Und da kommt es vor, daß Einer, der innerlich anders ist, als seine Nachbaren, sich verliert indem er sich ausspricht, wie der Regen im Meer verloren geht. Alles eigene erfordert also, wenn es nicht schweigen will, eine eigene Sprache. Es *ist* nicht ohne sie. Das haben alle gewußt, die große Verschiedenheiten in sich fühlten. Dante und Shakespeare haben sich ihre Sprache gebaut, ehe sie redeten, Jacobsen schuf sich die seine, Wort für Wort. Woher sie zu holen ist, hat er besonders deutlich durch die Tat gezeigt [...]" (*ivi*, p. 349)
11) 1.6.1902, Schloß Haseldorf in Holstein. In einem Brief an Clara: „Früh kam ein Däne […] Ich erzählte dem alten Herrn von unserer Vorliebe für dänische Schriftsteller, und er hat uns sehr lieb eingeladen, ihn zu besuchen. Aber von Jacobsen wußte er – denke Dir – nichts." Rilke staunt: „Däne sein und nichts von Jacobsen wissen, und bei diesem Namen an irgend einen Jacobsen denken…!" Er bemerkt: „Es klingt übrigens gut das Dänische." (Schnack, p. 143)
12) 20.11.1902, Paris. Um den 20. November schreibt Rilke an Juncker von seiner und Clara Rilkes gemeinsamer Jacobsen-Lektüre: „Ich möchte meiner Frau zu Weihnachten gerne eine Photographie des besten Jacobsen-Porträts, das Sie wissen, schenken. Können Sie mir bitte eines besorgen? [...]" Juncker sendet ihm die Radierung von Axel Helstedt von 1885. (*Ivi*, p. 154)
13) 27.03.1903, Viareggio. [Lettera a Clara:] „[…] Habe nur immer Jacobsen in der Tasche, in den ich unterwegs manchmal hinsehe. Er liest sich hier wunderbar gut. Es ist als täte er sich noch weiter auf als sonst [...]" (*Briefe 1902-1906*, pp. 77-78)
14) 5.4.1903, Viareggio. Brief an Kappus. Rilke spricht von Büchern, die er immer bei sich habe, „Die Bibel und die Bücher des großen dänischen Dichters Jens Peter Jacobsen", und von seinen Lehrmeistern, eben Jacobsen und Rodin. (Schnack, p. 161) „Von allen meinen Büchern sind mir nur wenige unentbehrlich, und zwei sind sogar immer unter meinen Dingen, wo ich auch bin. Sie sind auch hier um mich: die Bibel, und die Bücher des großen dänischen Dichters Jens Peter Jacobsens. Es fällt mir ein, ob Sie seine Werke kennen. Sie können sich dieselben leicht verschaffen, denn ein Teil derselben ist in Reclams Universal-Bibliothek in

sehr guten Übertragung erschienen. Verschaffen Sie sich das Bändchen «Sechs-Novellen» von J.P. Jacobsen und seinen Roman «Niels Lyhne», und beginnen Sie des ersten Bändchens erste Novelle, welche «Mogens» heißt. Eine Welt wird über Sie kommen, das Glück, der Reichtum, die unbegreifliche Größe einer Welt. Leben Sie eine Weile in diesen Büchern, lernen Sie davon, was Ihnen lernenswert scheint, aber vor allem lieben Sie sie. Diese Liebe wird Ihnen tausend- und tausendmal vergolten werden, und wie Ihr Leben auch werden mag, – sie wird, ich bin dessen gewiß, durch das Gewebe Ihres Werdens gehen als eine von den wichtigsten Fäden unter allen Fäden Ihrer Erfahrungen, Enttäuschungen und Freuden.

Wenn ich sagen soll, von wem ich etwas über das Wesen des Schaffens, über seine Tiefe und Ewigkeit erfuhr, so sind es nur zwei Namen, die ich nennen kann: den *Jacobsens*, des großen, großen Dichters, und den *Auguste Rodins*, des Bildhauers, der seinesgleichen nicht hat unter allen Künstler, die heute leben." (M. Engel (a cura di), *R. M. Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe*, cit., Vol. 4, pp. 518-519)

15) 15.4.1903, Viareggio. [A Clara:] „[…] Ostern waren traurig hier, laut und die ganze kleine Stadt aufgerührt, so daß alles oben schwamm, was man sonst nicht sieht […] Ich ging mit der Bibel oder mit einem Jacobsen-Buch herum, konnte aber nirgends recht Ruhe finden." (*Briefe 1902-1906*, p. 85)
16) 23.4.1903, Viareggio. Rilke entwirft drei Gedichte, die er in die *Gebete* aufnimmt, auf leeren Blättern in seinem Exemplar von Jens Peter Jacobsens *Sechs Novellen*, übersetzt von Marie von Borch, Leipzig, Reclam. Die Bleistifteintragungen finden sich in Anschluß an die Erzählung *Frau Fönss* und auf dem Inhaltsverzeichnis. Es sind die Stücke *Denn wir sind nur die Schale und das Blatt, Herr, wir sind ärmer denn die armen Tiere* und *Mach Einen herrlich Herr, mach Einen groß*, die im *Stundenbuch* auf den Dreizeiler folgen *O, Herr, gieb jedem seinen eigenen Tod...* (Der Jacobsen-Band ist im Rilke-Archiv enthalten). (Schnack, p. 162)
17) 23.4.1903, Viareggio. In einem langen Brief an Franz Xaver Kappus schreibt Rilke über Jacobsen und Richard Dehmel. (*Ibidem*)

„Sie haben mir, lieber und geehrter Herr, mit ihrem österlichen Briefe viel Freude gemacht; denn er sagte viel Gutes von Ihnen, und die Art, wie Sie über Jacobsens große und liebe Kunst sprachen, zeigte mir, daß ich nicht geirrt habe, als ich ihr Leben und seine vielen Fragen an diese Fülle führte.

Nun wird sich Ihnen «Niels Lyhne» auftun, ein Buch der Herrlichkeiten und der Tiefen; je öfter man es liest: es scheint alles darin zu sein von des Lebens allerleisestem Dufte bis zu dem vollen großen Geschmack

seiner schwersten Früchte. Da ist nichts, was nicht verstanden, erfaßt, erfahren und in des Erinnerns zitterndem Nachklingen erkannt worden wäre; kein Erleben ist zu gering gewesen, und das kleinste Geschehen entfaltet sich wie ein Schicksal, und das Schicksal selbst ist wie ein wunderbares, weites Gewebe, darin jeder Faden von einer unendlich zärtlichen Hand geführt und neben einen anderen gelegt und von hundert anderen gehalten und getragen wird. Sie werden das große Glück erfahren, dieses Buch zum ersten Male zu lesen, und werden durch seine unzähligen Überraschungen gehen wie in einem neuen Traum. Aber ich kann Ihnen sagen, daß man auch später immer wieder als derselbe Staunende durch diese Bücher geht und daß sie nichts von der wunderbaren Macht verlieren und nichts von der Märchenhaftigkeit aufgeben, mit der sie den Lesenden das erste Mal überschütten.

Man wird nur immer genießender an ihnen, immer dankbarer, und irgendwie besser und einfacher im Schauen, tiefer im Glauben an das Leben und im Leben seliger und größer. Und später müssen Sie das wunderbare Buch vom Schicksal und Sehnen der Marie Grubbe lesen und Jacobsens Briefe und Tagebuchblätter und Fragmente und endlich seine Verse, die (wenn sie auch nur mäßig übertragen sind) in unendlichem Klingen leben. (Dazu würde ich Ihnen raten, gelegentlich die schöne Gesamtausgabe von Jacobsens Werken, die alles das enthält, zu kaufen. Sie erschien in drei Bänden und gut übertragen bei Eugen Diederichs in Leipzig und kostet, soviel ich glaube, nur fünf oder sechs Mark pro Band.)

Mit Ihrer Meinung über «hier sollte Rosen stehen [*Der burde have været Roser*, 1881]» (dieses Werk von so unvergleichlicher Feinheit und Form) haben Sie natürlich gegen den, der die Einleitung geschrieben hat, ganz, untastbar recht.“ (M. Engel, et. al, *R. M. Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe*, cit., Vol. 4, pp. 519-520)

18) 24.4.1903, Viareggio. „Hier bin ich immer noch bald im *Niels Lyhne*, bald in der Bibel [...] Auch in meinem Büchern finde ich viel; gehe in den *Geschichten vom lieben Gott* umher und freue mich an vielem [...]“ (*ivi*, p. 90, cfr. Schnack, p. 163).
19) 29.4.1903, Dijon. [A Clara su una cartolina]: „Ich fuhr durch unendliches Grau, durch vielen Regen und durch Avignon, das so ist, wie Frau Fönss und Ellinor [personaggi dell’ultimo dei sei racconti di Jacobsen, *Fru Fønss* (1882)] es gesehen haben. Immer noch so. Ich bin froh, nirgends gerastet zu haben [...]“ (*ivi*, p. 93, cfr. Schnack, p. 164)
20) 16.2.1904, Rom. In einem Brief an Axel Juncker, von dem er für dies Vorhaben Rat erwartet: „Ich hoffe, ich komme diesen Sommer dazu, Dänisch zu lernen [...] die Aussicht, daß es noch Jacobsen’sche Gedichte

zu übersetzen gäbe, läßt mir keine Ruhe“ [Rilke ne tradurrà effettivamente alcune, la più famosa sotto il titolo di *Arabesken zu einer Handschrift von Michelangelo*, 1913] (Schnack, p. 179)

21) 16.3.1904, Rom. An Arthur Holitscher heißt es: „Und mir Jacobsen zuzumuthen, war lieb von Ihnen. Ich freute mich, daß Sie mir diese schöne Aufgabe [una monografia su Jacobsen] geben wollten. In Wirklichkeit habe ich mir sie selbst schon von längerer Zeit vorgenommen – aber sie wird (wenn überhaupt) erst in Jahren zur Ausführung kommen. Ernst wenn ich dänisch alle seine Werke und Briefe lesen kann, erst wenn ich in Kopenhagen war, in Thisted und in Montreaux [luoghi importanti nella vita di Jacobsen]. Das kann noch ein viertel Leben dauern. Darum werde ich diesen Band auch für Band nicht übernehmen, denn gerade bei meinen liebsten Plänen will ich durch keinen Anstoß von außen gestört sein, durch keinen Termin beschränkt, und nicht durch Umfang und Art einer bestimmten Ausgabe eingeengt werden. Wenn mein Jacobsen-Buch einmal wird [Rilke non porterà a termine questo progetto, anche se sotto vari aspetti il *Malte* può considerarsi il suo *Jacobsen-Buch*], dann soll es mein Jacobsen-Buch werden und rücksichtslos von innen heraus wachsen, sich formen und entfalten dürfen.“ (*Ivi*, p. 180)
22) 17.3.1904, Rom. [A Lou Andreas-Salomé:] „Ich lese Sören Kierkegaard, und diesen Sommer lerne ich Dänisch, um ihn und Jacobsen in ihrer Sprache zu lesen.“ (*Briefe 1902-1906*, p. 143)
23) 2.4.1904, Ostersonnabend, Rom. Rilke beantwortet einen zweiten Fragebogen Ellen Keys, darin äußert er sich über seine Jacobsen-Lektüre [...] (Schnack, p. 181)
24) 3.4.1904. “[Rilke] advised against publication of the colorful historical novel about Prince Otto of Denmark [di Laurids Bruun]: ‘Es ist gut, ja, – aber eigentlich nach *Marie Grubbe* kaum mehr nöthig. Sein Interesse ist rein stofflich und es ist nicht genug aus dem Stoffe gemacht’.” (Schoolfield, *Young Rilke and his Time*, cit., p. 200)
25) 10.5.1904, Rom. An Axel Juncker schreibt Rilke: „Um die Zeit nicht ganz ohne hingehen zu lassen, möchte ich schon jetzt rasch, mit Zusammennahme meiner Kräfte, beginnen, das Dänische zu lernen, wie ich es vorhatte.“ Rilke bittet um eine dänische Grammatik, ein dänisch-deutsches Wörterbuch und dänische Ausgabe Jacobsens. „Mit dem Lernen des Dänischen möchte ich es nämlich so halten, wie ich es vor einigen Jahren mit der russischen Sprache versucht habe; damals begann ich einfach Tolstois „Kosaken“ an der Hand eines Wörterbuchs und einer Grammatik langsam, Wort für Wort, zu lesen [...]“ (Schnack, p. 184)
26) 12.5.1904, Rom. Rilke legt in einer Rechenschaftsbericht von großer Länge Lou Andreas-Salome seine Lage dar [...] Rilke faßt die dargeleg-

ten Arbeitspläne zusammen: „Die Arbeiten, die ich mir vornehme und die mich abwechselnd beschäftigen sollen, sind: […] 4) Zwei monographische Bücher: der Dichter: Jens Peter Jacobsen. Der Maler: Ignazio Zuloaga […] (*ivi*, pp. 184-185) vermutlich werde ich zuerst zu Jacobsen kommen. Du glaubst nicht, wie notwendig er mir geworden ist […] es ist sogar so, daß man, wenn man irgendwo im Wichtigen geht, sicher sein kann, an einer Stelle herauszukommen, wo auch er ist (wenn man weit genug geht); wie es auch seltsam zu erleben ist, daß seine und Rodins Worte oft bis zur Deckung übereinstimmen: da hat man dieses klar-kristallene Gefühl, das bei mathematischen Beweisen der Augenblick gibt, wenn zwei ferne Linien wie von Ewigkeit her in einem Punkte zusammentreffen oder wenn zwei große komplizierte Zahlen, die einander nicht ähnlich sehen, gleichzeitig zurücktreten, um, gemeinsam, ein einziges einfaches Zeichen anzuerkennen als das, worum es sich handelt. – Seltsam unberührte Freude kommt aus solcher Erfahrung.–
Neben diesen Arbeiten, als Begleitung und Ergänzung zu ihnen, habe ich einige Studien vor. Jetzt schon fange ich an Dänisch zu lernen, zunächst um Jacobsen und manches von Kierkegaard unmittelbar lesen zu können." (*Briefe 1902-1906*, pp. 155-156)

27) 13.5.1904, Rom. „Einmal habe ich auf dem schönaichschen Gut einen ganzen Sommer gesessen, allein in der Familienbibliothek, deren Archiv voll alter Briefwechsel und Regesten und Schriftstücke steckt; ich fühlte in allen Nerven die unmittelbare Nähe von Schicksalen, das Sichregen und Aufstehen von Gestalten, von denen nichts mich trennte als die alberne Unfähigkeit, ältere Zeichen zu lesen und zu deuten und Ordnung zu schaffen unter der ungesichteten Wirrnis dieser Papiere. Was für ein guter, tüchtiger Sommer hätte das sein können, wenn ich ein wenig Archivarhandwerk verstanden hätte; etwas wie eine Maria Grubbe wäre mir da vielleicht in den Grundzügen gegeben worden, jedenfalls hätte ich aus so naher Berührung mit den noch unerzählten Begebenheiten viel gelernt und gesammelt [...]" (*ivi*, p. 161)
28) 2.6.1904, Rom. Rilke bedankt sich bei Juncker für die dänischen Bücher: „Wir haben uns mit Eifer und Freude ans Lesen und Lernen gemacht und finden, daß Ihre Sprache unvergleichlich ist: wie alte köstliche Seide fühlt sie sich an […] Jacobsen hat, das fühlt man gleich, unsägliches aus dieser Sprache gemacht [...]" Frau Nebelong liest Rilke und seiner Frau in Rom Jacobsens Gedichte im Original vor. (Schnack, p. 186)
29) Juni 1904. „Ich war damals in Rom […] Während mich der italienische Frühling durch seine übermäßige Hast enttäuschte, erregte die Lektüre Jacobsens in mir Sehnsucht nach jenem nordischen Land, in dem ich

damals nur die gute Ellen Key kannte.“ (Maurice Betz, *Rainer Maria Rilke in Paris*, in Hartmut Engelhardt, *Rilke-Materialien*, cit., [1958] 1974, p. 162)

30) 24.6.1904, Kopenhagen. [A Clara:] „«Kjöbenhavn» – c’est comme J. P. J. l’a dit si doucement. Voilà une ville qui ne se prononce pas facilment. Maria Grubbe, Edele Lyhne, Ulrik Frederik [personaggi di Jacobsen], Cordelia, Johannes [di Kierkegaard], Tine [di Herman Bang] tout ça m’entoure dans les rues modernes et sur les places des anciens rois de Danemark [...]“ (*Briefe 1902-1906*, p. 169)
31) 3.7.1904, Borgeby Gård. [A Lou Andreas Salomé:] „[...] Kopenhagen. Eine Stadt ohnegleichen, seltsam unaussprechlich, ganz in Nuancen vergehend, alt und neu, leichtsinnig und geheimnisvoll – überall, nirgends zu fassen. In Ny-Carlsberg (der Sammlung des jüngeren Jacobsen) viele herrliche Rodins [...] Man fühlt J. P. Jacobsen, Kierkegaard, hört die Sprache wie eine Auslegung von alledem.“ (*ivi*, p. 186)
32) 12.7.1904, Borgeby Gård. [A Clara:] „[…] Torsten Holström, Student der Zoologie aus Lund, Freund Ernst Nordlinds, aber viel jünger als er, war gestern abend herüber gekommen, um hier Enten zu jagen. […] Er war nur für einen Tag […] und Du kannst dir denken, daß er nicht viel Gepäck mithatte. Denke Dir, daß unter dem wenigen aber ein Buch war und daß dieses Buch *Niels Lyhne* hieß (übrigens in derselben dänischen Ausgabe, die wir besitzen), so glaubst Du mir schon, daß er ein guter Mensch gewesen sein muß.“ (*Ivi*, p. 198)
33) 16.8.1904, Borgeby Gård. [A Lou Andreas Salomé:] „Ich habe ein wenig Dänisch lesen gelernt an Büchern von Jacobsen und Herman Bang und an den Briefen, die Sören Kierkegaard an seine Verlobte [Regine Olsen] geschrieben hat [...]“ (*ivi*, p. 212)
34) 17.8.1904, Borgeby Gård. Zu Holitscher: „Was ich gern plante, wäre ein Buch über Jacobsen; vielleicht gibt mir der bevorstehende Aufenthalt in Dänemark die mittel dazu in die Hand; aber ich werde noch viel Plage mit der Sprache haben und wohl für lang hinaus in Vorarbeiten verloren gehen.“ Zu diesen «Vorarbeiten» gehört vermutlich eine Übertragung von Jacobsens «Gurrelieder», die sich als Manuskript erhalten hat, 178 Verszeilen umfassend. Rilke kommt nur bis zum Titel des Gedichtes «Der Walttauben Lied», das auf die Dialogen zwischen «Valdemar» und «Tove» folgt. Sprachlich weist diese Übersetzung Unsicherheiten und Lücken auf. (Schnack, p.193)
35) 19.8.1904, Kopenhagen. [A Clara:] „Ja [Kopenhagen] ist Jacobsens Stadt. Man begegnet einem oder zwei Menschen, die ihm sehr ähnlich sehen und die, ernst, klar und gütig, wie sie sind (wenn sie auch keinen *Niels Lyhne* geschrieben haben), doch Gesicht nicht ganz zu Unrecht

tragen; es geht nicht verloren bei ihnen und ist so geduldig krank und lebt viel leise Verwandtes in sich hinein [...]“ (*Briefe 1902-1906*, p. 215)

36) 8.10.1904. Im Zuge von Helsingborg nach Göteborg schreibt Rilke seiner Frau: „Ich las eben in Eduard Brandes' Briefausgabe und fand, daß Jacobsen eine sehr schöne Stimme gehabt hat vor seiner Krankheit und daß er, als er die ersten Kapitel von M[arie] G[rubbe] vorlas, jedes Wort formte mit dieser tiefen, vollen Stimme!“ (*ivi*, p. 219; Schnack, p. 195)

37) 17.10.1904, Jonsered bei Furuborg. [A Lou Andreas-Salomé:] „Ich kann gut verstehen, was du von Kopenhagen sagst; ich sehe es durch I.[sic!] P. Jacobsen und um seinetwillen. Es ist nicht weit, aber es ist leise, – es ist altmodisch und so ganz und gar Intérieur, der Stimmung nach. Und seit Paris, wo ich wie im Raume aufgehängt war, gibt es Momente. wo eine gewisse Innenraum-Enge mir wohl tun kann. Das ist Reaktion […]“ (*Briefe 1902-1906*, p. 222)

38) 21.10.1904, Furuborg. Clara Rilke gegenüber führt Rilke seine Zukunftspläne weiter aus: „Ich will jetzt noch eine Weile auf Furuborg bleiben; dann nach Kopenhagen gehen und dort lesen was ich für Jacobsen brauche [...] und nach Ostern an einer Universität bleiben (Zürich wahrscheinlich [Rilke invece tornerà a Berlino per riprendere gli studi e i contatti con Georg Simmel, ma in seguito abbandonerà questo progetto]) und Geschichte und Naturwissenschaft [le occupazioni di Jacobsen oltre alla letteratura] studieren. Meine Sommerferien wollen wir zu dreien [con la moglie Clara e la figlia Ruth] irgendwo am Meer verbringen, in Skagen oder in dem kleinen Seebad gegenüber von Thisted“ [ma sappiamo che Rilke non tornerà più in Scandinavia dopo il 1904]. (Schnack, p. 197)

39) 18.11.1904, Furuborg. [A Clara:] „Am ersten oder zweiten Dezember plane ich nach Kopenhagen zu gehen [sarà l'ultimo soggiorno di Rilke nella capitale danese], um mich, wenigstens im großen ganzen und übersichtlich mit der Menge des Jacobsen-Materials bekannt zu machen; nicht um es zu studieren, sondern nur um zu wissen: das und das käme also einmal, gegebenenfalls, in Betracht.“ (*Briefe 1902-1906*, p. 226) (Schnack, p. 200)

40) 12.6.1906, Paris. Rilke sendet Axel-Juncker mit einem langen Begleitbrief die Manuskripte: „Also, Der Cornet [...] das Buch der Bilder [...]“ Über weitere Pläne heißt es: „Ein «Jacobsen-Buch» ja, daß ich einmal mache, ist sicher. Es ist aber noch nichts dafür da.“ (Schnack, p. 244)

41) 7.9.1906. Rilke hat in Gießen die zweibändige Jacobsen-Ausgabe gefunden, die er Madeleine de Broglie jetzt senden kann, da ihr Brief aus England ihn erreicht. (*Ivi*, p. 250)

42) Spätherbst 1907, Paris? Rilke beantwortet eine zum zweiten Mal vom Buchhändler Hugo Heller veranstaltete Umfrage nach zehn guten Büchern, die veröffentlicht den Sammeltitel «Die Bücher zum wirklichen Leben» erhält. Rilke nennt darin als erstes und wichtigstes Jacobsens *Niels Lyhne*, den ihm Wassermann 1897 gennant habe, dann Turgenieff und Dostojewski. (Schnack, pp. 291-292) „Jedenfalls hatte ich nur wenig und schlecht gelesen, als Jakob Wassermann mir im Jahre 1897 von «Niels Lyhne» sprach. Ich glaube, er nannte mir damals auch Turgenieff und Dostojewski. Letzterer ist mir später sehr wichtig geworden […]
Aber das war zu einer Zeit, da ich schon «Niels Lyhne» gelesen hatte und alles, was von Jacobsen besteht. Ich weiß nicht zu sagen, woran ich diese Bücher erkannte; aber ich war entschlossen, mit ihnen zu leben, und nun, da Sie fragen, habe ich die Antwort leicht: Jacobsens schöne und unerschöpfliche Bücher sind es, die bestimmend auf mich gewirkt haben.
Natürlich sind […] auch andere Bücher gewesen. Ich nenne sie nicht, denn in demselben Maße, in dem sie auf mich wirkten, wiesen sie mich auch schon, über sich fort, an die Natur, seit die Dichtungen des größen Dänen mir diesen Weg eröffnet hatten. Um so mehr Grund habe ich, sie allein hier anzuführen. Denn ihnen zuerst verdanke ich die Bereitschaft zu unwählerischem Schauen und die Entschlossenheit, zu bewundern; und sie stützen in mir, seit ich sie liebe, die innere Gewißheit, daß es auch noch für das Leiseste und Unfaßbarste in uns in der Natur sinnliche Äquivalente giebt, die sich müssen finden lassen.“ (M. Engel (a cura di), *R. M. Rilke. Werke. Kommentierte Ausgabe*, cit., Vol. 4, pp. 651-652)
43) 18.12.1907 Rilke besucht Lutz Wolde auf Schloß Mühlental, St. Magnus bei Bremen. Von hier schreibt er an Sidonie Nádherný: „Jacobsen muß zu den unausgesprochenen Voraussetzungen unseres Verstehens gehört haben.“ (Schnack, p. 295)
44) 30.12.1907, Oberneuland. Rilke schenkt Sidonie Nádherný seinen «Rodin» in der Neuausgabe und bietet ihr die «Gedichte» Jacobsens an (deutsch von Edda Federn, Berlin, 1907). (*Ivi*, p. 296)
45) Anfang 1908, Oberneuland. Mit der Strophe „Wehmut will uns zwingen“ als Einschrift schenkt Rilke Sidonie Nádherný Jacobsens Gedichte. (*Ivi*, p. 297)
46) 22.8.1910, Prag. Der Verlag hat Rilke eine Jacobsen-Sendung zugehen lassen; Mathilde Manns Übersetzung seiner «Sämtliche Werke», die Rilke durchsehen soll [...] (*ivi*, p. 354)
47) 5.11.1910, Paris. Rilke bittet Kippenberg wegen der Reise [in Africa nel 1911-1912] um die Vorauszahlung der Januar-Rate von 500.– Mark; er fragt: „ob es meine Lage wesentlich verbessern würde, wenn ich die Ja-

cobsen-Übertragung über mich brächte. Sehen, ich hab mich da und dort damit eingelassen und mir ist nun soviel verständlich, daß ich sie mir innerlich nicht wirklich notwendig machen kann […] die Gedichte sind so merkwürdig ungleich, vor drei, vier Jahren noch hätt ich das anders gefühlt, jetzt bin ich mit manchem ganz und gar uneins [...]“ (*ivi*, p. 357)

48) 18.11.1910, Paris. Rilke schickt das Manuskript von Mathilde Mann, das sehr unvollständig sei, an Kippenberg zurück. „Ja, auf Jacobsen verzicht ich nun endgültig, vor einigen Jahren wärs vielleicht noch gerade möglich gewesen […] es fragt sich nur, ob es nicht sehr bezeichnend für Jacobsen ist, daß gewisse Gedichte in so merkwürdigen Verhältnissen leben, wie z. B. die Gurrelieder und die schöne «Arabeske», die man mit einer äußersten Schamhaftigkeit so gegeben sind, als ob sie in dem Zusammenhang von «Ein Kaktus springt auf», um das Warten hinzubringen, vorgelesen würden. Ob man diese eigentümliche Einfassung nicht bearbeiten sollte?“ Rilke liegt der Band *Digte og Udkast* (Kopenhagen, 1900) vor. Weiter heißt es. „Ich wollte doch noch, Sie fänden jemanden, der sich als Dichter daran entzückt, Benno Geiger könnt ich mir vorstellen.“ (*Ivi*, p. 358)

49) 24.12.1912, Ronda. In der Weihnachtsnacht liest Rilke „mit ganz neuer Hingerissenheit und Einsicht“ in Jacobsens Novellen (An Kippenberg 14.1.1913). (*Ivi*, p. 420)

50) 14.1.1913, Ronda. Der Fürstin [Marie von Thurn und Taxis] berichtet Rilke: „Bei meinem großen Jens Peter Jacobsen, der, wie Sie wissen, von Fach Naturwissenschaftler war, las ich gestern ein Detail über die Paviane, das hoffentlich ein Bild der jetzigen Kriegslage abgiebt: sehr entzürnt, setzen sie sich, statt gleich zu beißen, einander gegenüber und zeigen sich soviel als möglich von ihrem Vorrath Zähne: diese übertriebene Muskelbewegung bringt sie schließlich zum Gähnen und damit ist die Versöhnung von selber da.“ Die Neuausgabe der Werke Jacobsens im Insel-Verlag 1912 enthält auch die Naturwissenschaftlichen Schriften. (*Ivi*, p. 420)

51) 9.5.1913, Paris. Von sich sagt Rilke: „Einige Jacobsen übersetzt, darunter das umstehende Gedicht, das ich nie recht bemerkt hatte: erinnern Sie’s? [an Sidonie Nádherný] Das Gedicht beginnt ‚Das haben die Seraphim / Seraphim haben die blanken Sterne fortgerollt‘.“ Im Nachlaß Rilkes finden sich folgende Übertragungen Jacobsenscher Gedichte: «Arabeske zu einer Handzeichnung von Michelangelo» (die mit dem Zusatz von Rilkes Hand veröffentlicht im Insel-Almanach auf das Jahr 1914, S. 130 ff.), «Griechenland», «Ellen», «An Agnes», «Landschaft», «Das haben die Seraphim…», «Nun ist es Nacht (Taarnvægtersang)», «Wären Perlenreihen…» und «Das hat man zu büßen» (Manuskripte Nr.

540 bis 548, «Arabeske» in einer Reinschrift, dazu die schon genannte «Gurrelieder»). (*Ivi*, p. 429)

52) 14.3.1916, Wien. [alla contessa Aline Dietrichstein]: „[…] daß ich Ihnen Jacobsen erst heute sende: doch nicht in Reclams Ausgabe, dort gibt es die Gedichte nicht–, und an die mögen Sie ja vor allem anschließen (Die Gurrelieder stehen im ersten Bande, von Seite 356 an). Nun bin ich so unbescheiden, Ihnen alles von diesem großen Dichter zu bringen, ja, nicht nur bring ich's, meine Unbescheidenheit geht so weit, seinen Büchern ein dauerndes Dasein bei Ihnen zu erbitten, und sie endet erst in dem Wunsch, daß Sie oft und öfter in den stilleren Stunden danach greifen möchten.

Nach dem ersten Band zunächst: der, außer den Gedichten, jene berühmten sechs Novellen enthält, die einer ganzen Generation vor zwei, drei Jahrzehnten Glück, Befreiung und zugleich in einem größten Sinne Verpflichtung waren, Verpflichtung zu einer lebendigeren und innigeren Arbeit, als man damals kannte und übte.

Die Schönheit und Natürlichkeit und Wehmut von „Mogens" zuerst zu empfinden, ist eine Erfahrung, um die Sie fast beneiden würde, wenn ich sie nicht selbst immer wieder ganz erführe, sooft ich zu diesen oft gelesenen Blättern zurückkomme, als ein Älterer, vielfach anderer und doch – nun scheints mir fast schon endgültig – jedes Mal als einer, der an der Entzückung, die sie ihm bereiten, sich besser und fühlender wieder findet.

Aber auch das lieblich spielende Proverb: Hier sollten Rosen stehen, aber auch die mächtig, fast drohend geschriebene „Pest in Bergamo", – und Frau Fönß (eine der unvergeßlichsten Erzählung der Welt –) sei Ihnen jetzt schon bezeichnet, während es der Zeit überlassen bleiben mag, wann Sie, später einmal, nach dem Roman „Niels Lyhne" und nach den historischen Interieurs der Maria Grubbe greifen. Je vertrauter Ihnen der Jacobsen der Gedichte und der sechs Novellen inzwischen geworden ist, desto mehr werden Ihnen einmal seine großen und nachdenklichen Arbeiten zum bedeutenden und reinen Gegenstande innerer Anschauung werden.

Daß ich auf einen Nachmittag Schönbergscher Musik soviel Zumutung und Lesezukunft für Sie aufrichte, das mögen Sie meiner fast zwanzig Jahre alten Bewunderung für Jens Peter Jacobsen zuschreiben, nein, besonders dem Umstand, daß diese alte Bewunderung jung geblieben ist und mich jung erhalten hat." (*Briefe 1914-1921*, pp. 98-100, cfr. Schnack, p. 531) Der mit Rilke gleichaltrige Arnold Schönberg hatte schon um die Jahrhundertwende das Chorwerk mit Orchester «Gurrelieder» geschaffen. (Schnack, p. 531)

53) 12.9.1916, München. [Alla contessa Aline Dietrichstein:] „Ich schicke heute die kleine Reclam-Ausgabe der Sechs Novellen Jacobsens mit, weil vielleicht doch der voreilige Herbst den einen oder anderen Abend bringt, an dem gerade diese verklingendste Prosa die rechte Stimme hat; die äußerlich schlechte Edition verdient insofern Nachsicht, als die darin gegebene, älteste Übersetzung der verstorbenen Maria von Borch von keiner späteren erreicht worden ist. Sie werden bald merken, daß das Ihnen schon vertraute Proverbe darin noch schwebender zu lesen ist; nun aber sei Ihnen als nächstes „Frau Fönss" genannt, die für mich eigentlich unvergeßlichste Erzählung des ganzen unerschöpflichen Buches." Im selben Brief spricht Rilke über die Gestalt der Maria Grubbe von Jacobsen. „Sie überraschen mich damit, daß Sie die ‚Interieurs' der Marie Grubbe schon vorgenommen haben, Sie müssten sie dänisch lesen können, um die Gewalt der Sprache durchaus zu empfinden: Jacobsen, indem er da der Ausdrucksweise des Siebzehnten Jahrhunderts nachahmte, brachte in ihr nicht nur den Geist jener Zeitläufe hervor, er machte sich daraus ein eigentümliches Mittel, das Leben überhaupt stärker und sinnlicher darzustellen. Aber ist es nicht vielleicht das Allerwunderbarste an ihm, daß er mit jedem Fortschritt im Deutlichen, Farbigen, Handfesten zugleich auch im Leisesten und Zartesten zunimmt? Die Gestalt der Marie Grubbe muß Ihnen freilich trotzdem fremd geblieben sein: Ihre eigene Richtung und Sehnsucht geht zu sehr aufwärts, um die gegensätzliche Bewegung eines Lebens im Ganzen zu begleiten. Hier ist ein absteigendes, ja ein fallendes Schicksal gezeigt, das Fallen eines Frauenherzens, das einfach der eigenen Schwere nachgibt, – ich habe auch erst nach Jahren verstanden, wie rein diese stürzende Kurve durch die dichten und massigen Arabeske der Historie durchgezogen ist. Ach, liebe Gräfin, diese tiefe Unschuld des menschlichen Herzens, durch die es imstande ist, selbst auf seinen Untergang zu, eine reine Linie zu beschreiben [...] in diesem Wiedergutmachen werden sich die am tätigsten anwenden, die diese unerschöpfliche Unschuld besitzen (Frauen, Mädchen…), und wir anderen nur insoweit, als wir noch fähig sind, grenzenlos an sie zu glauben." (*Briefe 1914-1921*, pp. 110-112)

54) 1.11.1916, München. [Alla contessa Dietrichstein:] „[…] gerade jener vorige war mir besonders fühlbar, da er mich die glückliche Bereitschaft gewahren ließ, die die rechtzeitig aufgeschlagenen Bücher bei Ihnen finden. Grade dies hat die Berührung mit Mogens und Frau Fönß und anderen Arbeiten Jacobsens vor nun neunzehn Jahren in mir heraufgerufen, diese erstaunte Freude, solches gefühlt und gestaltet zu finden, und eine beinah ungläubige Erwartung nach ähnlichen und ganz anderen Gebilden, darin die Welt reicher und verwandter, als man noch vermutet

hat, gezeigt und verstanden war. Dies ist Jungsein: dieses gründliche Vertrauen zu den schönsten Überraschungen, diese Lust der täglichen Entdeckung –“ (*Briefe 1914-1921*, p. 113)

55) 23.12.1919, Locarno. Für Frau Theodora von der Mühl trägt Rilke zum Fest in ein Heft […] außerdem Übertragungen […] Jens Peter Jacobsens *Arabeske* und von Michelangelo *Terzinen auf den Tod des Vaters und des Bruders*. Auf den dazugehörigen Umschlag setzt Rilke die Strophe „Wie doch im Wort die Flamme herrlich bleibt...“ (Schnack, p. 672)

56) 29.10.1922, Muzot. An Katharina Kippenberg schreibt Rilke über das *Tagebuch eines Dorfküsters*, 1824 von Steen Steensen Blicher: „das, wie es scheint, Jacobsen zu Marie Grubbe angeregt hat.“ (*Ivi*, p. 817)

57) 7.1.1923, Muzot. An Fürstin Taxis: „[…] demnächst erscheint dann (man denke!) eine sechs-bändige sorgfältige Gesamt-Ausgabe aller meiner Arbeiten, natürlich mit Fortlassung des durchaus Entbehrlichen und unreifen der Frühzeit […] Den Inhalt dieser sechs Bände zu bestimmen war recht amüsant, der sechste enthält die Übersetzungen […]“ Leider seien die russischen Sachen in Paris abhanden kommen, so werden „wohl nur die Skandinavischen Stücke: Jacobsen, Fröding etc.“ danebenstehen. (*Ivi*, p. 830)

58) 12.2.1924, Muzot. Dem dänischen Übersetzer Dr. Knud Capozzi teilt Rilke mit, daß er in Inga Junghanns bereits eine Übersetzerin habe: „Meine Generation“ fährt Rilke fort, „hat so viel aus skandinavischen Büchern gelernt, daß man die meisten von uns (was die Prosa angeht) nach dieser Richtung hin höchstens zurückgeben vermöchten: und das wozu?“ Rilke schließt: „ich habe das Lesen Ihrer Sprache (mein Gott, der Sprache Jacobsens) nie ganz aufgegeben.“ (*Ivi*, pag. 898)

59) 26.2.1924, Muzot. Im Hinblick auf Rilkes näherrückenden 50. Geburtstag mehren sich bei Rilke die Anfragen von Literaturhistorikern Dr. Alfred Schaer aus Zürich, der nach „Einflüssen“ gefragt hat, nennt Rilke in einem ausführlichen Brief die Namen: Jacobsen, Bang, Liliencron, Dehmel, Stefan George, Hofmannsthal, Jacob Wassermann, Gerhardt Hauptmann […] Puschkin, Lermatov, Niekrassov […] Rodin und Cézanne. (Schnack, p. 903). „Der Name Jacobsen für sich allein bedeutet da eine ganze bestimmte Epoche meines Lebens: er war wirklich der ‚Jahres-Regent‘ meines Himmels-Erdenjahres.“ (*Briefe 1921-1926*, p. 245)

60) 17.8.1924, Muzot. Aus der Erwiderung auf zwei briefliche Anfragen von Hermann Pongs aus Marburg erwächst ein autobiographisches Dokument. Über die «Münchener Frühzeit» heißt es, Jacob Wassermann habe ihn mit Strenge auf J.P. Jacobsen und Turgenieff hingewiesen (cfr. Schnack, pp. 935-936): „Was aber Jens Peter Jacobsen angeht, so hab

ich auch später noch durch viele Jahre, so Unbeschreibliches an ihm erlebt, daß ich mich außerstande sehe, ohne Betrug und Erfindung festzustellen, was er mir in jenen frühesten Jahren mochte bedeutet haben. Noch weit in die Pariser Zeit hinein, war er mir ein Begleiter im Geiste und eine Gegenwart im Gemüt – : daß er nicht mehr lebte, schien mir zuweilen eine unerträgliche Entbehrung zu sein, aber gerade diese seltsame Nötigung, ihn noch gekannt zu haben, erzog in mir frühzeitig die Freiheit und Offenheit nach dem Verstorbenen zu; eine Einstellung, die dann gerade in seiner, Jacobsens Heimat, und in Schweden die wunderlichste Bestärkung erfahren sollte.

Hier, z. B., sind Stellen, wo wir, werter Herr Dr. Pongs, Ihre Gegenfragen fehlen, um, mit Ihnen, schmalere, fast zugewachsene Wege weiter zu verfolgen. Um also beim Einfach greifbaren zu bleiben: ich habe Jacobsen («Niels Lyhne» und die Sechs Novellen) zuerst in der sympathischen ältesten Übertragung der Maria von Borch – (Reclam) – kennengelernt, die mir auch dann noch die angenehmsten blieb, als ich mich instand gesetzt hatte, die dänischen Texte einigermaßen zu bewältigen. Übrigens war es Jacob Wassermann, dem ich den ersten, fast strengen Hinweis auf diese Bücher (sowie auf Turgenieff) zuschreibe; das lyrische Ungefähre, in dem ich mich bewegte, machte ihn, der die Arbeit und Erarbeitung im Künstlerischen schon werten und ausüben gelernt hatte, ungeduldig –, und so legte er mir eines Tages in München, als eine Art Aufgabe, diese Werke in die Hand, die er sich kurz vorher selber maßgebend gemacht hatte. Daß ich, von mir aus, so zugängliche Bücher zu finden nicht fähig war, erinnert mich an meine heillose Unbeholfenheit im Lesen; ohne die berühmten Bücherkästen, die Seine entlang, die einem die Bücher aller Zeiten an den Rand des Lebens legen –, was würde ich je gefunden haben!“ (H. Engelhardt, *Rilke-Materialien*, cit., p. 14)

61) 7.11.1925, Muzot. Frau Wunderly gegenüber übt Rilke weiter Kritik an dem Buch *Der Stein der Weisen* von J. A. Larsen: „Wie wachsen einem die großen dänischen Namen über diesem Buch wieder zur früherer-kannte Größe. Jacobsen oder Bang: es geht eben nicht an, es geht nicht an, «hülfreiche» Bücher zu machen, die Hülfe darf nicht im Buch sein [...]“ (Schnack, p. 1005)

EXORZISMUS ODER ETIKETTENSCHWINDEL? SPRACH- UND STILWANDEL IN DER DEUTSCHEN NACHKRIEGSPROSA

Joachim Gerdes

Abstract: *This article addresses German literature in the period after World War II and namely several young writers who made their literary debut after 1945. In the wake of the material and cultural destruction of their native country caused by the Nazi era and the war, writers such as Heinrich Böll, Wolfgang Weyrauch and others, came to the fore with their demands for a new literary language. They claimed that literary language like history had to start from scratch, in order to be basic, realistic and descriptive without any kind of pathetic or ambiguous tone. This paper seeks to establish whether those stylistic and linguistic literary programmes were realized in the short prose of the post-war era by comparing several of these texts with others from the pre-war period. The tentative conclusion is that the authors themselves fail to stick to their own requirements – probably due to the average reader's lack of sufficient readiness to cope with a radically new literary language. Indeed, young post-war authors were largely deploying the very same stylistic methods that – according to their theories – had to be discarded. Their programmatic statements seem to have provided a sort of (intentional?) obfuscation of this fact.*

1. Einleitung

Wenn im literaturhistorischen Diskurs von Nachkriegsliteratur und literarischer Nachkriegssprache die Rede ist, tauchen zumeist Schlagwörter wie *Stunde Null*, *Jahr Null*, *Nullpunkt*, *Trümmerliteratur*, *Kahlschlagliteratur*, *tabula rasa* etc. auf.

Das wird vor allem bei einem Blick in solche Übersichten zur Literaturgeschichte deutlich, die einen stark vereinfachenden, populärwissenschaftlichen oder didaktisierenden Ansatz verfolgen: Zum *Kahlschlag*-Begriff wird grundsätzlich auf Wolfgang Weyrauchs Nachwort zur Kurzgeschichtenanthologie *Tausend Gramm* von 1949 verwiesen, das die Kategorie der so genannten *Kahlschlagliteratur* ins Leben gerufen hat, während Heinrich Böll mit seinem *Bekenntnis zur Trümmerliteratur* von 1952 bei der Etablierung dieses Klassifi-

zierungsbegriffs eine maßgebliche Rolle gespielt hat. Alfred Andersch prägt den Begriff der *tabula rasa* und spricht von der „Notwendigkeit, in einem originalen Schöpfungsakt eine Erneuerung des deutschen geistigen Lebens zu vollbringen“ (Andersch 1948, p. 18). Hans Werner Richter fordert eine Sprache, die der objektiven Realität angepasst sein soll wie ein „festgeschneidertes Kleid“ (Richter 1947, p. 10). Vor allem wird auch der aus der Militärsprache entlehnte Begriff der *Stunde Null* oder des *Nullpunktes* häufig auf die Situation der Literatur der jüngeren Generation nach 1945 übertragen.

> Man sprach von dem Jahre 1945 als dem Jahre Null, von Neubeginn und ‚Kahlschlag‘ (Weyrauch) und war voll Hoffnung auf eine vom Vorhergehenden ganz unabhängige Dichtung; aber eine schlagartige Tendenzwende fand nicht statt, vielmehr folgten Jahre des unsicheren Suchens und der Wiederanknüpfung. (Stadler/Dickopf 1979, p. 112)

> Die bedingungslose Kapitulation im Jahr 1945 wurde von vielen als geschichtlicher Nullpunkt empfunden. Tatsächlich aber gab es im kulturellen Leben sowohl Brüche als auch Kontinuität. Was den Zeitgenossen als Aufbruch erschien, war oft noch eng mit der Vergangenheit verbunden. (Wucherpfennig 1996, p. 274)

Aus diesen Zitaten wird vor allem der Kontrast zwischen „Wiederanknüpfung“, „Kontinuität“ auf der einen und einem mehr oder weniger radikalen Neubeginn, Bruch oder auch einer vorsichtigen Suche nach neuen Ausdrucksformen auf der anderen Seite deutlich. Man hat also zu unterscheiden zwischen den Schriftstellern der jüngeren Generation, die sich – zumindest im literaturhistorischen Rückblick – zum größeren Teil den sprachlich-literarischen Kahlschlag und den Neuaufbau auf den Trümmern des Alten aufs Banner schrieben und den zumeist der älteren Generationen angehörenden Schriftstellern der so genannten inneren Emigration und des Exils.

Der jüngeren Autorengeneration, die vor dem Weltkrieg zumeist aufgrund ihrer Jugend literarisch noch nicht in Erscheinung getreten sein konnte, wird eindeutig eine bewusst kompromisslose Abkehr von jeder literarischen Kontinuität zugeschrieben: „Den äußeren ‚Kahlschlag‘ erhoben sie zur künstlerischen Parole“ (Häussermann 1994, p. 89). Wucherpfennig führt zum selben Thema aus:

> Die jüngeren Autoren protestierten gegen das Übergewicht der Innerlichkeitstradition. Rückblickend sprachen sie vom erforderlichen ‚Kahlschlag' [...] und von ‚Trümmerliteratur' [...]. Sie strebten nach provozierender und authentischer Wirklichkeitsdarstellung. Darin drückt sich nicht nur Protest, sondern auch der Wunsch aus, das normale menschliche Leben wiederzufinden. (Wucherpfennig 1996, p. 277)

Hans Dieter Schäfer bewertet den sprachlich-literarischen Aufbruch verhalten kritisch, wenn er von einem „auch in der Germanistik herrschenden Konsensus" spricht, der „aus dem Ereignis der Machtergreifung [...] ein provinzielles Verkümmern und aus der Niederlage des Faschismus einen zögernden Neubeginn" ableite (Schäfer 1977, p. 95).

Über zwei Jahrzehnte später kritisiert Heinz Schlaffer dann deutlich harscher in seiner explizit *Kurzen Geschichte der deutschen Literatur* „Gedichte, Stücke und Erzählungen der Gegenwart", die sich wie „dichterisch verkleidete Zeitungsartikel" läsen. Verantwortlich macht er dafür auf der einen Seite das „Sprachverbot" der Siegermächte 1945, mit dem diese „die Verwendung bislang geltender Wörter, Gedanken und Bücher untersagten oder zumindest verdächtigten". Auf der anderen Seite werde dieses ergänzt durch „das Misstrauen dem ideologischen Abgrund der Wörter gegenüber", durch das die Sprache „ängstlicher und ärmer" geworden sei:

> Beim einen wie beim anderen Typus der deutschen Literatur nach 1945 [...] blockiert die Angst vor der Verführung durch die Phantasie [...] das eigentlich ästhetische Vermögen. Undeutbare Geschichten, befremdliche Bilder, riskante Gedanken, unvorhersehbare Experimente in einer entfesselten Sprache [...] muss der Leser der deutschen Gegenwartsliteratur vermissen. (Schlaffer 2002, pp. 146-154)

Der kursorische Blick in die Literaturgeschichte verdeutlicht, dass trotz unterschiedlicher qualitativer Bewertungen der unmittelbaren Nachkriegsliteratur und der literarischen Nachkriegssprache die Vorstellung von einer literarischen Erneuerung und vor allem von einer radikalen Neuausrichtung der Literatursprache seitens der jungen Autoren vorherrscht.

2. Literarische Programmatik in der Nachkriegszeit

Es erscheint opportun, nach den programmatischen Ursprüngen der literarischen Sprache des so genannten *Nullpunkts* zu fragen. Eine aufmerksame Lektüre der zwei zitierten Texte von Weyrauch und Böll zeigt, dass die Literaturgeschichte weitgehend deren Forderungen und Maximen reproduziert und offenbar als Haupttendenz der Nachkriegsliteratur ansieht.

Wolfgang Weyrauch bemüht das Bild des „Kahlschlags in unserem Dickicht" und postuliert eine Prosa, die sich bemüht, „unsre blinden Augen sehend, unsre tauben Ohren hörend und unsre schreienden Münder artikuliert zu machen". Er begründet dies damit, dass sich die deutsche Prosa nach dem Krieg „in einem verschlungenen und finsteren Dickicht" befunden habe. Die Metapher des *Dickichts* steht für unterschiedliche schriftstellerische und ideologische Ausrichtungen: Weyrauch zieht eine Parallele zum Dickicht der Geschichte, die „Stellvertreterin der großen Prosa" sei und verurteilt solche Autoren, die nicht wüssten, dass „Realität und Literatur kommunizieren". Diese spezifiziert er ganz explizit als literarische Vertreter des Nihilismus, des Optimismus und ihrer „Schattierungen und Verkleidungen" und attestiert ihnen „verstockte Herzen" und „denaturierte Hirne". Ihnen entgegen stünden die zumeist jüngeren Autoren, die erkannt hätten, dass Schriftsteller, „wo immer sie schreiben, der Verminderung des Bösen im Menschen" dienten:

> Die zukünftige deutsche Literatur wird eine verpflichtete Literatur sein, oder sie wird nicht sein. Sie wird aber nur dann eine Literatur sein, wenn sie mit den Mitteln der absoluten Literatur verpflichtet ist. [...] Die Männer des Kahlschlags [...] schreiben die Fibel der neuen deutschen Prosa. [...] Aber die vom Kahlschlag wissen [...] dass dem neuen Anfang der Prosa in unserem Land allein die Methode und die Intention des Pioniers angemessen sind. Die Methode der Bestandsaufnahme. Die Intention der Wahrheit. Beides um den Preis der Poesie. [...] Die Schönheit ist ein gutes Ding. Aber Schönheit ohne Wahrheit ist böse. Wahrheit ohne Schönheit ist besser. [...] Die Schriftsteller des Kahlschlags [...] fixieren die Wirklichkeit. Da sie es wegen der Wahrheit tun, photographieren sie nicht. Sie röntgen. Ihre Genauigkeit ist chirurgisch. Ihre Niederschrift ist eine Antisepsis. Sie sind auf dem Weg, funktionell zu schreiben. [...] die Kahlschläger fangen in Sprache, Substanz und Konzeption, von vorn an

> [...]. Indem [...] die Verfasser der Kahlschlagprosa [...] von vorn anfangen, ganz von vorn, bei der Addition der Teile und Teilchen der Handlung, beim A-B-C der Sätze und Wörter, beim Stand der Anabasis, widerstreiten sie, manchmal sogar ultimativ, der Fortsetzung der kalligraphischen [...] Literatur in Deutschland, der Verhängung und dem Verhängnis eines neuen Nebels bei uns, worin die Geier und die Hyänen nisten und tappen. Und warten. (Weyrauch 1989, pp. 176-178)

Wenige Jahre später verteidigt Heinrich Böll die Kriegs-, Heimkehrer- und Trümmerliteratur seiner Generation und rechtfertigt sie damit, dass es „allzu grausam erschiene", „die Zeitgenossen in die Idylle zu entführen", denn „das Erwachen daraus wäre schrecklich". Auch Böll betont die Notwendigkeit eines „guten Auges":

> [...] ein gutes Auge gehört zum Handwerkszeug des Schriftstellers, ein Auge, gut genug, ihn auch Dinge sehen zu lassen, die in seinem optischen Bereich noch nicht aufgetaucht sind. [...] wer Augen hat, zu sehen, für den werden die Dinge durchsichtig – und es müsste ihm möglich sein, sie zu durchschauen, und man kann versuchen, sie mittels der Sprache zu durchschauen, in sie hineinzusehen! Das Auge des Schriftstellers sollte menschlich und unbestechlich sein [...]. (Böll 1979, pp. 33-34)

Böll propagiert im Weiteren einen analytischen Blick ohne „rosarote" oder „schwarze" Brille und beruft sich explizit auf Homer als Stammvater der europäischen Kriegs-, Trümmer- und Heimkehrerliteratur (Böll 1952, p. 35). Ähnlich wie Weyrauch bemüht auch Wolfdietrich Schnurre eine technisch-mechanistische Terminologie, um die Forderungen der Schriftsteller nach einer „reinen" Sprache im Rückblick zu erläutern:

> Was nun das Schreiben anging, so war hier das Misstrauen in die Sprache oft geradezu unüberwindbar. Denn die Sprache war es ja gewesen, die sich zuerst hatte verführen lassen. Und sie war nicht nur zur Soldatenhure, sie war auch zum nazistischen Spitzenreiter geworden. Mit dieser Verräterin jetzt Umgang zu haben war ein arges Geschäft. Man beschränkte sich daher aufs Wesentliche. Ließ kein einziges unklares, gar missbrauchtes Wort in sie ein. Schrieb wie gemeißelt. Sah jedes Und als möglichen Denunzianten an. Warf mehr Wörter hinaus, als man hereinnahm. Klopfte ab. Vollzog Säuretests. Biss sozusagen in jedes Wort vor Gebrauch. Der Zunge be-

> kam das nicht. Wohl aber der Schreibe. Sie war zwar nicht gleich wieder lesbar. Aber sie war redlich. (Sandmeyer 1977, p. 198)

Aus den angeführten Zitaten wird in erster Line der moralische Anspruch deutlich, mit dem Literatur nach dem historisch-kulturellen Zusammenbruch der dreißiger und vierziger Jahre einhergehen soll. Das geht so weit, dass jeder formalästhetische Aspekt der Literatur unter Generalverdacht gestellt wird. Als Heilmittel gegen die Gefahr des Rückfalls ins politisch brisante Unpolitische bzw. in eine harmonierende Realitätsabgewandtheit werden vor allem sprachliche Verfahrensweisen benannt.

Der Anspruch der unverfälschten Wirklichkeitsdarstellung ohne ideologische Scheuklappen oder ästhetisierendes Beiwerk führt zur Forderung nach „wesentlicher Sprache“, d.h. einfacher, konkreter und realitätsbezogener Sprache, wobei die Realitätsbeschreibung hier nicht nur als deskriptive Darstellung der äußeren Wahrnehmung anzusehen ist, sondern als Offenlegung der tieferen Wahrheit hinter der materiellen Oberfläche verstanden wird. Weyrauch bemüht medizinisches Vokabular wie Röntgenblick, chirurgische Präzision und Antisepsis, womit das Schreiben auch gleichzeitig als Diagnostik verstanden wird, die pathologische Befunde macht, Anomalien benennt und dadurch weiterer Infizierung vorbeugt. Böll äußert sich in ähnlichem Sinn über den unbestechlichen, durchschauenden Blick des Schriftstellers. Eine Bezugnahme auf die Sprache vor dem „Kahlschlag“ ist höchstens noch als Zitat in parodistischer, ironisierender, insgesamt demaskierender Form zulässig.

Eine aufmerksame Lektüre von signifikanten Texten aus der Zeit vor und nach 1945 soll aber im Folgenden die bis hierher nur aufgrund von literaturhistorischen und programmatischen Schriften angestellten Beobachtungen überprüfen. Dazu soll zunächst anhand einiger einschlägiger Autoren versucht werden, charakteristische Elemente jener inkriminierten Literatursprache zu benennen, mit der die jüngere Generation nach 1945 einen Bruch zu vollziehen anstrebt. Anschließend soll die Prosasprache prominenter Vertreter der Nachkriegsliteratur analysiert werden, um die literarische Umsetzung des geforderten Neuanfangs bewerten zu können.

3. Versprachlichung des Unbeschreiblichen – Darstellungen von Krieg und Tod

Ein Großteil der Texte von Böll, den Autoren aus Weyrauchs Anthologie und von anderen Nachkriegsautoren bezieht sich inhaltlich auf den Krieg. Die literarische Verarbeitung von Themen wie Kampf, Zerstörung, Gewalt und Vernichtung ist ein naheliegender Reflex auf Kriegserlebnisse.

Im Hinblick auf die Kriegsthematik empfiehlt sich zunächst ein vergleichender Blick zurück auf die nächstfrühere Nachkriegszeit: Beispielhaft seien hier drei Prosaschriften hervorgehoben, die aufgrund ihrer großen Popularität unter den Zeitgenossen sprach- und mentalitätsprägende Wirkung hatten: Walter Flex' *Der Wanderer zwischen beiden Welten* (1917) und Ernst Jüngers *In Stahlgewittern* (1920) sowie *Der Kampf als inneres Erlebnis* (1922) sind Werke, die um Erfahrungs- und Erlebniswelt der Frontsoldaten kreisen. Diese auf den Ersten Weltkrieg bezogenen Texte sind hier nicht nur als wegweisend für die Literatur der 30er und 40er Jahre zu berücksichtigen, sondern auch als Bezugspunkte für die ebenfalls Kriegserfahrungen verarbeitende Literatur der Heimkehrer Böll, Andersch, Schnurre etc. nach dem Zweiten Weltkrieg.

Bei der Lektüre solcher populären Werke aus dem Zeitraum des ersten Weltkrieges und der 20er Jahre wird ohne Weiteres deutlich, dass neben inhaltlichen Aspekten auch der völkisch-nationale oder pathetisch-martialische Ton nicht erst mit der Etablierung der nationalsozialistischen Herrschaft und ideologischer Richtlinien für Kunst und Literatur ins Leben gerufen wurden.[1] So sind viele sprachliche Aspekte der späteren Staatsliteratur bereits hier angelegt.

Insbesondere Walter Flex' literarisch im Übrigen unbeholfener Erlebnisbericht aus dem Soldatenleben, der aber „zum Brevier der idealistischen Jugend nach dem 1. Weltkrieg" wurde (Wilpert 1988, p. 471), kann hinsichtlich des völkisch-pathetischen Prosastils als wegbereitend angesehen werden: So ist hier bereits eine mit allen

[1] Hans Dieter Schäfer bezieht eine ähnliche Feststellung auf inhaltliche wie auch formale Aspekte der Kunst im Allgemeinen: „Die Tendenz, in der Kunst Altes und Bewährtes wiederherzustellen, ist kein Ergebnis der Kulturpolitik Hitlers, sondern Produkt ein und derselben geschichtlichen Krise, die auch den Nationalsozialismus zum Sieg geführt hatte." (Schäfer 1977, p. 98)

Mitteln betriebene mystifizierende Überhöhung von Kampf und Krieg angelegt. Der Autor ist bestrebt, den Krieg mit stilistischen und semantischen Mitteln zu idealisieren: Kriegshandlungen und Fronterlebnisse werden zu einer Art idyllischer Sommerfreizeit romantisiert, an anderer Stelle erscheinen diese in der Gestalt harmloser Abenteuerspiele oder auch als karnevaleskes, volksfestartiges Gemeinschaftserlebnis. Ferner finden sich Darstellungen, in denen konkrete Kriegserlebnisse des Frontsoldaten als traumhafte Visionen erscheinen, auch Zerstörung und Tod werden in poetische Naturbeschreibungen eingebettet und so in ein verklärendes Licht gerückt. Als weitere Verfahren zur Überhöhung, aber auch Verharmlosung des Kriegsgeschehens finden sich ironische Distanz, pseudoreligiöses Pathos, martialischer Lakonismus oder auch eine patriotisch-heroisierende Entsagungshaltung. Zur Illustration dieser Tendenzen sei eine charakteristische Textpassage zitiert:

> Die russische Artillerie streute wohl dann und wann mit Schrapnells und Granaten unsere Gräben ab, ein Volltreffer schlug sogar einmal meinen Unterstand, als ich gerade die Tür aufmachte, zu einem Scherbenhaufen zusammen, aber alles ging immer rasch wie ein Mairegen, eine „Husche", vorüber, der Franzose hatte dieses Spiel viel besser verstanden, und im ganzen nahmen wir „Iwan den Schrecklichen", wie der Russe bei uns hieß, nicht ganz ernst. Wir haben es später gelernt, ihn zu achten, aber einstweilen ließen wir uns von ihm unsre „Sommerfrische in den Augustower Wäldern" nicht stören. Die Myriaden von Schnaken, die Wälder und Sümpfe ausbrüteten, waren uns lästiger als die Russen hinter ihrem Draht. Nur wenn es dämmerte und das rote, blaue, bunte Blühen von Fleischblumen, Vergissmeinnicht, Kalla und Federnelken aus der Sumpfwiese draußen im Glanz der Sterne und Leuchtraketen fahl und farblos wurde, trat aus dem dunklen Walde drüben das Abenteuer wie ein schönes Wild und schaute zu uns herüber, die wir an der Brustwehr unsrer dunklen Gräben standen und lauschten. (Flex 1942, pp. 25-26)

Bei Flex zeigt sich ferner, dass der gezielte Einsatz von Stilfiguren wie Metapher und Symbol für ideologische Implikaturen keine Innovation der NS-Literatur ist, wie folgendes Zitat zeigt:

> In den Bauerngärten umher war eine blühende, schwellende Fülle von Sonne und Sommerblumen. Ein Grab voll Sonne und Blumen

> sollte der sonnenfrohe Junge haben. Mit Grün und Blumen kleidete ich die kühle Erde aus. Dann brach ich eine große, schöne Sonnenblume mit drei großen, blühenden Sonnen, trug sie ihm ins Haus und gab sie ihm in die gefalteten Hände, die, fast Knabenhände noch, so gern mit Blumen gespielt hatten. Und ich kniete vor ihm, sah wieder und wieder in den feiertäglichen stillen Frieden seine stolzen jungen Gesichts [...]. (Flex 1942, pp. 76-77)

Von Walter Flex' jugendlich-naivem Pathos unterscheidet sich die Nachkriegsliteratur eines Ernst Jünger in sprachlicher wie auch argumentativer Hinsicht deutlich: In Jüngers Rechenschafts- und Erfahrungsbüchern über den Ersten Weltkrieg aus der Perspektive des Frontsoldaten geht es ihm einerseits um das „tatsächliche Erlebnis" (*In Stahlgewittern*), andererseits um das „seelische Erlebnis" (*Der Kampf als inneres Erlebnis*, Jünger 1926, p. XI). Dabei ist Jünger im Gegensatz zu Flex bemüht, „dem Leser sachlich zu schildern, was ein Infanterist [...] während des großen Krieges [...] erlebt, und was er sich dabei gedacht hat" (Jünger 1924, p. IX). Andererseits verschweigt er weder Grauen, Ekel, Verzweiflung und Angst, noch verbrämt er die Schilderungen sprachlich in romantisierend-verklärender Weise. Vielmehr schwelgt Jünger in abstoßenden Detailschilderungen und schonungslosen Darstellungen von Grausamkeit, Gewalt und Vernichtung:

> Was half es, dass sie die nächsten mit Sand und Kalk bestreuten oder eine Zeltbahn über sie warfen, um dem steten Anblick der schwarzen, gedunsenen Gesichter zu entgehen. Es waren zu viele; überall stieß der Spaten auf irgend etwas Verschüttetes. Alle Geheimnisse des Grabes lagen offen in einer Scheußlichkeit, vor der die tollsten Träume verblichen. Haare fielen in Büschen von Schädeln wie fahles Laub von herbstlichen Bäumen. Manche zergingen in grünliches Fischfleisch, das nachts durch zerrissene Uniformen glänzte. Trat man auf sie, so hinterließ der Fuß phosphorische Spuren. Andere wurden zu kalkigen, langsam zerblätternden Mumien gedörrt. Anderen floss das Fleisch als rotbraune Gelatine von den Knochen. In schwülen Nächten erwachten geschwollene Kadaver zu gespenstischem Leben, wenn gespannte Gase zischend und sprudelnd den Wunden entwichen. Am furchtbarsten jedoch war das brodelnde Gewühl, das denen entströmte, die nur noch aus unzähligen Würmern bestanden. (Jünger 1926, p. 14)

Bei solchen und zahlreichen vergleichbaren Textstellen wird deutlich, dass es Jünger nicht nur um das Dargestellte selbst, sondern auch um die suggestive Kraft des sprachlichen Ausdrucks geht, der unverkennbar dem literarischen Expressionismus verpflichtet ist. Auch Jünger setzt diese Art expressiver Sprache gezielt und gekonnt ein, um eine ideologische Überhöhung des Kriegseinsatzes zu vermitteln. Im Gegensatz zu Flex' eher naiv anmutender Heroenromantik, geht es Jünger um die in suggestive Sprachbilder gekleidete Vermittlung seiner Ideologie von der „Aufgabe der Persönlichkeit für eine Idee" und vom Tod für eine Überzeugung als „die Vollendung schlechthin":

> [...] trotz allem Widersinn und Wahnsinn des äußeren Geschehens bleibt eine strahlende Wahrheit: Der Tod für eine Überzeugung ist das höchste Vollbringen. Er ist Bekenntnis, Tat, Erfüllung, Glaube, Liebe, Hoffnung und Ziel; er ist auf dieser unvollkommenen Welt ein Vollkommenes und die Vollendung schlechthin. Dabei ist die Sache nichts und die Überzeugung alles. [...] Der Wahn und die Welt sind eins und wer für einen Irrtum starb, bleibt doch ein Held. (Jünger 1926, p. 110)

Ein solcher formaler Idealismus, bei dem die Substanz der Überzeugung hinter die bloße Pose des idealistischen Helden zurücktritt, kommt nicht ohne eine suggestive Sprachvermittlung aus, um nicht leer und zynisch zu wirken. Bei Flex' sentimental-naivem Ton und Jüngers expressiv-dramatischem Sprachduktus handelt es sich zweifelsohne um literatursprachliche Verfahrensweisen, die tonbildend für die Literatur im Schatten des Hakenkreuzes sind.

Bei der Betrachtung der Nachkriegsliteratur nach dem Zweiten Weltkrieg wird deutlich, dass die von den „*Kahlschlag*-Autoren" eingeforderte emotionslose Kargheit und holzschnittartige Reduktion auf das „Wesentliche" wider Erwarten durchaus nicht die einzige sprachliche Form ist, die die Kriegsschilderungen der Nachkriegsprosa nach dem Zweiten Weltkrieg prägt. Vielmehr findet sich auch hier noch erstaunlich häufig das Pathos einer religiös-metaphysischen Heilseschatologie. Die gilt für Weyrauchs Anthologie, mehr aber noch für Bölls Kurzgeschichten aus der unmittelbaren Nachkriegszeit. Arnold Weiss-Rüthels Kurzgeschichte *Die Erschießung des Bibelforschers* endet völlig unvermittelt mit dem Satz:

> Der Bibelforscher Richard Artmann lag wenige Augenblicke später allein auf der Szene, im Gras zwischen dem Balkentrapez... bis er sich plötzlich langsam erhob und wie auf einer Treppe aus lauter Luft direkt in den hellen Morgenhimmel aufstieg. (Weyrauch 1989, p. 117)

Ähnliche mystisch-sakrale Sprachfigurationen finden sich erstaunlich häufig auch in Bölls unmittelbar auf das Kriegsgeschehen bezogenen Kurzgeschichten:

> [...] mein Gang war mühsam geworden, schwer war die Last, die ich zu schleppen hatte, die Last der Welt. [...] – ich fiel vornüber aufs Gesicht, die Bindung war zerrissen, eine unsagbar köstliche Freiheit hinter mir, und vor meinen Augen eine helle Ebene, auf der nun sie stand, sie, die dort hinten in dem kümmerlichen Grab unter schmutzigen Blumen gelegen hatte, und nun war sie es, die mit lächelndem Gesicht zu mir sagte: „Steh auf, steh doch auf...“, aber ich war schon aufgestanden und ihr entgegengegangen... (*Steh auf, steh doch auf*, in Böll 1995, pp. 28-29)

> Plötzlich aber barst die Stille mit einem Knall, [...] und ich sank immer, immer tiefer, bis ich mich glücklich lächelnd am Eingang jener Allee fand, die Hecker nicht hatte beschreiben können, denn die Bäume waren kahl, Einsamkeit und Öde nisteten zwischen fahlen Schatten, und die Hoffnung starb in meinem Herzen, während ich ferne, unsagbar weit, Heckers winkende Silhouette gegen ein sanftes goldenes Licht sah... (*Wiedersehen in der Allee*, in Böll 1995, p. 103)

> [...] ich blickte durch das Loch in Drüngs Bauch auf einen hellen gelben Flecken an der Wand hinter ihm. [...] Ich rückte meine Bahre ganz nahe neben seine [...] und vor unseren armen Augen war das schwarze Türblatt, von einem hellen Viereck sehr gelben Lichtes umzogen... [...] und so lagen wir dort und warteten, erfüllt von Angst und Hoffnung, frierend und doch warm von dem Schrecken, der uns in die Glieder fuhr, wenn die Flamme zu erlöschen drohte und sich unsere grünen Gesichter oben über dem Papptöpfchen trafen, [...] und plötzlich sahen wir, dass das Licht verlöscht sein musste, [...] und doch blieb es hell – bis unsere erstaunten Augen Dinas Gestalt sahen, die durch die verschlossene Tür zu uns getreten war, und wir wussten, dass wir nun lächeln durften, und nahmen ihre ausgestreckten Hände und folgten ihr... (*Wiedersehen mit Drüng*, in Böll 1995, pp. 90-91)

Die im Zusammenhang mit der Todesthematik immer wieder bemühte Auferstehungs-, Erlösungs- und Illuminationsemblematik steht in deutlichem Widerspruch zur reduktionistischen Objektivitätsprogrammatik der auch von Böll geforderten *Trümmerliteratur*. Unübersehbar sind hier Nachwirkungen sprachlicher Konstellationen der heroischen Kriegsdarstellung Flexscher und Jüngerscher Provenienz. Bei Böll vermischt sich diese Tradition mit der Sprache christlicher Heilseschatologie und effektbewusster trivialer Schauer- und Kitschromantik. Dieser Sprachstil steht in unmittelbarer Kontinuität zur „völkischen" Literatur, in der, wie Volker Wehdeking es ausdrückt, „neuerlich, meist im Missbrauch religiöser Metaphern, irrationaler Sprachstil gepflegt wurde" (Wehdeking 1977, p. 147).

Böll hintergeht offenbar gelegentlich das von ihm selbst geforderte „gute, unbestechliche Auge", wenn er zwar versucht, die Dinge ohne idyllisierende Beschönigung und ohne heroisierende Überhöhung so darzustellen, wie sie wirklich sind, dabei aber gleichzeitig einer metaphysischen Sinngebung nicht zu entbehren vermag. Diese wirkt jedoch zwangsläufig deplaziert, da der Konnotationsradius religiöser, pseudoreligiöser oder überhaupt transzendenter Sprache und Bildhaftigkeit ideologisch vorbelastet ist.

Ähnliches gilt für die Darstellung von Kriegshandlungen, Soldateneinsätzen im Krieg, Zerstörungsvorgängen und die Folgen von Kriegs- und Kampfereignissen. Auch hier setzen sich die Autoren sprachlich-stilistisch nicht konsequent von der Vorgängerliteratur ab. Zur Veranschaulichung seien einige charakteristische Textstellen aus Weyrauchs Anthologie zitiert: Bruno Hampel schildert in *Das mit dem Mais* eine unmittelbare Feindbegegnung in einem Maisfeld:

> Und dann steht er plötzlich vor mir. […] Seine Schultern sind wie ein Spind aus so einer verdammten Kasernenstube, und sein Koppelschloss sitzt ganz schief. Seine plumpen Riesenarme streckt er hoch über seinen bloßen Kopf mit den hellen, schweißverklebten Haaren hinaus, und aus dem rechten Ärmel sickert es nass und dunkelrot.[…] Und während der ganzen Zeit, da ich das sehe […], lacht das Ding unter meinem Arm. Es lacht meckernd und schrill und rasend und ohne Unterbrechung. Es lacht 34 Mal… Danach liegt dann ein erdbrauner Haufen in meinem grünen Graben. Danach sind dann ein paar Stauden zur Hälfte wegrasiert, kurz über den dicken, blätterverhüllten Kolben. Und die Kolben sind rot. Über und über rot. Danach

> lacht dann die Stimme des Leutnants neben mir: Mensch, sie Kalkeimer, wenn sie für jeden ein ganzes Magazin brauchen, muss ich für Sie einen extra Munitionskarren anfordern! (Weyrauch 1989, p. 39)

Das Zitat steht für den ungebrochenen Ton der trivial-martialischen Landsererzählung Flexscher Art mit spöttisch-verharmlosendem Lakonismus, grobem Offiziershumor und derbem Soldatenjargon. Hinzu kommt als Echo eines Kriegs-Expressionismus Jüngerscher Prägung eine plakative Farbmetaphorik (dunkelrot, erdbraun, grün, über und über rot). In Henri Johansens Erzählung *Aussatz der Erde* werden Kampfhandlungen zwischen sich zurückziehenden deutschen Armeeeinheiten und italienischen Partisanen dargestellt:

> Schwermütig neigten die Olivenzweige. Über den Männern wehten immer noch die Kleider der armen Leute, als sie langsam den Berg hinaufschritten. Der Heerhaufen hatte sich geteilt und kroch in zwei grauen Schlangen an den weißen Mauern entlang, wobei die Nagelschuhe widerlich schlürfend über den Kalkstein des Pflasters gezogen wurden [...]. Die Männer gingen gebeugt, schorfig, wie Aussatz der Erde, bald würde die Entscheidung wie eine Eiterblase zerplatzen. Die Schlangen krochen langsam, die Zeit schien stille zu stehen. In den Gärten blies Pan die Hirtenflöte.[…] Mit seinem Tode bezahlte [der Mann] die Liquidation der italienischen Armee, während sein Blut, sich in der Hitze verkrustend, mit dem Stein verschmolz, und immer noch die Sperlinge im Schatten saßen. (Weyrauch 1989, p. 45)

In Johansens Text scheint erneut die bei Flex vorherrschende Tradition der Naturidyllik auf, die Kampf- und Kriegshandlungen begleitet. Während diese in der Ersten Nachweltkriegs- und Landserprosa noch der dekorativen Untermalung des heroisch-erhabenen Kriegsgeschehens diente, ist sie nun Kontrasthintergrund zur Hervorhebung der Naturwidrigkeit der Kriegshandlungen. Die sprachlichen Mittel bleiben aber nahezu dieselben. Das gilt auch für die Krankheits- und Ekelmetaphorik (schorfig, Aussatz, Eiterblase, widerlich schlürfend, Schlangen), die Jüngers Stil und dem propagandistischen Diffamationsvokabular der Nationalsozialisten nicht unähnlich sind. Wolfgang Weyrauch selbst beschreibt in der Erzählung *Es war ein Flügelschlagen* Elend und Verrohung flüchtender Zivilisten nach Kriegszerstörung, Vertreibung und Wintereinbruch:

> Dann war der Mann bei den Knochen des toten Pferdes, das sie gefunden hatten, als sie zum Haus gelangten, und sofort zerrissen und gegessen hatten. Die Frau wollte es roh essen, aber die anderen waren dagegen. [...] Sie brieten das Pferd und aßen es in zwei Tagen. Einer wollte mehr haben als die andern. Sie schickten ihn vom Feuer fort, und wenn er wiederkam, jagten sie ihn immer wieder davon. Schließlich fand ihn einer, der Wasser suchen sollte, erfroren. Er war kaum noch da, aber der andere erkannte ihn an der Pelzmütze. Ehe der Tote noch vereisen konnte, hatten ihn schon die Tiere gefressen. Der Wasserholer stülpte sich die Mütze auf und ließ die Teile der Leiche liegen, wie sie lagen. […] Einmal war einer, der wachen sollte, eingeschlafen. Als er später aufwachte, waren schon zwei Frauen erfroren. Als die andern ihn totschlagen wollten, war er fort. Lange suchten sie ihn, dann fanden sie ihn auf der Landstraße, die Spuren der Reifen eines Tonners im Gesicht. (Weyrauch 1989, pp. 62-63)

Weyrauchs Schauer- und Schockrealismus erscheint – durchaus im Gegensatz zum von ihm selbst geforderten Röntgenblick wie auch zur propagierten chirurgisch-antiseptischen Sprache – als nahtlose Fortsetzung einer von Jünger perfektionierten Sprachtradition: Zwar ist die Sprache auf der Ebene der lexikalischen Selektion auf den ersten Blick karg und rudimentär. Durch elliptische Syntax und abrupte Bildwechsel wird dennoch ein effektsicheres Textgefüge geschaffen, das zwar vorgeblich die Verrohung durch Krieg und Elend nüchtern registriert, das aber durch zusammenhanglose Aufreihung abstoßender Grausamkeiten eine wirkungsorientierte Stiltechnik zur Erzeugung von Schauer- und Ekeleffekten hervorbringt. Diese schließt an Jüngers postexpressionistische Schützengrabenschilderungen an und findet später in entsprechenden Genres der Trivialliteratur ihre Fortsetzung, ist also alles andere als zur rationalen Realitätsinventarisierung geeignet.

Zwar ist insgesamt der heroische Ton aus den Kriegsschilderungen weitgehend verbannt; dennoch wird hier in vieler Hinsicht der geforderte Aufbruch in Richtung einer nüchtern-sezierenden Tatsachenbeschreibung keinesfalls radikal vollzogen.

4. Physiognomie und Charakter – Untiefen der Personendarstellung

Charakteristisch für die „völkische“ Literatur der NS-Zeit ist eine auffällige Frequenz immer identischer, zum Teil redundanter Adjektiv-Substantiv-Fügungen wie etwa „heißes Blut“, „heißes Herz“, „schwellende Keime“, „kühner Blick“, „edles Feuer“ etc. Impliziert werden sollen mit solchen stereotypen Fügungen je nach Kontext positive oder negative Konnotationen, die auf diese Weise automatisiert werden. Das Herz eines vaterländisch gesinnten Soldaten oder eines sonst patriotischen Protagonisten ist etwa per se „heiß“, d.h. enthusiastisch und parteiisch. Die Metaphern sprechen für sich selbst. Solche ständig wiederholten Adjektiv-Substantiv-Kollokationen werden besonders zur Charakterisierung von Personen eingesetzt. Dabei spielt erwartungsgemäß auch die Zuordnung von Charaktereigenschaften und ethnischer Provenienz, wie sie in der nationalsozialistischen Rassenlehre propagiert wird, eine zentrale Rolle.

> Dabei war er in allem und jedem, als ein Friese und von gutem Blut, vorsichtig und misstrauisch im Urteil, und hielt aus gewissem Hochmut alter Sippe und freier Großbauernherrlichkeit immer inneren Abstand. [...] Wenn [die Witwe] erwachte, stand ein seltsames Lächeln des Stolzes und der bittern Genugtuung, des herben Trotzes und der gespannten Neugierde um den schmalen Mund. [...] Der Husumer sah ein echtes Frankengesicht, ein leicht gebräuntes, klares, kühnes Antlitz, mit großem, wohlgeformtem Mund und runden, graublauen Augen unter dunkelblondem Haar. Das Besondere für ihn, den Nordischen, waren die Augen, die geistesrascher und feuriger waren, als die in der Heimat, und dabei doch, ganz und gar deutsch, herzvoll und lieb brannten und leuchteten. [...] Es hat ja alle gesunde Jugend ihren Schein [...] in diesem jungen Gesicht stand es nun in diesem edlen grauen Feuer. Er sah es [...] gern und froh, indes er schon dabei war, mit väterlicher Sicherheit und nordischer Gründlichkeit nach dem Wichtigsten zu fragen. (Frenssen 1935, pp. 14-24)

In Gustav Frenssens oben zitiertem Roman *Die Witwe von Husum* wird im Gegensatz zum „graden Wesen“ des Friesen, der wiederholt als „herb“, „hart“, „voll Hochmut und Trotz“, aber gleichzeitig „fest und ruhig“ beschrieben wird, ein fränkisches Mädchen als „geistesrasch und feurig“ etc. tituliert.

Besonders in seinen frühen Erzählungen und Romanen verfährt Heinrich Böll in ähnlicher Weise, wenn er durch stereotype, immer wiederkehrende Adjektiv-Substantiv-Kombinationen Personenprofile erstellt, deren Eigenschaften (z.B. Armut, Resignation, Krankheit im Kontrast zu Wohlstand, Gesundheit, Zufriedenheit) den Figuren etikettartig angeheftet und mechanisch wiederholt werden, so dass schablonenartige Typisierungen entstehen. Diesen fehlt Individualität und realistische Glaubwürdigkeit, ähnlich wie den literarischen Protagonisten der Vorkriegszeit.

> […] dies magere, graue Gesicht unter der verschossenen Baskenmütze […] Die tödliche Trostlosigkeit ihrer Gesichter kam ins dämmrige Licht unserer Diele. […] auf den Gesichtern dieser trostlosen Gestalten […]. Das Glück […] hatte auf diesen grauen Gesichtern etwas Schreckliches. […] Einer von diesen Männern […] trug eine verschossene Baskenmütze […]. […] mein mageres, graues Gesicht und die Trostlosigkeit meines Blickes. […] dunkle, gähnende Gaumen hinter gelben Zähnen, in die rosiges Wurstfleisch brockenweise hineinfiel […]. […] das rosige Gesicht der Würstchenverkäuferin […], nahm Geld ein, Geld mit ihren rosigen, etwas zu kurzen Fingern […]. (Böll 1986, pp. 6-7)

Auffällig ist ferner eine besonders pointierte Physiognomik, durch die Böll charakterlich-typologische Eigenschaften der Figuren herauszustellen versucht. Aus Gesichtszügen, Gesichtsausdruck oder anderen äußerlichen Merkmalen werden Rückschlüsse auf genealogische Abstammung, Sippe, Charakter, (geringe) Intelligenz oder sogar politische Einstellung gezogen.

> […] dieses spinnenartige, mürrische Gesicht, und im Ausdruck ihres Gesichtes etwas Säuerliches, etwas hässlich Säuerliches wie von abgestandenem Salat… (*Über die Brücke*, in Böll 1995, p. 11)

> Dieser Bursche hatte kalte Augen, ein brutales Kinn und einen ausgesprochen patriotischen Mund. […] das Mädchen auf dem Bild sah gar nicht sympathisch aus, sie war jung und hübsch, aber kalt, und sie hatte genau den patriotischen Mund wie der Mann […]. (*Unsere gute, alte Renée*, in Böll 1995, pp. 50-52)

> […] ein blasses Mädchen mit großen, fast gelben Augen sagte lateinische Vokabeln auf, und einmal öffnete sich die Tür zum Neben-

> zimmer, und ein mageres Frauengesicht erschien in der Tür, ein Gesicht mit großen, fast gelben Augen […]. (Böll 1986, p. 10)

Auch ethnische Zuordnungen werden im Zusammenhang mit dem äußeren Erscheinungsbild der Personen vollzogen wie in folgendem Beispiel:

> […] dabei unterhielt sie sich leise mit einem Mann, der einen ausgesprochen magyarischen Schnurrbart hatte: ein richtiges reizendes Pußta-Paprika-Operettengesicht, während die Wirtin bieder und ziemlich deutsch aussah, etwas zu brav und unbeweglich, als dass sie des Soldaten Vorstellungen von einer Ungarin erfüllt hätte. (*Trunk in Petöcki*, in Böll 1995, p. 44)

Es würde zu weit führen, Böll eine hintergründige Absicht unterstellen zu wollen. Dennoch zeigen die Beobachtungen, wie schwer es offenbar selbst einem „moralistischen" Autor wie Böll fällt, sich ganz von einer überholten, biologistischen Physiognomik und von der propagandistischen Diffamierungsrhetorik der NS-Literatur zu lösen. Zwar ist Bölls Wortwahl keinesfalls unmittelbar vergleichbar mit der ideologischen Radikalität von NS-Autoren, die wie Grimm, Kolbenheyer und andere von „seelischer Verkommenheit", „Untermenschen", „Papierseelen", „Lumperei" etc. schreiben (*Klein-Rega*, in Kolbenheyer 1936, pp. 44-45, Grimm, *Rückblick* 1950, p. 26 etc.). Dennoch kann Bölls klassifizierende, ein plakatives Gut-Schlecht-Raster implizierende Personendarstellungsweise kaum ohne lexikalisch-stilistischen Rückbezug auf die ideologisch bedingte Verächtlichkeit gegenüber Andersdenkenden und Andersartigen in der linientreuen Vorkriegsliteratur gelesen werden.

5. Stilmittel und Sinngebung – implizite Transzendierung

Es ist immer wieder darauf hingewiesen worden, dass die amerikanische Short Story, insbesondere Hemingways Kurzprosa Vorbildfunktion für die jüngeren Nachkriegsautoren gehabt habe. Wehdeking zählt einige Stilelemente auf, die deren Modellcharakter rechtfertigen sollten:

> […] in konsequenter Opposition zur vergangenen literarischen Reihe, wollten Andersch und Richter, Böll und Schnurre zunächst mit jenen Stilmitteln Wirklichkeitsnähe gewinnen, die sie bei Heming-

> way erkannten: Parataxe und szenische Umgangssprachlichkeit, ein […] „filmischer“ Reportagestil verbunden mit kommentarfreier Erzählung, banales Zeitrequisit und objektives Korrelat. (Wehdeking 1977, p. 155)

Zu vermeiden seien demnach hochsprachliche Autorenrede sowie subjektive Wertungen, kommentierende Omniszienz und überzeitliche Parabelhaftigkeit, leeres Pathos und wirklichkeitsferner Eskapismus. Zu den sprachlich-stilistischen Mitteln, die diese subjektiv gesteuerte Werthaftigkeit von lexikalischen und syntaktischen Phänomenen hervorrufen können, zählen u.a. abstrahierende Substantivierungen wie in folgenden Textbeispielen:

> Wohl blieb es Lehrlingsarbeit und Buchstabieren, was wir so verrichteten. Und doch empfanden wir Gewinn an Heiterkeit, wie jeder, der nicht am Gemeinen haften bleibt. Das Land um die Marina verlor das Blendende und trat doch klarer, trat more geometrico hervor. Die Tage flossen, wie unter hohen Wehren, schneller und kräftiger dahin. (Jünger, *Marmorklippen* 1960, p. 25)

> Und weil das Echte, Ureigene nicht von der Oberfläche des Lebens abgeschäumt werden kann, sondern aus dem Innersten treibt, muss auch Regas Verlangen nach Elternliebe erst hart geweckt und bitter erschlossen werden [...]. (*Klein-Rega*, in Kolbenheyer 1936, p. 45)

Die hier verwendeten substantivierten Verben, Partizipien und Adjektive, wie auch generell Häufungen substantivischer Abstrakta, ermöglichen eine verallgemeinernde, wenig konkrete Aussageform, die Zuordnungen von Handlungen oder Vorgängen zu Personen, Gegenständen oder Sachverhalten zugunsten vager Stimmungsbilder umgehen. Was in diesem Literaturgenre zu erwarten war, lässt in Weyrauchs Textauswahl stutzen: Auch hier sind Akkumulierungen vieldeutiger, wolkiger Abstrakta keine Ausnahme, wie die folgenden Zitate zeigen. Von kommentarfreiem, objektivem Berichtstil kann in den folgenden Texten sicher nicht die Rede sein:

> Damals erschien mir das Leben verheißungsvoll, unausdenklicher als das Träumen, als es noch nichts schenkte und das Herz ratlos machte und mit jener traurigen Zeit erfüllte, die vom Strömen der Sehnsucht tönte. (Kreuder Ernst, *Das Wasserhäuschen*, in Weyrauch 1989, p. 128)

> Hier an solchem Ort hatten wir das Leben zurückgewonnen. Und mit ihm den Schmerz. Denn wir hatten uns verloren. Es war verhängt, dass ich Erast nicht länger angehörte. Nicht Schmerz und Ergebenheit reichten hin, den Spruch zu wenden. Mir die Unwiderleglichkeit der Entscheidung zu zeigen, vielleicht auch, dass die Notwendigkeit die Bitternis mildere, versuchte Erastus mich von meiner Unzulänglichkeit zu überzeugen. (Auer Annemarie, *Die Lossprechung*, in Weyrauch 1989, p. 159)

Im Dienste pathetischer und dramatischer Sprachwirkung stehen in der konventionellen Vorkriegsliteratur ferner ein übermäßiger Gebrauch von Superlativformen, eine auch interpunktorisch gekennzeichnete Anhäufung von Vokativen und schließlich eine kurzatmig-hämmernde Wiederholungstechnik. Charakteristisch ist auch eine kommentierende Autorenrede, die in Form von Exklamativsätzen eingeschoben wird. Diese Stilfigur erscheint häufig als erlebte Rede zur Ausdrucksteigerung und Intensivierung der Personenschilderung:

> Wie ist der Burgunder so köstlich! [...] Ach, dass man alle Fässer in einem einzigen, wilden Zuge leeren könnte! Nach uns die Sintflut, im Grabe gibt es keine Freuden mehr! O Leben du! Noch einmal, einmal noch, vielleicht das letzte! Raubbau treiben, prassen, vergeuden, das ganze Feuerwerk in tausend Sonnen und kreisenden Flammenrädern verspritzen, die gespeicherte Kraft verbrennen vorm Gang in die eisige Wüste. (Jünger 1926, p. 31)

> Ach Gott, die Witwe! Die Witwe! Grauenvoll! Grauenvoll! Die Schulden: wie schön! Wie schön! Die Witwe: Grauenvoll! Grauenvoll! Die Schulden los: wie herrlich! Wie herrlich! Ha, was bin ich für ein Schurke, dass ich mich darüber freue! Welch ein verworfener Mensch! Zur Hölle! Zur Hölle! Ach, nicht daran denken! (Frenssen 1935, p. 95)

Superlativische und exklamatorische Stilelemente finden sich in der Nachkriegsliteratur noch vor allem bei Böll, dessen oft hämmernd repetitiver Stil besonders in den Kriegserzählungen offenbar eine suggestive Wirkung entfalten soll:

> Drüng hatte immer gefroren, denn er war blutarm, arm überhaupt, Sohn einer Witwe, deren Mann im Krieg gefallen war. Damals war er zehn Jahre alt, und er war immer so geblieben, neun Jahre lang,

> frierend, blutarm, arm überhaupt, Sohn einer Witwe, deren Mann im Krieg gefallen war. […] Mit vierzehn war er pickelig geworden, mit sechzehn wieder glatt und mit achtzehn wieder pickelig, und er hatte immer gefroren, auch im Sommer, denn er war blutarm, arm überhaupt, Sohn einer Witwe, deren Mann im Weltkrieg gefallen war. (*Wiedersehen mit Drüng*, in Böll 1995, pp. 85-86)

Im Zuge einer oft archaisierenden, auch eine Art Bibel- oder Legendenton evozierenden Sprache zum Zweck einer mythisch-tiefgründigen Sinnsuggerierung finden sich in der Vorkriegsliteratur zahlreiche, häufig repetitive metaphorische oder metonymische Konfigurationen wie „des Menschen Brust", „im Herzen des Kindes", „der Griff ins Herz der Dinge" etc. Mit folgendem Zitat aus Hans Grimms Schlüsselroman *Volk ohne Raum* kann diese Technik pathetisch-stereotypisierender Metaphorik beispielhaft illustriert werden:

> [...] sie sollen ihren Gott fordern mit brennenden Blicken zwischen griffbereiten Handflächen, und sie sollen heischend und stumm vorschreiten Schritt um Schritt mit den lodernden Armen und den verhungerten Augen, die deutschen Menschen jeglichen Alters [...]; sie sollen vortreten heischend und stumm, dass diese millionenfache Stummheit die Musik der Sphären ersticke und Gott gezwungen werde, ihre Seelen anzusehen. (Grimm, *Volk ohne Raum* 1956, p. 10)

Diese Art der metaphorischen Redeweise („brennende Blicke", „lodernde Arme" etc.) lässt indirekt auf ideologische Einstellungen des Autors schließen. Der Ton der zitierten Textstelle verweist auf die Technik einer Metaphorik, bei der einzelne stereotype Sprachbilder und Kollokationen eine kommentierend-wertende Funktion erlangen und keiner weiteren Explizierung bedürfen.

Auch in der Literatursprache der Nachkriegszeit erscheinen erstaunlich häufig metaphorisch-metonymische Ausdrucksweisen und Vergleiche, die magisch-mystisch wirken und einen weit über die sachliche Tatsachenschilderung hinausgehende Symbolhaltigkeit implizieren:

> […] und sie [die italienische Armee] zerbarst, wie die Mauern großer Gebäude unter Explosionen mit unheimlicher Folgerichtigkeit majestätisch zerfallen und Gefühle von Schauder und Bewunderung hervorrufen. (Johansen Henri, *Aussatz der Erde*, in Weyrauch 1989, p. 43)

> […] ich sah eine blonde, rosige Frau, die auf mich wirkte wie eins jener unbeschreiblichen Lichter, die die düsteren Bilder Rembrandts erhellen bis in den letzten Winkel. Golden-rötlich brannte sie wie ein Licht vor mir auf in dieser Ewigkeit von Grau und Schwarz. (*Die Botschaft*, in Böll 1995, p. 68)

> […] ich lag in einer niedrigen Bauernstube, deren Decke wie der Deckel eines Grabes aus grünem Dämmer sich auf mich herabzusenken schien; […] die Tür […] erschien mir wie eine Pforte zu Licht und Erkenntnis, die eine gütige Hand würde öffnen müssen; denn ich selbst war in diesen Augenblicken unbeweglich wie ein Denkmal […]. Was vor einer Stunde geschehen war, sah ich jetzt sehr deutlich, aber fern, als blickte ich vom Rande unseres Erdballs in eine andere Welt, die durch einen himmelweiten glasigklaren Abgrund von der unseren geschieden war. (*Wiedersehen mit Drüng*, in Böll 1995, pp. 81-83)

Auch hier haben Metaphorik und Bildhaftigkeit die Funktion, die konstatierende Tatsachenschilderung zu transzendieren: Die karge, trostlose Realität wird mit bedeutungsüberhöhenden Symbolen und Bildern aufgeladen. Auf diese Weise wird die Realität suggestiv über Zeit, Raum und persönliche Situation hinausgehoben und mit Sinnhaftigheit angereichert.

Die Sprache der jüngeren Nachkriegsprosa, insbesondere diejenige der Programmatiker Böll und Weyrauch und der von diesem ausgewählten Mustererzähler, erscheint somit insgesamt vordergründig geläutert; im Hinblick auf sprachliche Ausstaffierung und stilistische Verfahrensweisen erweist sie sich jedoch in vielfacher Hinsicht als nicht wirklich unabhängig von einer überwunden geglaubten und vorgeblich verworfenen Prosa der suggestiv-ideologischen Sprachvereinnahmung und Sprachfunktionalisierung.

6. Fazit

Ausgangspunkt der Untersuchung war die Proklamation eines literarisch-sprachlichen Neuanfangs nach dem Untergang des Dritten Reiches seitens einiger jüngerer Autoren, die mit programmatischen Forderungen nach einer objektiven, „wesentlichen“ und realistischen Sprache an die Öffentlichkeit traten.

Daran knüpfte sich die Fragestellung an, inwieweit die Forderungen nach einem radikalen Neuanfang in der Literatursprache seitens der Autoren tatsächlich eingelöst wurde. Dieckmann stellt zum Thema der Sprachkritik an vermeintlich faschistischem Sprachgebrauch fest:

> Solange kein Unterschied zwischen der Ebene der Sachverhalte, des Bewusstseins und der Sprache gemacht wird und der Analytiker zwischen den Ebenen beliebig wechseln kann, immunisiert er sich gegen jede Kritik, weil man irgendwo fast immer eine Kontinuität belegen kann. [...] die Geschichte der Sprache [kennt] keine Sprünge. [...] Insgesamt betrachtet, d.h. Lautung und Schreibung, Wortbildung, Syntax und den ganzen Wortschatz einbeziehend, haben die Zeitgenossen zwischen 1945 und 1949 nicht wesentlich anders gesprochen und geschrieben als die Jahre zuvor und danach, und das ist weder erschreckend noch überhaupt überraschend. Es ist die Erwartung, dass es anders hätte sein müssen, die fehlgeleitet und daher korrekturbedürftig ist. (Dieckmann 1983, pp. 98-99)

Dieckmann ist auch im Hinblick auf die Nachkriegsprosa ausdrücklich zuzustimmen; denn es geht nicht um eine Bewusstseinskritik, die über die sprachliche Analyse interpretativ das Denken der Autoren erschließen soll. Eine derartige Vorgehensweise wäre in der Tat methodisch zweifelhaft, da es aus linguistischer Sicht keinen unmittelbaren Zusammenhang zwischen sprachlicher Form und Denken gibt:

> Eine Affinität im Sprachlichen erlaubt nicht ohne Weiteres den Rückschluss auf die Affinität des Denkens, genauso wie umgekehrt faschistisches Denken sich auch hinter anderen Ausdrücken verstecken kann als denen, die die Nazis gebraucht haben. (Dieckmann 1983, p. 95)

Mit der vorliegenden Untersuchung soll keinesfalls die ethische Einstellung der besprochenen Autoren ermittelt oder hinterfragt werden, sondern vielmehr ist eine sprachlich-stilistische Beurteilung intendiert. Die Gegenüberstellung einer Reihe für die so genannte völkische Literaturprosa und deren stilistisch wirkungsstärkste Vorgänger typischer Texte mit Texten der sprachprogrammatisch engagierten Nachkriegsautoren führte zu einem zunächst unerwarteten Ergebnis: Mit der inhaltlichen Neuorientierung der jungen Autorengeneration geht eine Abkehr von sprachlich-stilistischen Konventionen keines-

falls in der Radikalität, mit der diese gefordert wird, einher. Vielmehr scheint der proklamierte Bruch mit jeder Art subjektiv-expressiver Sprachformung zugunsten einer nüchtern-konstatierenden oder auch analytisch-sezierenden realistischen Sprache in vielen Fällen gar nicht oder nur oberflächlich umgesetzt worden zu sein.

Dazu sollte abschließend auch auf den Zusammenhang zwischen Leseerwartungen des Publikums und den Möglichkeiten literarischer Öffentlichkeit verwiesen werden: Die Notwendigkeit einer sprachlich-stilistischen und auch inhaltlichen Kontinuität beruht in der Nachkriegszeit offenbar auch auf einem Mangel an kritisch-belastbarem Lesepublikum.

Die allgemeine Lesehaltung in der unmittelbaren Nachkriegszeit bezeichnet Wehdeking als eher „eskapistisch", das Grundbedürfnis der Leser habe sich auf Ablenkung vom Gegenwartselend und von der jüngsten Vergangenheit gerichtet (Wehdeking 1977, pp. 148-149). Gleichzeitig habe die Tradition der Lagerzeitschriften weiter fortgewirkt, die an der „politischen (eher unpolitischen) Einstellung [und...] Mentalität der deutschen Landser" orientiert gewesen sei, d.h. einer literarischen Tendenz, in der „Kriegs- und Naturerlebnisse die bevorzugten Literaturthemen sind" und die geprägt sei durch „Metaphern aus dem Vorstellungsbereich der christlichen Religion", „die pathetische Diktion eines ausgehöhlten Expressionismus", „Nachklänge jugendbewegter Naturromantik", einen „völkisch-nivellierende[n] Rationalismus" und einen „Irrationalismus im Zeichen der Blut-und-Boden-Doktrin" (Wehdeking 1977, pp. 151-152). Das Problem der Umsetzung der *Kahlschlag*-Programmatik besteht somit wohl auch im Mangel an rezeptionswilligen und -fähigen Lesern. Zugeständnisse an den Lesergeschmack waren offenbar unumgänglich.

Die immer wieder diskutierte These, die allgemeine öffentliche Nachkriegssprache an sich sei nazistisch „infiziert" oder stehe sonst irgendwie in ideologischer Kontinuität ist nicht nur von Dieckmann (s.o.) überzeugend widerlegt worden. Es überrascht umso mehr, dass Schriftsteller, bei denen in jedem Fall ein höherer Grad an Sprachreflexion vorauszusetzen ist, insbesondere aber Autoren, die sich einen kompromisslosen Sprachwandel selbst zum Programm gesetzt haben, immer wieder in von ihnen selbst inkriminierte Stiltechniken zurückfallen.

Es wäre zu diskutieren, ob diese Missachtung selbst auferlegter Stilkriterien bewusst erfolgt ist und welche die jeweiligen Ursachen dafür gewesen sein dürften. Sehr unwahrscheinlich erscheint eine unbewusste Stilabweichung aufgrund sprachlich-stilistischer Vorkriegskonventionen, da bei literarischen Texten eine stilistisch sensible Sprachreflexion vorauszusetzen ist. Wahrscheinlicher ist daher eine bewusste Hintergehung der postulierten Programmatik seitens der Autoren. Für diese These erscheint als Begründung denkbar, dass der Zwiespalt zwischen intellektuell und ideologisch opportuner Sprach- und Stilwende und den sozial und historisch bedingten Erwartungen der Leserschaft etliche Schriftsteller zu einer Art literarischem Spagat gezwungen haben könnte. Aus der Notwendigkeit der jüngeren Schriftstellergeneration, sich einen Namen zu machen, und aus ökonomischen Erwägungen erwuchs offenbar bei einigen Autoren ein innerer Interessenkonflikt zwischen literarischem Selbstverständnis auf der einen Seite und materiellen Erfordernissen und Rücksichten auf die Rezipienten auf der anderen Seite.

Gegen die Vorstellung von einer Art sprachlich-stilistischem Exorzismus der sich als radikale Sprachneuerer gerierenden Jungautoren spricht die vermutlich bewusste Einbeziehung auch konventioneller, „missbrauchter“ Stilmittel. Dadurch wurde die sprachlich-literarische Programmatik mit Schlagwörtern wie *Kahlschlag-* und *Trümmerliteratur* offenbar in etlichen Fällen zu einem nachträglich applizierten, eigentlich irreführenden Etikett, das einer rückwirkenden ideologischen Legitimierung der frühen Nachkriegsprosa diente und sich in der Literaturgeschichtsschreibung niedergeschlagen hat, wenn diese die *Kahlschlag-* und *Nullpunkt*-Forderung einiger weniger Autoren generell nicht nur zu einem Wendepunkt der literarischen Inhalte, sondern auch des literarischen Sprachbewusstseins überhaupt stilisiert.

Bibliographie

ANDERSCH Alfred, *Deutsche Literatur in der Entscheidung: Ein Beitrag zur Analyse der literarischen Situation*. Karlsruhe, Volk & Zeit, 1948

BAUMANN Barbara, und Brigitta OBERLE, *Deutsche Literatur in Epochen*. Ismaning bei München, Hueber, 1985

BÖLL Heinrich, „Bekenntnis zur Trümmerliteratur (1952)“, *Essayistische Schriften und Reden I. 1952-1963*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1979, pp. 31-35

BÖLL Heinrich, *Und sagte kein einziges Wort*. München, dtv, 1986 (1953)

BÖLL Heinrich, *Wanderer, kommst du nach Spa...*. München, dtv, 1995 (1950)

BORN Nicolas, und Jürgen MANTHEY (Hrsgg.), *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1977

DIECKMANN Walter, „Diskontinuität? Zur – unbefriedigenden – sprachkritischen und sprachwissenschaftlichen Behandlung der Nachkriegssprache in Deutschland 1945-1949“, in HERMAND Jost, et al. (Hrsgg.), *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland*. Berlin, Argument-Verlag, 1983, pp. 89-100

ERHART Walter, und Dirk NIEFANGER (Hrsgg.), *Zwei Wendezeiten. Blicke auf die deutsche Literatur 1945 und 1989*. Tübingen, Niemeyer, 1997

FELBICK Dieter, *Schlagwörter der Nachkriegszeit 1945-1949*. Berlin-New York, de Gruyter, 2003

FLEX Walter, *Der Wanderer zwischen beiden Welten*. München, Beck, 1942 (1917)

FRENSSEN Gustav, *Die Witwe von Husum*. Berlin, Grote’sche Verlagsbuchhandlung, 1935

GRIMM Hans, *Rückblick*. Göttingen, Plesse-Verlag, 1950

GRIMM Hans, *Volk ohne Raum*. Lippoldsberg, Klosterhaus-Verlag, 1956 (1926)

HÄUSSERMANN Ulrich, et al., *Literaturkurs Deutsch*. Frankfurt am Main-Aarau, Diesterweg/Sauerländer, 1994

HERMAND Jost, et al. (Hrsgg.), *Nachkriegsliteratur in Westdeutschland*. Berlin, Argument-Verlag, 1983

HERMANNS Silke, *Trümmer (in) der Erinnerung. Strategien des Erzählens über die unmittelbare Nachkriegszeit*. Bielefeld, Aisthesis, 2006

HOFFMANN Dieter, *Arbeitsbuch Deutschsprachige Prosa seit 1945*. Band I: *Von der Trümmerliteratur zur Dokumentarliteratur*. Tübingen-Basel, Francke, 2006

JÜNGER Ernst, *Auf den Marmorklippen*. Frankfurt am Main-Berlin-Wien, Ullstein, 1982 (1939)

JÜNGER Ernst, *Der Kampf als inneres Erlebnis*. Berlin, Mittler & Sohn, 1926 (1922)

JÜNGER Ernst, *In Stahlgewittern*. Berlin, Mittler & Sohn, 1924 (1920)

KOLBENHEYER Erwin Guido, *Klaas Y der große Neutrale*. München, Albert Langen-Georg Müller, 1936

RICHTER Hans Werner, „Literatur im Interregnum“, *Der Ruf* (1947), pp. 10-11

SANDMEYER Peter, „Schreiben nach 1945. Ein Interview mit Wolfdietrich Schnurre“, in BORN Nicolas, und Jürgen MANTHEY (Hrsgg.), *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1977, pp. 191-202

SCHÄFER Hans Dieter, „Zur Periodisierung der deutschen Literatur seit 1930“, in BORN Nicolas, und Jürgen MANTHEY (Hrsgg.), *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1977, pp. 95-115

SCHLAFFER Heinz, *Die kurze Geschichte der deutschen Literatur*. München-Wien, Hanser, 2002

SCHRÖDER Jürgen, et al. (Hrsgg.), *Die Stunde Null in der deutschen Literatur. Ausgewählte Texte*. Stuttgart, Reclam, 1995

STADLER Hermann, und Karl DICKOPF (Hrsgg.), *Das Abitur-Wissen. Literatur*. Frankfurt am Main, Fischer, 1979

WEHDEKING Volker, *Anfänge westdeutscher Nachkriegsliteratur. Aufsätze, Interviews, Materialien*. Aachen, Alano-Verlag, 1989

WEHDEKING Volker, *Der Nullpunkt. Über die Konstituierung der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1948) in den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern*. Stuttgart, Metzler, 1971

WEHDEKING Volker, „Eine deutsche Lost Generation? Die 47er zwischen Kriegsende und Währungsreform“, in BORN Nicolas, und Jürgen MANTHEY (Hrsgg.), *Literaturmagazin 7. Nachkriegsliteratur*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1977, pp. 145-166

WEYRAUCH Wolfgang, *Tausend Gramm. Ein deutsches Bekenntnis in 30 Geschichten aus dem Jahr 1949*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1989 (1949)

WILPERT Gero von, *Lexikon der Weltliteratur.* Band 1: *Autoren*. Stuttgart, Kröner, 1988

WUCHERPFENNIG Wolf, *Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart-Düsseldorf-Leipzig, Klett, 1996

ZUR REZEPTION DES *NIBELUNGENLIEDS* IM 20. JAHRHUNDERT. JOACHIM FERNAUS *DISTELN FÜR HAGEN: BESTANDSAUFNAHME DER DEUTSCHEN SEELE* UND HORST PILLAUS MUSICAL-LIBRETTO *LAß DAS, HAGEN!*

Claudia Händl

Abstract: *This essay examines two interesting examples of the 20th century reception of the MHG* Nibelungenlied. *In both texts the evident purpose is that of entertaining the reader/audience. In the case of Fernau's book, in my opinion, the effect of this is to obscure the fact that the author is trying to make excuses for an extremely deplorable period in German history by offering a peculiar interpretation of old heroic myths. Pillau's musical, by contrast, may be seen as an attempt to unmask such an abuse of the* Nibelungenlied *tradition for ideological reasons.*

1. Einleitung und Hintergrund

Das *Nibelungenlied* ist um oder kurz nach 1200 von einem anonymen Dichter verfasst worden, der einen Erzählstoff in schriftliche Form gebracht hat, der damals schon einige Jahrhunderte alt war. Die Überlieferungsgeschichte dieses mittelhochdeutschen Heldenepos ist vielschichtig und komplex[1] und kann bereits als Teil seiner Rezeptionsgeschichte betrachtet werden. Für die Rezeption des *Nibelungenlieds* in der Neuzeit ist die Wiederentdeckung der zuvor in Vergessenheit geratenen Nibelungenhandschriften C (1755), B (1768) und A (1979) wichtig; besondere Bedeutung kommt dabei den ersten Publikationen des Epos aufgrund dieser Funde zu: 1757 eine Teilpublikation durch Johann Jacob Bodmer[2], 1782 eine vollständige

[1] Siehe z.B. Heinzle 2003, S. 191-212.

[2] Bodmer publiziert in Zürich unter dem Titel *Chriemhilden Rache, und die Klage; zwey Heldengedichte Aus dem schwäbischen Zeitpuncte, nach der Hs. C*, das letzte Drittel des *Nibelungenlieds*, beginnend mit der Ankunft der Burgunden in Bechlarn, und die *Klage*.

Publikation durch Christoph Heinrich Myller[3]. Den Weg zur Rezeption als „deutsches Nationalepos“ ebnete insbesondere die von Bodmer und Johann Jacob Breitinger ausgeführte Übersetzung des von Bodmer 1757 edierten Textes in deutsche Hexameter nach dem Stilvorbild von Homer. Trotz anfänglicher kritischer Reaktionen auf das wiederentdeckte Epos – der Preußen-König Friedrich II. etwa, dem Myller seine Ausgabe gewidmet hatte, befand das *Nibelungenlied* „nicht einen Schuß Pulver wert“, und Johann Christoph Adelung bezeichnete es als „unausstehlich“ – wurden *Nibelungenlied* und Nibelungenstoff in der Romantik und während der napoleonischen Kriege zu Symbolen des Patriotismus und des Nationalismus, was die folgende Nibelungen-Rezeption im deutschen Sprachraum für lange Zeit nachhaltig prägte.[4] In diesem Zusammenhang wird in der Forschung zu Recht wiederholt die Vorrede zur Ausgabe des *Nibelungenlieds* durch Friedrich Heinrich von der Hagen von 1807 angeführt,[5] die *in nuce* bereits die verschiedenen Möglichkeiten der politischen Instrumentalisierung des Nibelungenstoffs für patriotische und propagandistische Zwecke enthält, die ihren unglückseligen Höhepunkt in Hermann Görings sogenannter Stalingrad-Rede vom 30. Januar 1943 fand.[6]

Es handelt sich bei dieser politischen Instrumentalisierung um eine der vier Formen neuzeitlicher Rezeption mittelalterlicher Werke und Stoffe, die Müller idealtypisch nach folgenden Formen und Möglichkeiten unterscheidet:[7]

> 1. die produktive, d.h. schöpferische Mittelalter-Rezeption: mittelalterliche Stoffe, Werke, Themen oder auch Autoren werden in einem schöpferischen Akt zu einem neuen Werk verarbeitet;
> 2. die reproduktive Mittelalter-Rezeption: mittelalterliche Werke werden auf eine Weise, die man für „authentisch“ hält, in ihrer mittelalterlichen Lebensform rekonstruiert, zum Beispiel durch musikalische Aufführungen;

[3] Myllers Ausgabe, die erste vollständige Edition des Epos unter dem Titel *Der Nibelungen Liet, ein Rittergedicht aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert*, basiert für den ersten Teil auf der Hs. A und für den zweiten Teil und die *Klage* auf der Hs. C.
[4] Siehe u.a. Müller 2003, S. 411 f.
[5] Siehe v.a. von See 1991, S. 61 ff.; Müller 2003, S. 411 f.
[6] Siehe v.a. Krüger 1991, S. 151-190.
[7] Siehe zuletzt Müller 2003, S. 408.

3. die wissenschaftliche Mittelalter-Rezeption: mittelalterliche Autoren, Werke, Ereignisse oder Sachverhalte werden mit den Methoden der jeweiligen wissenschaftlichen Disziplin untersucht und erklärt;
4. die politisch-ideologische Mittelalter-Rezeption: Werke, Themen, ‚Ideen' oder Personen des Mittelalters werden für politische Zwecke im weitesten Sinne verwendet und verarbeitet, etwa zur Legitimierung, zur Propaganda, zur Polemik.

Im vorliegenden Beitrag setze ich mich mit der ersten dieser vier Formen der Mittelalter-Rezeption im 20. Jahrhundert in Bezug auf das *Nibelungenlied* im engeren und den Nibelungenstoff im weiteren Sinn auseinander, jedoch, wie zu zeigen sein wird, auch unter Einbeziehung der vierten Form, der Rezeption also, die politisch-ideologische Absichten verfolgt.

Die Nibelungen-Rezeption im 20. Jahrhundert bedient sich bekanntlich aller vier Formen, wobei im Rahmen der produktiven Rezeption vor allem die filmischen Auseinandersetzungen mit dem Nibelungenstoff[8] und die Nibelungen-Romane[9] von besonderer Bedeutung sind.

Anders ist es im 20. Jahrhundert um das Sprech- und vor allem um das Musiktheater bestellt, das in der Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffes im 19. Jahrhundert eine weitaus bedeutendere Rolle spielt als im folgenden Jahrhundert.

Zwei Künstler sind es, die die produktive Nibelungen-Rezeption im 19. Jahrhundert auf der Bühne dominieren: im Medium des Sprechtheaters steht Friedrich Hebbels dreiteiliges Nibelungen-Drama im Vordergrund, im Medium des Musiktheaters Richard Wagners Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*.

---

[8] Im deutschen Sprachraum sind hier vor allem der zweiteilige Film von Fritz Lang von 1924 (Die Nibelungen: Teil 1: Siegfried; Teil 2: Kriemhilds Rache) und die ebenfalls zweiteilige Nibelungen-Verfilmung von Harald Reinl von 1966/67 (Die Nibelungen: Siegfried von Xanten / Kriemhilds Rache) zu nennen. Nicht realisiert wurde das von Franz Fühmann in den Jahren 1971-1973 in der damaligen DDR entworfene Szenarium für den Film „Der Nibelunge Not", während Adrian Hovens Film von 1970 „Siegfried und das sagenhafte Liebesleben der Nibelungen" eine Art Soft-Porno ist, der mit einem Happy-End, ohne Siegfrieds Tod, aufwartet.

[9] Siehe vor allem die Übersichten in Wunderlich 1988, S. 369-383; Müller 1989, S. 495-506; Hoffmann 1990, S. 113-142.

Hebbels Drama *Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen* (1855-1860), bestehend aus *Der gehörnte Siegfried*, *Siegfrieds Tod* und *Kriemhilds Rache*, wurde 1861 in Weimar uraufgeführt und erscheint auch heute noch gelegentlich auf einer Bühne.[10] Hebbel hielt sich bei seinem Versuch, das *Nibelungenlied* „zum welthistorischen Epochendrama umzuschmieden"[11], inhaltlich ziemlich genau an den Handlungsverlauf des mittelhochdeutschen Epos; seine Veränderungen betreffen vor allem die Rolle Dietrichs von Bern und des Kaplans.[12]

Wagners Tetralogie kann als das wirkungsmächtigste Beispiel produktiver Rezeption des Nibelungenstoffes über den deutschsprachigen Raum hinaus gelten. Die Handlung der vier Teile des *Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend* (*Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*) wurde von Wagner seit 1848 konzipiert, 1852 als Privatdruck veröffentlicht, in den Jahren 1853-1874 komponiert und 1876 bei den ersten Bayreuther Festspielen als Gesamtwerk uraufgeführt. Im Gegensatz zu Hebbel bevorzugte Wagner für seine Tetralogie die nordischen Quellen und stützte sich lediglich für die „Götterdämmerung" auf das *Nibelungenlied*, aus dem er einzelne bedeutungsvolle Motive isolierte und neu kontextualisierte, während ihm die eddischen Lieder bei seiner Suche nach der Möglichkeit einer stimmigen Vergeschichtlichung des Nibelungenstoffes in Einklang mit einem rein mythischen Konzept geeigneter erschienen.[13]

Vor diesem Hintergrund wundert es nicht, dass Neugestaltungen des Nibelungenstoffs auf der Bühne des 20. Jahrhunderts zunächst kein großer Erfolg bestimmt war. Nach Max Wells zweiteiligem Theaterstück *Der Nibelungen Not* (Uraufführung des ersten Teils 1944, des zweiten Teils 1951), das der Handlung des *Nibelungenlieds* folgte und dem wenigstens ein gewisser anfänglicher Erfolg be-

[10] So standen zum Beispiel beim Abschluss der Manuskriptfassung dieses Beitrags, im Januar 2010, Hebbels *Nibelungen* auf dem Spielplan des Thüringer Landestheater Altenburg (Premiere 11.10.2009), auf der Internetseite www.eventim.de angekündigt als Event, als „eruptiver, erotikaufgeladener, lebenshungriger und todessehnsüchtiger Ritt bis zum blutigen Finish".
[11] Glaser 2003, S. 448.
[12] de Boor 1966.
[13] Siehe v.a. Mertens 2003, S. 459-496.

schieden war, kam der Nibelungenstoff erst wieder mit zwei aus der damaligen DDR stammenden Theaterstücken in neuer Interpretation auf die Bühne: Heiner Müllers *Germania Tod in Berlin* (1956-1971, Uraufführung 1978, dazu dann postum 1996 *Germania 3*)[14] und Volker Brauns *Siegried Frauenprotokolle Deutscher Furor* (1983-1984, Uraufführung 1986), die beide offensichtlich von Hebbel beeinflusst sind, die gesamte aus dem *Nibelungenlied* bekannte Handlung verarbeiteten und sich ideologiekritisch mit der deutschen Rezeption des Stoffes auseinandersetzen.[15]

Bei der Gestaltung des Nibelungenstoffs im Musiktheater des 20. Jahrhunderts geht es in erster Linie um eine sekundäre Rezeption des Stoffs: nicht das *Nibelungenlied* und die anderen Nibelungendichtungen des Mittelalters sind in diesem Bereich Grundlage der erfolgreicheren Realisierungen im Rahmen einer produktiver Rezeption, sondern die Auseinandersetzung mit dem *Ring des Nibelungen* Richard Wagners. Dies ist insbesondere der Fall der 1904 uraufgeführten Operette *Die lustigen Nibelungen* von Oscar Straus, einer parodistischen Auseinandersetzung mit Wagners Tetralogie, der ein nachhaltiger Bühnenerfolg beschieden ist, mit Aufführungen auch noch in neuester Zeit.[16] Doch auch in der verhältnismäßig „neuen" Gattung des Musicals finden sich Bearbeitungen des Nibelungenstoffes: erwähnenswert ist hier vor allem das in den USA erfolgreiche, der von Wagner konzipierten Handlung folgende Musical *Das Barbecüe. A New Musical*, das 1991 vom Opernhaus Seattle in Auftrag gegeben, von Jim Luigs (Libretto) und Scott Warrender (Musik) realisiert und später auch im deutschsprachigen Raum (zum ersten Mal in Linz im April 1997 unter dem Titel *Das Barbecue. Nibelungen Go West*) aufgeführt wurde. Dieses Musical feiert weiterhin Erfolge, zuletzt im Sommer 2009, „right in the middle of Seattle's raging barbecue season", wie die On-line-Werbung des ACT Theatre in Seattle,

[14] Siehe Greiner 2003, S. 531-544.

[15] Zu diesen theatralischen Bearbeitungen und neueren Nibelungen-Theaterstücken, die zum Teil auf Wagners Tetralogie zurückgehen, siehe den Überblick bei Müller 2003, S. 422 f.

[16] Die Operette wurde zuletzt auf der Operettenbühne der Kammeroper München aufgeführt (Premiere 7. Januar 2010).

auf dessen Spielplan das Musical vom 31. Juli bis zum 6. September 2009 stand, hervorhebt.[17]

Wenn ich mich im folgenden vor diesem Hintergrund mit Joachim Fernaus *Disteln für Hagen: Bestandsaufnahme der deutschen Seele* von 1966 und dem Nibelungen-Musical *Laß das, Hagen!* von 1967 beschäftige, hat dies zwei Gründe: zum einen handelt es sich um zwei Beispiele produktiver Nibelungenrezeption, die sich von den üblichen Gattungen abheben (ein „Text ohne Gattungsbezeichnung“[18] das eine, ein „Radio-Musical“ das andere) und deshalb meines Erachtens besondere Aufmerksamkeit verdienen, zweitens handelt es sich um eine in weiten Teilen mehrschichtige Rezeption des mittelhochdeutschen Heldenepos, um einen Rückgriff auf die Tradition ohne sekundäre Vermittlung der in der Neuzeit übermächtigen Realisierungen des Nibelungenstoffes durch Hebbel und Wagner, aber unter Einbeziehung einer mehr oder weniger profunden Kenntnis der Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenlieds*.

2. Joachim Fernau, die Nibelungen und die deutsche Seele

Joachim Fernau (1909-1988), ebenso erfolgreicher wie umstrittener deutschsprachiger Bestsellerautor, ist vor allem durch seine Präsentationen historischer Themen in unterhaltsamer Form bekannt geworden, zum Beispiel der griechischen Antike in *Rosen für Apoll. Geschichte der Griechen* (1961) oder der Römischen Geschichte in *Cäsar läßt grüßen. Geschichte der Römer* (1971). In seinem 1966 erschienenen und noch heute rezipierten Werk *Disteln für Hagen*[19] macht der Autor es sich zur Aufgabe, das *Nibelungenlied* interpretierend nachzuerzählen und dabei, wie im Untertitel programmatisch angekündigt, eine „Bestandsaufnahme der deutschen Seele“ vorzulegen.

Fernau durchsetzt seine nacherzählende Adaption des *Nibelungenlieds* mit eingeschobenen Kommentaren, die, jeweils mit dem Titel „Rondo“ versehen, von der Erzählung deutlich abgesetzt sind; ih-

[17] Von diesem Musical gibt es auch eine CD: Varese Sarabande VSD-5593, 1995.
[18] Vgl. Bachorski 1988, S. 339. Bachorski schlägt vor, den Text „einfach «Bestseller»“ (*ebd.*) zu nennen.
[19] In Buchform zuletzt in als Ullstein-Taschenbuch 2005, in 7. Auflage; zugänglich auch als zweiteiliges Hörbuch (CD und Internet-Downloads).

re Funktion scheint – zumindest auf den ersten Blick – darin zu bestehen, eine ironische Distanz zur Vorlage aufzubauen.[20] Dem Leser soll zudem suggeriert werden, dass es dem Autor darum geht, zum wahren Kern der Nibelungensage vorzudringen, der vom Dichter des *Nibelungenlieds* verfälscht worden sei:

> Ein alter Sagenstoff wird von einem Mann genommen und umgeknetet. Mit geradezu ängstlicher Sorgfalt werden bestimmte Züge getilgt und durch neue ersetzt. Warum? Warum, statt eine eigene Dichtung zu schaffen? Was trieb ihn dazu, die alte Sage zu verfälschen, als sei sie geschichtliche Realität, die man nicht wahrhaben will, als sei sie peinliche Historie? (Fernau, *Disteln*, S. 15)

Fernau liefert sogleich die Antwort auf diese Frage:

> Die Antwort ist einfach: Die alte Sage war peinlich. Ihre Schöpfung lag lange zurück, in einer Zeit, als die Deutschen noch nicht »die Deutschen« waren. Der Nibelungendichter […] wollte […] das »Unkraut« einer Legende jäten, die für ihn Geschichte war wie für die Griechen die Ilias. […] Er grub die alte Wahrheit wie eine unansehnliche Wurzel ein und ließ daraus die tausendjährige Rose erblühen. (Fernau, *Disteln*, S. 15 f.)

Letztendlich legt Fernau dem Leser Verstehensmuster für den Nibelungenstoff nahe, die bereits im 19. Jahrhundert dazu geführt hatten, das *Nibelungenlied* als deutsches Nationalepos zu sehen. Wie schon Martin zu bedenken gegeben hat, muss der Leser „damit gleichzeitig akzeptieren, dass die Deutschen sich nicht von ihrer durch das *Nibelungenlied* mitgeprägten nationalen Identität freimachen können".[21] Daraus kann der Leser dann, wie Fernau suggeriert, die Konsequenz ziehen, dass die Deutschen gar nicht anders können als ihre „deutsche Identität" zu leben, im Guten wie im Bösen.

Die Unausweichlichkeit des Schicksals, gattungstypischer Zug heldenepischer Handlung, betrifft also nicht nur die Akteure des *Nibelungenlieds*, sondern – in bemüht ironischer Brechung – auch den Leser von Fernaus „Bestandsaufnahme":

---

[20] Vgl. Martin 2004, S. 148. Siehe auch Wunderlich 1977, der Fernaus *Disteln* als Versuch sieht, die „Heldenattitüde zu ironisieren" (S. 109), ferner Hoffmann 1998, S. 139 f.

[21] Martin 2004, S. 151.

> Sie fürchten, daß »daz maere« noch nicht zu Ende ist? Ich fürchte es auch, meine Freunde. […] Sie werden dem Schicksal nicht entgehen. In Ihrer Brust tragen Sie es mit fort. Auch wenn Sie die Finger heben und abschwören: Menschen wie wir machen nicht Geschichte, sie sind Geschichte. (Fernau, *Disteln*, S. 219)

Zum Schluss der „Bestandsaufnahme" also ein letzter Versuch Fernaus, dem Leser seine eigentliche „Botschaft" unterschwellig nahezubringen: die Deutschen haben nichts Schlimmes „getan", sie „machen" keine Geschichte, sondern „sind" so, wie sie sind. Und andere Völker stehen den Deutschen, was negative Züge betrifft, in Nichts nach! So zumindest möchte ich die oben zitierte und die folgende Stelle im abschließenden „Rondo" verstehen:

> Fürchten Sie sich denn vor dem Fazit der Bestandsaufnahme? Schreckliche Zutaten, sagen Sie? Ja, das ist wahr. Aber seien Sie ohne Sorge; wenn Sie wüßten, womit die Kuchen anderer Völker gebacken sind! (Fernau, *Disteln*, S. 220).

Vor diesem Hintergrund braucht es nicht zu verwundern, dass Fernaus Bestseller trotz seines unleugbaren Erfolgs bei einem breiten Publikum auch kritische Reaktionen hervorgerufen hat, von denen ich im folgenden auf die zweier Germanisten näher eingehen möchte.

Am 3. Februar 1967, also bald nach Erscheinen von Fernaus Nibelungen-Bestseller, äußerte sich der Altgermanist Peter Wapnewski im Feuilleton der Wochenzeitung *Die Zeit* unter dem Titel „Joachim Fernau und die deutsche Seele" eingehend zu Fernaus Gesamtwerk im allgemeinen und zu *Disteln für Hagen* im besonderen.

Wapnewski betont eingangs, dass er sich nicht grundsätzlich dagegen wende, alte Dichtung neu nachzuerzählen, doch Fernaus Vorgehen lehnt Wapnewski rundweg ab:

> Man kann nur eines nicht: das Nibelungenlied hernehmen, es nach seinem eigenen (in diesem Falle übrigens schauderhaften) Geschmack ummodeln – und dann behaupten, man habe seines Volkes Seele darin gefunden und wiedergegeben. Ohnehin ist die These, man könne in einer Dichtung ein Volk und gar seine „Seele" registriert finden, blanker Unsinn – so blank, daß man sie gar nicht zu widerlegen braucht. (Wapnewski in Die ZEIT 23.2.1967)

Wapnewski hält es nicht der Mühe wert, den Versuch zu unternehmen, als Germanist über das Ergebnis von Fernaus Versuch einer produktiven Rezeption des *Nibelungenlieds* zu urteilen:

> Sinnlos der Versuch, als Germanist über diese Nacherzählung zu urteilen, das Buch besteht aus Fehlern, Mißverständnissen, Verbiegungen. Fernau kann kein Mittelhochdeutsch (das doch dienlich wäre angesichts des Versuchs, ein mittelhochdeutsches Epos neu zu erzählen), kein Zitat stimmt, er weiß nicht, wo Sachsen liegt, er kennt die Forschung nicht, weiß nichts von der Entstehung dieses Monstrums, hält sich an einen verantwortlichen „Dichter", den er sich erfindet – kurzum: einem Germanisten fällt dazu nichts ein, so ganz und gar falsch ist alles. (Wapnewski in Die ZEIT 23.2.1967)

Nun ist auch Wapnewski bewusst, dass Fernau keine Germanisten als anvisiertes Publikum im Sinn hatte. Doch lässt er dies keinesfalls als Entschuldigung für Fernaus offensichtliche unwissenschaftliche Missgriffe gelten:

> Der Einwand trifft nicht: Wer ein Dichtwerk als solches für eine These benutzt, muß sich seiner auch wissenschaftlich bemächtigt haben. (Wapnewski in Die ZEIT 23.2.1967)

Die eigentliche Kritik übt Wapnewskis jedoch nicht als Germanist, sondern als Moralist. Und als solcher liest er Fernaus *Disteln für Hagen* vor dem Hintergrund von Fernaus Tätigkeit als Kriegsberichterstatter im Zweiten Weltkrieg.

Fernau war im Frühjahr 1940 zur Propagandatruppe der Waffen-SS abkommandiert worden und hatte noch bis zuletzt in seinen Radioreden und Zeitungsartikeln Durchhalteappelle ausgegeben, aufgrund derer Wapnewski ihn nun einen „infernalischen Lügner" schilt[22] und dem ZEIT-Leser die Wirkung dieser Propagandatätigkeit vor Augen führt:

> Wer will die Wirkung des Wortes, seine Verantwortlichkeit im Geschehen der Geschichte messen? „Der Sieg ist wirklich ganz nahe" – wie viele Brückenpfeiler mag dieses Wort noch gesprengt haben, wie viele Panzerfäuste in Anschlag gebracht, wie viele weiße Fahnen

[22] Wapnewski in Die ZEIT 23.2.1967; siehe auch den Artikel „Nur noch Sieg" (ohne Verfasserangabe) in DER SPIEGEL 23 (1967) vom 29.05.1967, S. 142-144, ferner Bachorski 1988, S. 346 f.

> mag es heruntergerissen haben – und: wie viele Menschen mögen für dieses Wort bezahlt haben, Gefallene, Aufgehängte? (Wapnewski in Die ZEIT 23.2.1967)

Wapnewski unterstreicht, dass es nicht seine Absicht ist, Fernau als Nazi anzuprangern;[23] es geht ihm vielmehr, so betont er, „um die moralische Legitimation des Schriftstellers".

> Es geht hier nicht, mit aller Deutlichkeit sei es gesagt, um die Frage, ob dieser Fernau ein Nazi war oder nicht. […] Es geht um etwas ganz anderes, und etwas sehr Ernstes: um die moralische Legitimation des Schreibenden. (Wapnewski in Die ZEIT 23.2.1967)

Wapnewski gesteht, dass er keine Antwort auf die Frage hat, wie „einer es macht, 1944 so zu schreiben; und dann weiterzuschreiben":

> Aber die beiden Fragen lassen einen nicht los: Wie einer es macht, 1944 so zu schreiben; und dann weiterzuschreiben. Darauf finden wir die Antwort nicht. Bleibt die zweite Frage: Wie macht er es, daß so viele ihn lesen? (Wapnewski in Die ZEIT 23.2.1967)

Die Antwort auf die erste Frage liegt meines Erachtens – auch – im Erfolg, den Fernau beim deutschen Nachkriegspublikum mit seinen *Disteln für Hagen* und anderen Werken hatte. Warum nicht weiterschreiben, wenn es eine breite Leserschaft gibt, die ganz offensichtlich, wie im Falle der *Disteln*, ein Buch goutiert, dessen Autor nicht nur den Handlungsverlauf des *Nibelungenlieds* nacherzählt und kommentiert, sondern eine breite Palette an „Unterhaltung" oder vielleicht sogar an Identifizierungsmustern bietet?

Ist es der Blickwinkel des „Kriegsberichters" und Kenners militärischer Taktik, der den Leser bei Laune hält? Hier zwei Beispiele:

> Der Nibelungendichter ist sonst gar nicht so todernst, aber die Tarnkappe ist für ihn kein Koboldscherz, sondern eine militärische Wunderwaffe. (*Disteln*, S. 44)

[23] Am Rande sei hier bemerkt, dass viele Jahre später, 2003, Wapnewski, zusammen mit anderen namhaften deutschen Intellektuellen, aufgrund der Publikation des von Christoph König herausgegebenen Internationalen Germanistenlexikons 1800-1950 als möglicher Parteigenosse des Nazi-Regimes ins Gespräch gekommen ist.

> Und jetzt tritt der Kriegsberichter im Nibelungendichter auf den Plan! Die Beschreibung des Kampfes mit seiner verblüffenden taktischen Führung ist perfekt! (*Disteln*, S. 187)

> Man erwartete den Angriff.
> Er kam. Alles verlief schauerlich exakt wie in einem Taktik-Lehrgang. (*Disteln*, S. 201)

Ist es der wiederholte Bezug auf die jüngste Geschichte Deutschlands, das Anzitieren der sogenannten Dolchstoß-Legende und die eigenwillige Thematisierung des „Führers", welche die Rezeption fördert? Im folgenden ein besonders prägnantes Beispiel:

> Das Bild, das vom »Helden« in der Seele des Deutschen wohnt, beschließt am Ende stets der »Dolchstoß«, der Verrat gerade an jener Eigenschaft, die die deutscheste sein soll, an der Treue. Um ein Mythos zu werden, muß eine Gestalt so [wie Siegfried] enden.
> Und so endete auch tatsächlich der letzte hybride Recke der Deutschen: Hitler. Er wird ein Mythos werden, ob wir wollen oder nicht. (*Disteln*, S. 97)

Zu dieser und anderen Textstellen hat schon Wapnewski in seinem ZEIT-Artikel wohl zu Recht den Verdacht geäußert, dass Fernau unter dem Vorwand, die Geister bannen zu wollen, sie erst recht eigentlich hervorruft.

Und sind es vielleicht auch die hier und da eingestreuten rassistischen Äußerungen, die das Lesevergnügen fördern? Zwei Beispiele mögen genügen:

> Er [der Nibelungendichter] liebte das Jungsein in ihm [Giselher] anders als andere Völker, ohne die Affenliebe der Eitelkeit, ohne die Ich-Bezogenheit der slawischen Mütter, ohne die Sentimentalität der Romanen, ohne den Lendenstolz des Orients. Er liebte ihn anders: wie einen Baldur. Als das reine Morgenlicht. (*Disteln*, S. 156 f.)

> Er [der Nibelungendichter] traut den beiden Burgundern zu, daß sie mit der Meute [den Hunnen im Gefolge Kriemhilds] fertig geworden wären. Es ist seine Erfahrung aus der Wirklichkeit; auch unter Konrad und Otto dem Großen wichen die Reitervölker aus dem Osten jedem Einzelkampf aus. (*Disteln*, S. 170)

Oder ist es gar Fernaus Frauenbild, das die Leser(innen) entzückt? Folgendes Textzitat kann hier vielleicht Aufschluss geben:

> Und Rüdigers Tochter Dietlind war ein entzückendes Fohlen. Gunther geleitete die Markgräfin zur Tafel, Giselher führte Dietlind an der Longe ihrer braunen Augen, und Rüdiger folgte mit Gernot […]. Der Markgraf hatte eine ganze Koppel von hübschen Mädchen nach Bechlarn geladen und sie den Rittern als Tischdamen in die Hände gelegt. (*Disteln*, S. 154)

Ein solches Buch, tausendfach verkauft und wohl auch tausendfach gelesen: liefert dieser Tatbestand nicht die ideologische – und ökonomische – Legitimation für Fernau, getrost weiterzuschreiben?

Damit ist auch Wapnewskis zweite Frage schon zum Teil beantwortet („Wie macht er es, daß so viele ihn lesen?“). Aber auch Wapnewski bleibt in diesem Fall nicht ohne Antwort:

> Bleibt die zweite Frage: Wie macht er es, daß so viele ihn lesen? Wir deuteten es schon an: Geschichte als Sujet geht dem deutschen Leser nahe; und das mit Grund. Aber das Geheimnis liegt nicht im Sujet, sondern in der Art, wie es hier aufbereitet wird. Im Stil, in der Methode – aber diese Termini sind zu gut. Es liegt an der Mache, an der Masche.
>
> Betrachtet man lediglich Fernaus Technik des Darstellens (vom Geiste war die Rede schon), so nimmt sich die Masche sehr einfach aus. Sie heißt: anachronistisch erzählen! Ständig den Schalk im Nacken haben, ihm die Rolle der Muse zuteilen, immer witzig, immer fesch, immer Worte finden, schicke Worte, smarte Worte, schnoddrige Worte, Slang, Gosse, sportlich, und die Prise technischen Vokabulars nicht vergessen. (Wapnewski in Die ZEIT 23.2.1967)

Wapnewski führt eine Reihe von Beispielen für dieses anachronistische Erzählen an und schließt die Aneinanderreihung dieser Zitate mit dem vernichtenden Urteil: „So aber geht es fort, Seite um Seite, blödelnd, witzelnd, geschwätzig, fade, abgeschmackt, dumm […].“

Bachorski wendet sich mehr als zwei Jahrzehnte später nicht grundsätzlich gegen eine solche „geschmäcklerische“ Reaktion eines Mediävisten auf diese Art von Anachronismen, gegen ihre Beurteilung als „albern“[24], doch hält er es für sinnvoller, sie auf ihre Funk-

[24] Bachorski 1988, S. 340. Bachorski unterstreicht in diesem Zusammenhang, dass er dem ZEIT-Artikel Wapnewskis eine Reihe von Anregungen verdankt (vgl. Bachorski 1988, S. 355, Anm. 3).

tion hin zu befragen. Überzeugend legt er dar, dass in Fernaus *Disteln* die Funktion der Anachronismen nicht darin besteht, die „Fremdheit" des Mittelalters besser verständlich zu machen, sondern in der Aufhebung der „historischen Distanz":

> Durch die Wahl moderner Worte und durch die Integration der mittelalterlichen Verhaltensweisen in einen neuzeitlichen Denkzusammenhang schwindet die Fremdheit der Vergangenheit […]; ihre Alterität wird negiert in der Identifikation eines Denkens und Agierens, das seine Begründung in der Verfassung einer feudaladeligen, also einer nicht-bürgerlichen Gesellschaft findet, mit der Logik des Denkens und Agierens der modernen, bürgerlichen. Die historische Besonderheit der feudalen, aber auch gleichzeitig die der bürgerlichen Gesellschaft wird so aufgehoben, und die Konstruktion des sozialen Zusammenhangs der Individuen erhält ebenso wie die daraus resultierenden Mentalitäten etwas Zeitgehobenes, ewig Gültiges. (Bachorski 1988, S. 340)

Dass auf diese Weise „die Brisanz eines historischen Textes verloren[geht]",[25] stellt für Fernau offensichtlich kein Problem dar, da er ganz offensichtlich nicht in erster Linie auf Handlungs- und Konfliktaufbau oder auf die Widersprüche des *Nibelungenlieds* zielt, sondern seine Aufmerksamkeit einzelnen Charakteren – insbesondere Hagen – und ihrer Relevanz für die Deutung der „deutschen Seele" widmet.[26]

Diese Deutung der Figuren für die im Untertitel von Fernaus Text angekündigten „Bestandsaufnahme der deutschen Seele" hat Bachorski in sechs Punkten aufgelistet, die ich hier im folgenden knapp zusammenfasse:

1) die deutsche Seele ist asexuell;
2) die deutsche Seele hat eine naiv-unschuldige Jugend;
3) die deutsche Seele hat eine Scheu vor der Alltäglichkeit und deren Unidealität;
4) die deutsche Seele verzehrt sich nach Recken, nach Baldurschen Lichtgestalten, wie Siegfried und Hitler;
5) diese Recken muss die deutsche Seele dann tragischerweise immer wieder töten;

[25] Bachorski 1988, S. 342.
[26] Vgl. Bachorski 1988, S. 342.

6) die deutsche Seele ist treu.[27]

Nach Bachorski entsteht in Fernaus Nibelungenbuch so „das Bild des Deutschen in einer radikalen Aufhebung von Geschichte“, im „Mittelpunkt seiner Rezeption steht nicht ein historischer Text, sondern […] der Nibelungen-Mythos als Möglichkeit der Selbstdeutung der deutschen Geschichte und Gegenwart.“ (Bachorski 1988, S. 344 f.)

Bachorski sieht in Fernaus mythischer Geschichtsdeutung, die sich nicht offen mit der Tradition des Mythos, insbesondere mit der Nibelungen-Rezeption vor und während des Faschismus auseinandersetzt, meines Erachtens zu Recht den Versuch, Fragen an die Geschichte zu unterbinden und unterstellt ihr die Absicht, zu beruhigen, „weil sie die ängstigenden Besonderheiten der Gegenwart wie der unmittelbaren Vergangenheit ontologisiert, zu unabänderlichen Wesensheiten deklariert“ (Bachorski 1988, S. 354).

Auch im zweiten Jahrtausend erscheint Fernaus „Nähe zu Apologien des deutschen Nationalismus im Allgemeinen und des Deutschen Reichs im Besonderen“ einem Literaturwissenschaftler wie Bernhard R. Martin immerhin noch als „äußerst problematisch“.[28]

Ich möchte im folgenden die Stellung von Fernaus *Disteln* in der Rezeptionsgeschichte des *Nibelungenlieds* und des Nibelungenstoffes genauer bestimmen. Es kann nicht bezweifelt werden, dass es sich um einen Vertreter der ersten Gruppe der eingangs nach Müller zitierten idealtypischen Unterscheidung nach Formen und Möglichkeiten der Rezeption mittelalterlicher Werke und Stoffe, also um das Resultat einer produktiven, d.h. schöpferischen Mittelalter-Rezeption handelt. Was die vom Autor angestrebte Funktion dieser Verarbeitung des *Nibelungenlieds* zu einem neuen Werk betrifft, darf man sicher die Absicht, den Leser zu unterhalten, nicht außer Acht lassen. Eine eingehendere Analyse von Fernaus Nibelungenbuch legt jedoch offen, dass es sich dabei um eine vordergründige Funktion handelt, welche die eigentliche politisch-weltanschauliche Absicht überlagert: das *Nibelungenlied* – und unterschwellig auch der „Nibelungen-Mythos“ – wird von Fernau umgeschrieben und umgedeutet, um die neuere deutsche Geschichte im allgemeinen und die Biographie des Autors wo nicht zu legitimieren so doch wenigstens zu entschuldi-

[27] Siehe im Detail Bachorski 1988, S. 342 f.
[28] Martin 2004, S. 152.

gen. So sind die *Disteln für Hagen* auf wenigstens zwei Ebenen zu lesen und es bleibt zu hoffen, dass zumindest die zweite Ebene einen kritischen Leser zum Nachdenken über die Vergangenheit anregt, ganz ohne den Versuch, den Nibelungenstoff zur verharmlosenden Apologie des dunkelsten Kapitels der deutschen Geschichte zu missbrauchen.

3. Die Nibelungen im Ohr – das Radio-Musical *Laß das, Hagen!*

Am 15. Dezember 1967, im Jahr nach dem Erscheinen von Joachim Fernaus *Disteln für Hagen*, sendete der Süddeutsche Rundfunk als Produktion des RIAS Berlin unter dem Titel *Laß das, Hagen! Ein Nibelungen-Musical* ein für damalige Zeiten ungewöhnliches Beispiel von Nibelungenrezeption. Das Libretto schrieb der am 21.7.1932 in Wien geborene Autor Horst Pillau, die musikalische Gestaltung übernahm der Musiker, Komponist, Arrangeur, Dirigent und Texter Siegfried Ulbrich (*25. Mai 1922, †30.10.1991).[29] Regie bei dem einstündigen Radio-Musical führte Horst Kintscher, die Rollen übernahmen bekannte Schauspieler und Synchronsprecher. Obwohl der Text des Musicals seit der Transkription Siegrid Schmidts 1997 leicht zugänglich ist und „Deutschlandradio" im Jahr 2006 eine CD des Radio-Musicals produzierte, die noch heute im Handel ist,[30] gibt es meines Wissens abgesehen von knappen Erwähnungen in Überblicksdarstellungen zur Nibelungen-Rezeption[31] keinen Versuch, die Stellung des Stücks in der Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffes genauer zu bestimmen, seit Siegrid Schmidt und Ulrich Müller das Musical zum ersten Mal einem germanistischen Publikum nahegebracht haben.[32]

---

[29] Die Aufführungsrechte liegen beim Ahn & Simrock Bühnen- und Musikverlag in München. Eine Abschrift des Librettos von Siegrid Schmidt nach einer Tonbandaufnahme der Inszenierung von 1967 ist abgedruckt in Schmidt – Müller 1997, S. 317-343.

[30] ISBN 3-937458-22-0, zu beziehen über www.audiore-online.de.

[31] Siehe v.a. Müller 2003 und Müller [in Vorbereitung].

[32] Schmidt – Müller 1997. Dem Musical ist ferner ein kurzer Lexikon-Artikel in der 2002 in den Vereinigten Staaten publizierten Nibelungen-Enzyklopädie gewidmet (s. Müller 2002) und wird in einigen wissenschaftlichen Aufsätzen zur Nibelungenrezeption *en passant* behandelt, so etwa in Bachorski 1988 oder in Eder – Schmidt – Müller – Springeth 1999.

Das Musical folgt in großen Linien dem Handlungsverlauf des mittelhochdeutschen Epos, die durch die Wahl der Gattung „Radio-Musical“ erforderlichen Kürzungen und Raffungen ermöglichen ein Tempo, das dazu geeignet ist, die Aufmerksamkeit des Zuhörers an keiner Stelle der einstündigen Inszenierung erlahmen zu lassen.

Dabei lässt sich folgende Handlungsstruktur herausarbeiten:

A. *Vorspiel*, in dem erklärt wird, wie es zum Musical kommt: Hagen teilt den Burgunderkönigen Gunther, Gernot und Giselher mit, dass er die Exklusivrechte an der „Nibelungen-Story“ für eine Musical-Produktion verkauft hat, ihre Proteste (*Laß das, Hagen!*) also vergeblich sind. Die mittelhochdeutsche Fassung, mit der Eingangsstrophe des *Nibelungenlieds* anzitiert, wird als rezeptionshemmend verworfen, eine neuhochdeutsche Synchronisation beschlossen.

B. *Nibelungen-„Story“ erster Teil*

I. Am Wormser Hof: inszeniert wird die Ankunft Siegfrieds, Hagen referiert im Rückblick die Abenteuer Jungsiegfrieds; Siegfrieds Kampfansage wird von Gunther elegant pariert, eine Antwort auf die gleich darauf vorgetragenen Werbung um Kriemhild von der Bewährung Siegfrieds im Kampf gegen die Sachsen und Dänen abhängig gemacht; Siegfried zieht sogleich siegessicher in den Krieg, Kampf und Sieg werden nur durch entsprechende Geräusche in Szene gesetzt.

II. In Kriemhilds Kemenate: Gernot überbringt der Schwester die Nachricht von Siegfrieds Sieg und Gunthers weiterer Bedingung für eine Hochzeit zwischen Kriemhild und Siegfried in Form einer Brautwerbungshilfe um Brunhild.

III. Auf Island: Bei der Ankunft auf Island begrüßt Brunhild Gunther, Hagen und Dankwart schroff und unhöflich, Siegfried hingegen als alten Bekannten, reagiert höhnisch auf die Werbung Gunthers, der jedoch mit Hilfe des unter der Tarnkappe unsichtbaren Siegfried die vorgesehenen Proben siegreich übersteht. Trotz ihrer Zweifel willigt Brunhild in eine sofortige Abreise ein.

IV. In Krimhilds Kemenate: Siegfried und Krimhild erklären sich gegenseitig ihre Liebe.

V. Hochzeitsfest: Brunhild spricht sich aus gesellschaftlichen Erwägungen gegen die Verbindung Kriemhilds mit Siegfried (den sie jetzt plötzlich als Lehnsmann bezeichnet, obwohl in den vorhergehenden Szenen des Musicals nicht davon die Rede war) aus; Gunther erklärt, Siegfried sei ihm ebenbürtig. Gunther und Brunhild ziehen sich zurück.

VI. Am nächsten Morgen: Gunther erzählt Siegfried von seiner unrühmlichen Rolle in der Hochzeitsnacht, Siegfried verspricht Hilfe.

VII. Am anderen Morgen: Gunther bedankt sich bei Siegfried für die Hilfe und wünscht Siegfried eine gute Reise nach Xanten.

VIII. Jahre später in Worms – Vor dem Münster: Hagen und Giselher beobachten, wie sich der Streit der Königinnen anbahnt; Hagen gibt als Grund Eifersucht und enttäuschte Liebe seitens Brunhilds an: Siegfried habe früher in Island „mal ein Gschpusi mit ihr gehabt" und dann Kriemhild („die kleine dumme Gans") geheiratet. Nach dem heftigen Wortgefecht der Königinnen schwört Siegfried, keinen Geschlechtsverkehr mit „Gunthers Frau" gehabt zu haben; Kriemhild betritt dennoch triumphierend als erste das Münster.

IX. Beratung am Wormser Hof: Hagen schlägt vor, Siegfried zu ermorden, Gunther und Gernot willigen nach anfänglichen Skrupeln und Zaudern (*Laß das, Hagen!*) ein, der protestierende Giselher wird weggeschickt. Man beschließt, einen Krieg vorzutäuschen, um Siegfried vom Wormser Hof wegzulocken.

X. In Kriemhilds Kemenate: Vor dem Aufbruch entlockt Hagen der von düsteren Vorahnungen gequälten Kriemhild das Geheimnis von Siegfrieds verwundbarer Stelle.

XI. Im Wald: Hagen ersticht Siegfried von hinten, Gunther zieht den Speer aus dem Rücken und versorgt die Wunde mit Leukoplast – Siegfried stirbt, es hat sich, mit den Worten Hagens, „ausgeheldet".

XII. In Kriemhilds Kemenate: Giselher versucht, die Schwester zu trösten, Kriemhild hält die Schuld Hagens durch die Bahrprobe für erwiesen; sie erklärt ihre Absicht, in Worms zu bleiben und sich mit Hilfe des Nibelungenhortes „karitativ zu betätigen".

XIII. Bei König Gunther: Hagen berichtet, dass er Kriemhild den Nibelungenhort geraubt und im Rhein versenkt hat, um sie daran zu hindern, Anhänger zu werben.

C. *Nibelungen-„Story" zweiter Teil*

I. Am Wormser Hof: Rüdiger bringt König Etzels Brautwerbung um Kriemhild vor. Gunther macht sein Einverständnis von dem seiner Schwester abhängig.

II. Hochzeit Kriemhilds mit Etzel: rein musikalische Inszenierung durch das Abspielen eines verzerrten Hochzeitsmarschs.

III. Am Hunnenhof: Nach 13 Jahren bewegt Kriemhild Etzel eines Nachts zu einer Einladung der Burgunden an den Hunnenhof.

IV. Die Burgunden auf der Fahrt ins Hunnenreich: Rückblickend, in einem Dialog zwischen Hagen und Gunther, erfährt der Zuhörer von der Überbringung der Einladung, von Hagens Warnung vor der Reise, von der Begegnung Hagens mit den Meerfrauen, der Ermordung des Fährmanns

und der Zerstörung der Fähre durch Hagen. Es folgt die Kampfszene mit Graf Gelfrat, der den erschlagenen Fährmann rächen möchte.

V. Ankunft der Burgunden am Hunnenhof: Dietrich warnt die Burgunden bei der Ankunft vor Kriemhild, Hagen gesteht seine Schuld an Siegfrieds Tod ein, Hagen und Volker halten Nachtwache.

VI.Am Hunnenhof: Etzel heißt die Gäste beim Bankett willkommen, Dankwart stürzt in den Festsaal und berichtet von dem Überfall Blödels auf die burgundischen Knappen. Hagen schlägt Kriemhilds und Etzels Sohn den Kopf ab, es kommt zum Kampf. Kriemhild fordert vergebens die Auslieferung Hagens gegen freies Geleit für den Rest der überlebenden Burgunden, der Kampf geht weiter, bis die letzten überlebenden Wormser, Gunther und Hagen, von Dietrich überwältigt werden. Kriemhild ergreift den Balmung, schlägt Gunther das Haupt ab, tötet Hagen und wird ihrerseits von Hildebrand getötet.

D. *Finale*: Dietrich tröstet den verzweifelten Etzel mit dem Hinweis auf die spätere Rezeptionsgeschichte des „hehrsten[n] deutsche[n] Heldenlied[s]“ und fordert ihn auf, mit ihm Kaffee trinken zu gehen. Es folgt als Original-Zitat die Schlussstrophe der Not-Fassung des *Nibelungenlieds*.

Den Autor Horst Pillau hatte „schon als Junge empört, dass diese edlen Recken von Betrug, Verrat und Mord, List und Hinterlist, Bosheit, Raub, Gewalt und Zerstörung gelebt und das alles mit großem Pathos artikuliert haben. Wie konnte man sie nur zu nationalen Vorbildern hochstilisieren?“[33] Pillau habe damals unter „edlen Recken“ und „tugendlicher Minne“ etwas völlig anderes verstanden, was ein Anlass für ein kritisches Drama gewesen wäre. Doch schlug sein Versuch, eine Tragödie zu schreiben, fehl:

> Leider war ich dazu nicht imstande. Im Laufe der düsteren Arbeit sind dann immer wieder die komischen Aspekte der Geschichte zutage getreten und es ist aus dem jeweiligen Stoff letztlich doch eine Komödie entstanden. (Pillau 2006)

Man darf also davon ausgehen, dass die vordergründige Funktion des Radio-Musicals die einer Komödie ist, Pillau sein Publikum unterhalten will, indem er die komischen Aspekte der Nibelungengeschichte herausarbeitet. Dabei bedient er sich vor allem der Sprachkomik, was bei dem gewählten Medium naheliegend erscheint. Wie

[33] Pillau im Begleitheft zur CD-Produktion von 2006.

schon Siegried Schmidt überzeugend herausgearbeitet hat, beruht die Publikumswirksamkeit des Librettos insbesondere auf der Kontrastierung sprachlicher Archaismen einerseits und sprachlicher Detailrealismen aus der aktuellen Lebenswelt des Radio-Publikums andererseits: „Aus der Überzeichnung, Verknüpfung und Spannung dieser sprachlichen Elemente resultiert u.a. Komik und Ironie des Hörspiels.“[34]

Dabei verfällt Pillau an keiner Stelle in übertriebene Effekthascherei, die den Stil von Fernaus Nibelungenbuch auf weite Strecken prägt und statt Komik oft eher Peinlichkeit produziert.

Zu Recht ist von der Forschung darauf hingewiesen worden, dass Pillaus Libretto von Fernaus Nibelungenbuch beeinflusst ist. Die entsprechenden Hinweise beschränken sich jedoch auf die bloße Feststellung einer Beeinflussung in Vorgehensweise und Konzeption,[35] während meines Wissens bisher weder die genauen Berührungspunkte herausgearbeitet worden sind noch die Frage nach der Funktion von Pillaus Bezugnahmen auf Fernaus Nibelungenbuch gestellt wurde.

Auch Pillau erzählt, wie andere vor ihm, die „Nibelungen-Story“ anachronistisch; doch thematisiert er schon im Vorspann deutlich, dass es ihm dabei um Publikumswirksamkeit geht, wenn er Hagen in den Mund legt, dass das Musical nicht mittelhochdeutsch aufgeführt werden kann, sondern neuhochdeutsch synchronisiert werden muss, wenn man nicht „ein Dutzend Germanisten als Publikum“ will.

Was die Berührungspunkte betrifft, möchte ich im folgenden einige Beispiele anführen:

- auch wenn Pillau die Zwischeneinkehr in Bechlarn mit der Verlobung Giselhers mit Gerlind nicht thematisiert, so greift er doch – parodistisch – Fernaus Bild der jungen Mädchen am Hof Rüdigers als Fohlen auf, wenn er Hagen in Island Brunhild als Islandpony be-

[34] Schmidt – Müller 1997, S. 346 (mit Beispielen).

[35] Schmidt – Müller 1997, S. 346: „Anregungen zur ironischen Brechung der Geschichte stammen ganz offensichtlich aus Fernaus damals ganz neuem Hagen-Buch (1966)“; *ebd*. S. 347 weisen die Autoren abschließend nachdrücklich darauf hin, dass dem Musical-Libretto „die ideologisch-bedenklichen Töne von Fernaus Hagen-Buch“ fehlen. Vgl. auch Müller 2003: „Der Konzeption des Radio-Musicals liegt ein Buch des damals sehr erfolgreichen Joachim Fernau (1909-1988) zugrunde.“

zeichnen lässt („Sieh da, das muskulöse Islandpony kann auch Deutsch“);

▪ Pillau greift Fernaus Kriegsterminologie auf (Blitzkrieg etc.), wenn er Hagen in den Mund legt, die Ermordung Siegfrieds sei nichts anderes als „eine Art Präventionskrieg“;

▪ wenn bei Fernau die deutsche Seele asexuell ist, so wird dies auch bei Pillau thematisiert, wenn er in der Kemenatenszene zwischen Kriemhild und Siegfried das Duett der beiden mit folgenden Worten beenden lässt: „Noch nie war eine Liebe / so edel, lauter, wahr. / Oh, wenn sie stets so bliebe, / so rein, so deutsch, so klar!“;

▪ wenn Volker bei der Nachtwache mit Hagen an Etzels Hof die im Hinterhalt liegenden Hunnen als „Hunnenhunde“ bezeichnet, so nimmt er damit deutlich Bezug auf die entsprechende Textstelle bei Fernau, in der die Hunnen als „Meute“ charakterisiert werden.

In welcher Funktion nimmt Pillau auf Fernaus Nibelungenbuch Bezug? Macht er nur auf die Quelle aufmerksam, die ihn zur ironischen Brechung des Nibelungenstoffs angeregt hat, oder handelt es sich hier um eine kritische Auseinandersetzung mit dem Bestseller-Autor?

Ich möchte das Radio-Musical als bewussten Gegenentwurf zu Fernaus Nibelungenbuch interpretieren. Insbesondere werden die Kommentare bei Pillau einem Akteur – Hagen – in den Mund gelegt und nicht einem mit biographischen Reminiszenzen spielenden „Autor-Ich“. Dies unterstützt die Tendenz des Musicals, den Missbrauch von Mythen deutlich offenzulegen, während bei Fernau mit diesem Thema nicht offen umgegangen wird. Ganz klar sagt Pillau an einer extrem komischen Stelle, an der mit mundartlichen Varianten Lokalstereotypen thematisiert werden („Bayern gegen Preußen – Rheinländer“), dass Mythen nicht als Apologien taugen. Es handelt sich um die Stelle, in der Markgraf Gelfrat Rechenschaft für seinen erschlagenen Fährmann fordert:

GELFRAT: Bleibt’s steh, es burgundisch-nibelungischen Saukerl!
GUNTHER: Was wünschen Sie, mein Herr?
GELFRAT: Ich bin der Markgraf Gelfrat, der wo den Tod von seinem Fährmann rächen wird. Her mit dem Malefizkerl Hagen!
HAGEN: Ein Urviech aus Bayern. Wollen wir zünftig Fingerhakeln?

> GELFRAT: Nosnbohrer! Wann i di dawisch, dann mach i Leberknödel aus dir! Sackrischer Preiß vom Rheinland! Hoits mi zruck, sondt kriag i an Bluatrausch!
> HAGEN: Komm' näher, Weißwurstfresser! Ich bin in Stimmung!
> GELFRAT: Stat bist! SCHAMT'S EUCH, ES MYTHISCHEN FIGUREN, es Zundhammi, nixige, es ritterlichen Rotzleffe, es Wuiderer, es damischen!

Die Botschaft dieser Textstelle ist eindeutig: diese mythischen Figuren haben allen Grund, sich zu schämen, der Mythos ist keine Entschuldigung für Fehlverhalten.

Fernaus Bestandsaufnahme der deutschen Seele wird vor allem am Schluss des Musicals *ad absurdum* geführt, wenn Dietrich sich mit folgenden Worten an Etzel wendet:

> Ja, Sieg ist rar und so, nur so, kann man der deutschen Seele Inhalt geben. Die Walstatt schweigt. Die Helden starben. Nun, war's kein Happyend, so war's heroisch. Ist das denn nichts? Schaut nicht so traurig drein! Wir besteh'n vorm Urteil der Geschichte. Komm, lieber Etzel, gehen wir Kaffee trinken!

Der Gedanke, vor dem Urteil der Geschichte zu bestehen, ist auch andernorts im Musical thematisiert, und zwar in der Szene, in der Gunther nach der Ermordung Siegfrieds, im Anschluss an seinen lächerlichen Versuch, die von Hagen verursachte tödliche Wunde mit einem Streifen Leukoplast zu versorgen, im Brustton der Überzeugung sagt:

> Zu spät! Nun immerhin, so hab' ich meine Pflicht getan. Das Urteil der Geschichte wird mir nichts vorzuwerfen haben. Voll Überzeugung kann ich stets behaupten: Ich ließ es ungern zu.

Mit solchen Stellen, in der offensichtlichen Diskrepanz zwischen geschildertem Geschehen und den Aussagen der Figuren, führt Pillau dem Publikum klar vor Augen, dass jeglicher Versuch, sich mit Hilfe des Nibelungen-Mythos vor der Geschichte zu exkulpieren, der Lächerlichkeit preiszugeben ist. Und darin liegt meines Erachtens seine Antwort auf die in Fernaus Nibelungenbuch zelebrierte Apologie des deutschen Nationalismus und seiner Folgen.

Doch ist das Radio-Musical nicht allein als kritische Auseinandersetzung mit Fernau zu sehen: es handelt sich hierbei lediglich um eine Facette, um eine Distanzierung nach dem Motto „So nicht!".

Und in der Tat führen Pillau und Ulbrich vor, wie man die „Nibelungen-Story" „anders" erzählen kann, unterhaltsam, in ironischer Brechung, mit Nachdruck auf der Tatsache, dass Mythen umformuliert werden können, wenn man das Ergebnis nicht für – auch verdeckte – weltanschaulich-politische Zwecken einsetzt, sondern zur kritischen Auseinandersetzung innerhalb der Rezeptionsgeschichte dieses Stoffes oder auch lediglich zur Unterhaltung nutzt.

Vor diesem Hintergrund kann man versuchen, die Stellung des Musicals in der Rezeptionsgeschichte des Nibelungenstoffs näher zu bestimmen. Schon Siegried Schmidt hat darauf hingewiesen, dass der Autor alten und neuen Rezeptionsmodus thematisiert, wobei „ein bemerkenswertes Spannungsfeld zwischen zitierter und realisierter Rezeption"[36] entsteht. Zur „zitierten Rezeption" zählt mit Sicherheit auch die punktuelle Auseinandersetzung mit Fernau, auch wenn explizit auf andere Rezipienten des Nibelungenstoffs Bezug genommen wird, wenn Dietrich von Bern am Ende des Musicals Stationen der Nibelungenrezeption vorwegnimmt:

> Das wird das hehrste deutsche Heldenlied. Anstalten öffentlichen Rechts sowie private Firmen von ARD bis CCC, die UFA einst nicht ausgenommen, ob nun Fritz Lang, ob Semmelroth erzählen nach, sei's stumm, sei's dann in Ton und Farbe, was uns hier widerfahren.

Pillau kennt ganz offensichtlich die Geschichte der Rezeption des Nibelungen-Stoffes und lässt seine Figuren mit diesem Wissen spielen. Sein Musical ist eindeutig ein Vertreter der ersten Gruppe der eingangs nach Müller zitierten idealtypischen Unterscheidung nach Formen und Möglichkeiten der Rezeption mittelalterlicher Werke und Stoffe; es handelt sich also auch hier, wie bei Fernaus Nibelungenbuch, in erster Linie um das Resultat einer produktiven, d.h. schöpferischen Mittelalter-Rezeption. Im Vordergrund steht dabei zweifellos die Absicht, das Publikum zu unterhalten, und das Musical könnte allein auf dieser Ebene verstanden werden. Und doch ist es, wie ich hoffe gezeigt zu haben, auf einer weiteren Ebene zu lesen: als kritische Auseinandersetzung mit einer Mythendeutung, die auf die Apologie der jüngeren deutschen Geschichte zielt, und nicht zuletzt als Versuch der Demaskierung eines Umgangs mit dem Nibe-

[36] Schmidt – Müller 1997, S. 345.

lungenstoff, der das im mittelhochdeutschen Epos dargestellte Geschehen nur vordergründig ironisch bricht und das durch komische Effekte erzielte Wir-Gefühl mit dem Publikum für politisch-weltanschauliche Zwecke missbraucht.

Zitierte Literatur

BACHORSKI Hans-Jürgen, „Alte Deutungen in neuem Gewande. J. Fernaus «Disteln für Hagen» und H. Reinls «Nibelungen-Filme»“, in KÜHNEL Jürgen, et al. (Hrsgg.), *Mittelalter-Rezeption III, Gesammelte Vorträge des 3. Salzburger Symposions „Mittelalter, Massenmedien, Neue Mythen“*. Göppingen, Kümmerle, 1988, S. 339-358

DE BOOR Helmut, „Einführung in Hebbels «Nibelungen»“, in HEBBEL Friedrich, *Die Nibelungen. Vollständiger Text. Dokumentation*. Frankfurt-Berlin, Ullstein, 1966

EDER Annemarie, Ulrich MÜLLER, Siegrid SCHMIDT, und Margarete SPRINGETH, „Helden für das Dritte Jahrtausend? Siegfried, Faust und der Freischütz auf der Musical-Bühne“, in SCHMIDT Jürgen Erich, et al. (Hrsgg.), *Ethische und ästhetische Komponenten des sprachlichen Kunstwerks. Festschrift für Rolf Bräuer zum 65. Geburtstag*. Göppingen, Kümmerle, 1999, S. 37-60

FERNAU Joachim, *Disteln für Hagen. Eine Bestandsaufnahme der deutschen Seele*. München-Berlin, Herbig Verlagsbuchhandlung, 1966; auch als Ullstein Taschenbuch, Berlin, ^{7}2005

GLASER Horst Albert, „Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels *Nibelungen*“, in HEINZLE Joachim, Klaus KLEIN, und Ute OBHOF (Hrsgg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden, Reichert, 2003, S. 445-457

GREINER Bernhard, „Siegfried eine Jüdin aus Polen. Heiner Müllers Umgang mit dem Nibelungenstoff“, in HEINZLE Joachim, Klaus KLEIN, und Ute OBHOF (Hrsgg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden, Reichert, 2003, S. 531-544

HEINZLE Joachim, „Die Handschriften des Nibelungenliedes“, in HEINZLE Joachim, Klaus KLEIN, und Ute OBHOF (Hrsgg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden, Reichert, 2003, S. 191-212

HOFFMANN Werner, „Nibelungenromane“, in REICHERT Herrmann, und Günther ZIMMERMANN (Hrsgg.), *Helden und Heldensage. Otto Gschwandtler zum 60. Geburtstag*. Wien, Fassbaender, 1990, S. 113-142

HOFFMANN Werner, "The Reception of the *Nibelungenlied* in the Twentieth Century", in MCCONNELL Winder (Hrsg.), *A Companion to the* Nibelungenlied. Columbia SC, Camden, House 1998

KRÜGER Peter, „Etzels Halle und Stalingrad. Die Rede Görings vom 30.1.1943", in HEINZLE Joachim, und Anneliese WALDSCHMIDT (Hrsgg.), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, S. 151-190

MARTIN Bernhard R., *Die Nibelungen im Spiegelkabinett des deutschen Nationalbewusstseins. Studie zur literarischen Rezeption des* Nibelungenliedes *in der Jugend- und Unterhaltungsliteratur von 1819-2002*. München, Iudicium, 2004

MERTENS Volker, „Das *Nibelungenlied*, Richard Wagner und kein Ende", in HEINZLE Joachim, Klaus KLEIN, und Ute OBHOF (Hrsgg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden, Reichert, 2003, S. 459-496

MÜLLER Ulrich, „Die Auferstehung der Nibelungen. Beobachtungen und Rezeption des Nibelungen-Mythos in den Achtziger Jahren", in HEIMANN Sabine, et al. (Hrsgg.), *Soziokulturelle Kontexte der Sprach- und Literaturentwicklung. Festschrift für Rudolf Große zum 65. Geburtstag*. Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1989, S. 495-506

MÜLLER Ulrich, „Lass das, Hagen! (Stop that, Hagen)", in GENTRY Francis G., Winder MCCONNELL, Ulrich MÜLLER, und Werner WUNDERLICH (Hrsgg.), *The Nibelungen Tradition: an Encyclopedia*. New York, Routledge, 2002, S. 278 f.

MÜLLER Ulrich, „Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Überblick", in HEINZLE Joachim, Klaus KLEIN, und Ute OBHOF (Hrsgg.), *Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos*. Wiesbaden, Reichert, 2003, S. 407-444

MÜLLER Ulrich, „Richard Wagner geht ins Musical-Theater: Das Meer und der Ring" [in Vorbereitung, das Erscheinen ist für 2010 in der Festschrift für Jürgen Kühnel geplant]

PILLAU Horst, „Laß' das, Hagen", in Begleitheft zur CD *Laß' das, Hagen! Ein Nibelungen-Musical*. ISBN 3-937458-22-0, Deutschlandradio Kultur, Deutschlandradio-Service-GmbH, 2006

PILLAU Horst, und Siegfried ULBRICH, *Laß' das, Hagen! Ein Nibelungen-Musical*. CD ISBN 3-937458-22-0, Deutschlandradio Kultur, Deutschlandradio-Service-GmbH, 2006

SCHMIDT Siegrid, und Ulrich MÜLLER, „«Laß' das, Hagen! Ein Nibelungen-Musical» von Horst Pillau und Siegfried Ulbrich (1967)", in KRAUSE Burkhardt (Hrsg.), *Verstehen durch Vernunft. Festschrift für Werner Hoffmann*. Wien, Fassbaender, 1997, S. 313-347

VON SEE Klaus, „Das *Nibelungenlied* – ein Nationalepos?“, in HEINZLE Joachim, und Anneliese WALDSCHMIDT (Hrsgg.), *Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1991, S. 43-110

WAPNEWSKI Peter, „Joachim Fernau und die deutsche Seele“, *Die Zeit. Wochenzeitung für Politik – Wirtschaft – Handel – Kultur* 3.2 (1967), Feuilleton

WUNDERLICH Werner, *Der Schatz des Drachentödters*. Stuttgart, Klett-Cotta, 1977

WUNDERLICH Werner, „«Total krasse Helden.» Literaturhistorische und literaturkritische Anmerkungen zur neueren Nibelungenrezeption“, in BUSCHINGER Danielle (Hrsg.), *Sammlung, Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit. Festschrift Wolfgang Spiewok*. Amiens, Université de Picardie, 1989, S. 369-383

„Die ganze neue europäische Liebe“. Rahel Levin Varnhagens „größte Türpitüde“

Ursula Isselstein

Abstract: *Rahel Levin Varnhagen needed at least eight years to overcome her dramatic love affair with the Spanish diplomat Don Rafael de Urquijo. The essay tries to retrieve the psychological and social background leading to this devastating passion and follows the process of self-healing on the basis of Rahel's numerous self-descriptions in her letters and diaries. The last section presents hitherto unknown data on the biography of Urquijo.*

Im Mai 1875, zweiundvierzig Jahre nach Rahel Levin Varnhagens[1] Tod, liest Gottfried Keller die ersten vier (der sechs) Bände ihres Briefwechsels mit Karl August Varnhagen von Ense,[2] die bis zum September 1815 reichen. Er hält seinen zwiespältigen und auffallend ungleich gewichteten Lektüreeindruck in einem Brief an Erich Kuh fest: prägnant formulierte acht Druckzeilen über Rahel, fünf alles erschöpfende Worte zu Karl August Varnhagen:[3]

> Eine rechte Menschenstudie könnte man jetzt an den vier Bänden Briefwechsel zwischen Rahel und Varnhagen machen, [...]. Sie sind von Interesse dieser Art vom ersten Rang. Wie Sonnenschein leuchtet's und blitzt es in das verjährte Verhältnis hinein! Sie, die absolute Natur, Wahrheit, Selbstlosigkeit, Genialität, der absolute Lärm, die absolute Stille, das Meer, die Bescheidenheit, das göttliche Selbstgefühl etc. etc. und zugleich die fortwährende Pose, Selbstbeschreibung, Selbstverzehrung, Beschwörungssucht, Überredungslist, höchste Naivität des Selbstlobes etc. bis ins grob Körperliche hinunter! Er immer der Varnhagen. [...] Es sollte einer einmal diesen Gegenstand mit der nötigen Pietät, aber auch mit Ungeniertheit abschließend behandeln, solange noch die Tradition des Verständnisses

[1] Im Folgenden kurz „Rahel“. Dieser Name war ihr „Wappen“ – wie sie 1824 einem alten Freund schrieb –, der einzige, der ihr ganzes Leben begleitete.
[2] Vgl. GW IV-V.
[3] Keller hatte Varnhagen und dessen Nichte Ludmilla Assing als junger Mann während seiner Berliner Jahre (1850-1855) kennengelernt, in ihrem Salon verkehrt und mit Assing fast bis zu deren Tod Briefe gewechselt.

> für jene Zeit und jene Berliner da ist. Wollen Sie die Bände zugeschickt haben?[4]

Mit psychologischem, bzw. anthropologischem Interesse und deutlich irritiertem, wenn auch fasziniertem Künstlerblick bestaunt Keller in Rahel ein Fleisch gewordenes Paradox. Die *Menschenstudie*[5] bleibt im Irrealis stecken, Keller beschränkt sich auf eine brillante Beschreibung einer Erscheinung, die er offenbar nicht versteht.

Kein Wunder, denn Rahel selbst umkreist in ihren unzähligen Selbstbeschreibungen eine Dissonanz in ihrem Wesen, die sie mit Lavater'schem Blick und Rousseau'scher *Selbstverzehrung* 1814 auch in ihrer Physiognomie findet, wie denn immer wieder ähnliche Gedanken, Bilder und Klagen und sogar argumentative Muster Rahels autobiographische Texte in Tagebüchern und Briefen durchziehen.[6] Eine eingehende Analyse der Kernbegriffe, die sie dabei immer wieder gebraucht und entwickelt, würde zu umfassend für den Rahmen dieser Untersuchung. Kaum eins der bedeutungsschwersten Worte zur menschlichen Existenz fehlt, die meisten gehören den höchst komplexen semantischen Bereichen von Gefühl und Intellekt oder dem Konflikt zwischen beiden an: *Herz*, *Herzenswünsche*, *Sinne*, *Seele*, *Liebe*, *Leidenschaft*, *Geist*, *Vernunft*, *Verstand*, *Bewußtsein*. Und dann: *Dissonanz*, *Glück*, *Lüge*, *Unglück*, *Verzweiflung*. Wir müssen uns daher auf das Nötigste beschränken, um die Voraussetzungen und die Folgen der psychischen Katastrophe zu beleuchten, die uns hier interessiert.

---

[4] An Emil Kuh, 18.5.1875. Vgl. Keller, 771. Kuh hat tatsächlich eine Schrift über Varnhagen verfaßt, wie Alfred Schaer, der Hrsg. einer Auswahl von Publikationen Kuhs in seiner Einleitung vermerkt. Vgl. Kuh, X. Dieser Spur nachzugehen würde hier zu weitab führen.

[5] Zitate und Paraphrasierungen einzelner Wörter oder Redewendungen Rahels auch im Folgenden *kursiv*.

[6] Vgl. dazu: Haase, 67-75.

Baum und Paradox

Immer wieder hat Rahel nach einer Erklärung für die Disharmonie in ihrem Wesen gesucht, dem Mangel an äußerer und innerer *Grazie*.[7] Dazu nur einige Beispiele aus verschiedenen Epochen ihres Lebens: von der Jugendkorrespondenz mit dem jüdischen Freund David Veit (1795) über zwei in Briefen enthaltene Selbstportraits im Todesjahr der Mutter (1809) bis hin zum Statuswechsels durch die Heirat mit dem vierzehn Jahre jüngeren Varnhagen 1814. In diesem Jahr verschwindet auch der Mann aus Rahels Leben, der im Mittelpunkt des zweiten Teils unserer Studie stehen wird.

In einem vielzitierten Brief von 1795 an David Veit leitet Rahel die „Verblutung“ ihres ganzen Lebens von ihrer Geburt als Jüdin ab.[8] Wie auch in allen späteren Zeugnissen wird schon dieses erste Unglück kontrapunktiert – aber nicht aufgehoben – durch die einzigartigen Gaben, die ihr die Natur, bzw. der „doch gütige Gott“ mitgegeben habe.[9]

Das Motiv der „falschen Geburt“ kehrt vierzehn Jahre später in einem Brief an den nicht-jüdischen und überdies adligen Freund Friedrich de la Motte-Fouqué wieder, diesmal nicht mehr narrativ-parabolisch, sondern apodiktisch, fast trotzig formuliert:

> Was mir ist? Daß ich noch nie gefehlt habe; noch nie leichtsinnig oder eigennützig handelte, und mich doch aus dem immer sich fort, und neu entwicklenden Unglück meiner falschen Geburt nicht hervorzuwälzen vermag. Dies sind wenige, leicht und bald ausszusprechende Worte; aber es sind die Bogen, worauf mein ganzes Leben hindurch die schmerzlichsten, giftigsten Pfeile abgedrückt sind.[10]

Im Februar desselben Jahrs hatte Rahel jedoch ihr unabänderliches Schicksal in einen weiteren und komplexeren existentiellen Kontext gestellt. In einem Brief an den vertrauteren Varnhagen – seit einem

[7] Im Mai 1811 notiert Rahel in ihr Tagebuch: „Ich habe keine Grazie; und nicht einmal die, einzusehen, woran das liegt: außerdem, daß ich nicht hübsch bin, habe ich auch keine innere Grazie.“ (GW VIII/1, 123).
[8] An David Veit, 22.3.1795, GW VII/2, 79.
[9] An Varnhagen, 28.3.1814, GW V/1, 311.
[10] An Friedrich de La Motte-Fouqué, 26.7.1809, GW I, 435.

knappen Jahr ist er ihr Geliebter – erkennt sie es in einer Metapher dieses Freundes wieder, der sie mit einem Baum verglichen hatte,

> den man[11] aus der Erde gerissen hat, und dann seinen Wipfel hineingegraben; zu stark hat ihn die Natur angelegt! Wurzel faßt der Wipfel, und ungeschickt wird Wurzel zu Wipfel! [...] Dies ist der Durchmesser meines Lebens. Seine erste Verschlingung zum Wirklichen. Laß dies mein Epitaph sein, und dies ist dasselbe, was mein „Paradox" ist [...] obgleich unendlich tief unter Deinem Baum [...].[12]

In der Tat paßt Varnhagens emblematisches *Epitaph* zu dem hyperbolischen Schmerzensausbruch, der den Anfang des Briefs füllt, wo Rahel ihr Gefühl von Vereinsamung aus ihrer ökonomischen, familiären, affektiven und gesellschaftlichen Lage nach 1806, insbesondere im Winter 1808/1809 abzuleiten scheint. Dem Varnhagen-Zitat war Rahels eigene Schlußfolgerung aus dieser „von Menschen und Künsten, und Natur geschiedenen Lage" vorausgegangen:

> Diese Woche habe ich erfunden, was ein Paradox ist. Eine Wahrheit, die noch keinen Raum finden kann sich darzustellen; die gewaltsam in die Welt dringt, und mit einer Verrenkung hervorbricht. So bin ich leider! – hierin liegt mein Tod. – Nie kann mein Gemüth in schönen Schwingungen sanft einherfließen, wozu dies Schöne in der Tiefe meines geistigen Seins [...] verzaubert liegt.[13]

Zwischen den beiden Bildern gibt es allerdings einen entscheidenden Unterschied. Der Baum erleidet sein Schicksal passiv, das Paradox handelt aktiv, sogar gewaltsam. Es – also Rahel selbst – ist nichts Geringeres als eine *Wahrheit*, die erst aufgrund ihrer raum-zeitlichen Unangemessenheit zum Paradox wird. Weil die Welt ihr *noch* keinen *Raum* bot, und sie daher nur mit einer *Verrenkung* in sie eindringen konnte.[14] Daher muß alles Schöne in Rahels Gemüt unerkannt, *verzaubert* bleiben. Erst das Paradox erklärt, worum es bei der unheil-

---

[11] Rahel wird später in ihrer weiter unten zitierten autobiographischen Skizze dies unpersönliche *man* mit ihrem Vater identifizieren. Vgl. S. ##.<S. 4>

[12] An Varnhagen, 19.2.1809, GW IV/1, 297. Die Baummetapher stammt aus einem Brief Varnhagens vom 24.1.1809, GW IV/1, 269.

[13] GW IV/1, 296.

[14] Rahel benutzt die antike rhetorische Figur des Paradoxon – die erst im 18. Jh. wieder aufgenommen wurde – in ihrer etymologischen Bedeutung „der gewöhnlichen ansicht widerstreitend". Vgl. Grimm, Bd. 13, Sp. 1458.

vollen „ersten Verschlingung zum Wirklichen“ eigentlich geht: um die unabänderliche Verkennung von Rahels *Wahrheit*, *Gemüt* und *geistigem Sein* seitens der *Welt*, in die sie geboren wurde und ohne die sie nicht leben konnte.[15] Dieser existentielle Schmerz löst die hochdramatischen Klagen in Rahels Briefen aus, deren Emphase keine Grenzen kennt außer denen der Sagbarkeit.[16] Es ist das Leiden an ihrer Ausgrenzung als Frau und Jüdin in einer „aufgeklärten“ Gesellschaft und deren im Theoretischen steckenbleibenden Berufung auf die Gleichheit aller Menschen vor der Vernunft. Rahel setzt dem ihr „getrübtes, gekränktes, empörtes, und gesundes nie ermüdetes Herz“[17] entgegen.

Das Herz zwischen Himmel und Erde. Ein Zwischentext

Um die Beschaffenheit und das Schicksal ihres Herzens geht es 1814 in einem „Brief“ Rahels an Varnhagen – einer teilweise in dritter Person geschriebenen autobiographischen Skizze –,[18] in dem sie, das alte Bild Varnhagens wiederaufnehmend, zu erklären sucht, wo sich die *hideuse* Mißstimmigkeit in ihrer Natur herleitet:

> Dies alles kommt daher: weil die holde, freigebige, sorglose Natur mir eins der feinsten und starkorganisiertesten Herzen gegeben hat, die auf der Erde sind; weil ich keine persönliche Liebenswürdigkeit habe, und man es also nicht sieht: weil auch mein rauher, strenger, heftiger, launenhafter, genialischer, fast toller Vater es übersah und es brach, brach. Mir jedes Talent zur That zerbrach, ohne solchen Karakter schwächen zu können. Nun arbeitet dieser ewig verkehrt,

[15] „Die Gesellschaft war mir von je die Hälfte des Lebens“ wird sie 1814 an Varnhagen schreiben. „Weil ich richtig fühlte, was sie sein sollte: der sich bewußte, behagliche Verein im Genuß und Weiterbringen alles menschlich schon Geleisteten.“ (GW V/1, 311f.)

[16] Diese selbst für ihre Epoche ungewöhnlich hyperbolische Dramatik entspringt dem jeweiligen Augenblick. In den Lektüreanweisungen für ihre Briefe an Urquijo, die sie Varnhagen übergeben hatte, warnt sie diesen: „[...] vergiß aber mein eigentliches Ich nicht: und überschätze auch nichts.“ An Varnhagen, 6.-8.11.1808, GW IV/1, 109.

[17] GW IV/1, 296.

[18] Es handelt sich nicht um einen Brief im eigentlichen Sinn, sondern, wie auch in anderen Fällen, um für Varnhagen bestimmte diaristische Aufzeichnungen.

> wie ein Pflanze, die nach der Erde hinein treibt: die schönsten Eigenschaften werden die hideusesten. [...]

Das allzu frühe *Übersehen* ihres Herzens durch den übermächtigen, geliebten und gefürchteten Vater und der daraus entstandenen Mangel an äußerlich sichtbarer Liebenswürdigkeit führen zum *Zerbrechen* einer der traditionellen Attribute des Herzens, dem ihm natürlich gegebenen Mut – *Talent* – zur Tat. 1823 wird Rahel in einem ihrer typischen definitorischen Aphorismen „des Menschen Karakter [als] Resultat der einmaligen Mischung, und des daher bestimmten Verhältnisses seiner Gaben und Beschaffenheit" erklären. Wenn diese *einmalige Mischung*

> in Lebenskonstellationen [kommt], in denen die uns gegebenen Aufträge unserm Karakter nicht entsprechen, so haben wir schon Unglück, [...]. Dann können wir nicht thätig nach Wahl und Einsicht wirken; und fast immer fühlt man dann Moment auf Moment als Leiden.[19]

Von diesen relativ späten Zeugnissen langjährigen Nachdenkens ausgehend sollen in der Folge einige der Eigenschaften, die Rahel dem Herzen zuschreibt, etwas näher betrachtet werden. Dabei wird zu fragen sein, inwieweit sich die scheinbaren Widersprüche in den zitierten Passagen daraus ergeben, dass das Herz für Rahel einen gleichzeitig endlichen und unendlichen Charakter besitzt.

Das Herz als Erkenntnisinstanz

Ihr Herz hat Rahel immer wieder *gesund* genannt. Das spricht eine grundsätzliche philosopisch-religiöse Überzeugung an. „Nur wenn man dahin sieht findet man Erkenntniß", schreibt sie am 8. Februar 1822 in eins ihrer Tagebücher, denn es lebt „wie ein Maß einer andern Welt in uns [...]; als ein Ja, oder Nein: sonst nichts." Aber es ist „ganz im Dunklen, ganz allein [...] und weiß ganz allein alles beßer [...], weil die verwirrenden Lichter der ganzen Welt nicht hingelangen." Das Herz ist also die im Erdenleben höchstmögliche transzen-

[19] Die zitierten Einträge stehen in umgekehrter Reihenfolge in einem Tagebuch. Sie sind dort auf zwei Nummern aufgeteilt unter folgenden Titeln: *Worin Unglük besteht* und *Versuch auszudrücken was Karakter sagen will, wenn von Menschen die Rede ist.* Hier wiedergegeben nach GW III, 98.

dentale Erkenntnisinstanz. Dann unter demselben Datum eine längere Maxime, die wie folgt beginnt: „Vernunft weiß nur, daß sie Vernunft ist, wenn sie bis zum Herzenswunsch zum letzten Wollen hinführen kann; und so ist Zusammenhang da für ein Meer von Daseyn, [...]“.[20] Die Vernunft kann sich also nur dann ihrer selbst als Vernunft gewiß werden, wenn sie imstande ist, im einsamen Dunkel des Herzens, abseits von den Verwirrungen der *Welt*, zur *Erkenntnis* zu gelangen. In uns, im *letzten Wollen* des Herzens liegt der Zugang zu einer *andern Welt.*[21]

Herz und Geist

Da das Herz als *Maß einer andern Welt* nur absolute Wahrheiten, ein *Ja oder ein Nein* kennt, kann es in der *langwierigen Leidenschaft*, von der unsere nächsten Kapitel handeln werden, zu einer nahezu vernichtenden Gefahr werden. Denn das Herz ist über die Sinne ebensosehr an die Natur gebunden und kann daher in eine Lage geraten, in der es hilflos einem Konflikt zwischen der *anderen* und der irdischen Welt ausgeliefert ist.

In dieser Hilflosigkeit kann nur der *Geist*, die zweite, durch keine körperliche Verwirrung kontaminierte metaphysische Instanz, einen Rettungsstrahl aufblitzen lassen. Er erhellt die verwüstete Herzenslandschaft für einen Augenblick und läßt einen Ausweg ahnen: „Ach! Ich wußte gestern auf einen Moment [...] alle Gründe, warum es mir so gehen muß: und es beruhigte mich ganz, einen Augenblick – immer vermag das der Geist über’s Herz.“ Mitten in der Leidenschaft läßt sich das Herz aber nicht lange besänftigen: „Und doch werd’ ich den herbsten Wünschen wieder überliefert [...] und der Wunsch, es möchte doch nicht so sein, [...] war mein erster Wunsch, aus der dunklen Zukunft im Herzen.“[22]

[20] Es sind die auf den 8.2.1822 datierten Nrn. 43 und 44 des *Tagebuch F*. Vgl. GW III, 61.
[21] Der Begriff einer *anderen Welt* gehört in das religiöse Denken vor allem der späten Rahel, das von der Mystik des Angelus Silesius und der Philosophie des französischen Theosophen Louis-Claude de Saint-Martin beeinflußt war. Vgl. GW VIII/2.
[22] Vgl. GW IV/1, 112. Zum Begriff der *Notwendigkeit* vgl. weiter oben S. ##<9>.

Sinne und Liebe, Leidenschaft und Mord

In ihrem ersten Urquijo-Brief an Varnhagen bittet Rahel diesen zu bedenken, „daß die Natur in ihn – und in mich zu diesem Zauber – einen Zauber für mich gelegt hatte, wogegen das hellste Bewußtsein des Denkens nicht schnell genug arbeiten könnte. Der Eindruck war stärker." Und dann, erstaunlich und lapidarisch, das ganz diesseitige Fazit: „Dies ist Liebe: [...]".[23]

Vier Jahre später entfaltet Rahel diese immer noch gültige Schlußfolgerung in zwei aphoristischen Texten, die sie am 2.12.1812, dem Tag nach der Niederschrift ihrer Träume, hinter diese in ihr Tagebuch einträgt:

> Novalis sagt: „die Liebe ist eine ewige Wiederholung." Sie ist die größte Überzeugung. Sage ich. Unüberwindlich ist Auge, Ohr und Gefühl überzeugt; unüberwindlich unser Herz von dem Gegenstand, den wir lieben; unüberwindlich der Eindruk; und ist die Überzeugung zu überwinden, so lieben wir nicht mehr. Daher lieben nur Menschen; hohe überzeugungsfähige Geschöpfe. Mittheilen, beweisen, läßt sie sich nicht. Jeder liebt allein. Wie man allein betet. [24]

Das Verb *überzeugen* hat die etymologische Bedeutung von „durch Zeugen überführen", die erst im 18. Jh. durch die heutige verdrängt wurde,[25] sodass zu Anfang des 19. Jh.s der Ursprung des Wortes wahrscheinlich noch nachgeklungen hat. Erst die Unüberwindbarkeit der Sinneseindrücke bezeugt also eine wahre Liebe, die bis ins Herz gedrungen ist, und die sich eben dadurch von der *Leidenschaft* der *Wüstlinge* unterscheidet. Denn diese *Eindrücke* sind laut der voraufgehenden Nummer

> die furchtbar-großen und doch tröstenden Orakelsprüche, die aus dem Tempel nur kommen, den die Natur sich selbst geschaffen hat, in dem Herzen der gelungensten Menschen! Nie! Ihr stolzen Wüstlinge, die ihr immer noch ein Restchen für euch zurückbehaltet! Ihr Armen! Deren Sinne nichts ganz trifft!

---

[23] Vgl. GW IV/1, 33.
[24] Dieses und das nächste Zitat nach dem redigierten Text in GW II, 67. Wie auch in anderen Fällen wurde die Zeichensetzung wo nötig aus der Handschrift restituiert.
[25] Kluge, 748.

Orakelsprüche mögen rätselhaft sein, sie sind aber unleugbar *wahr* wie die *Natur*, aus deren *Tempel* sie kommen. Hier müssen wir vorgreifen, denn als Rahel das schreibt, steht sie bereits am Ende des achtjährigen Heilungsprozesses ihrer unglücklichen größten Leidenschaft, in dessen Verlauf sie am eigenen Beispiel erkennt, dass Leidenschaft auch *Verzerrung* sein kann.[26] Wenn wie durch *Zauber* der *Sinne* die *verwirrenden Lichter der Welt* die Oberhand gewinnen, wird sie zur *Leidenschaft im Bösen*, wie man dem Brief an Varnhagen entnehmen kann, der die Urquijo-Korrespondenz ankündigt:

> Ich scheue mich etwas, Dir meine Briefe an Urquijo zu geben! Weil darin meine größte Türpitüde ans Licht gebracht ist: so erniedrigend darf man sich auch in der größten Leidenschaft nicht von Schmerz auseinanderzerren und herumschleppen lassen: jetzt weiß ich es, und dies ist die eine ganze Hälfte der Ursache, warum ich wohl lieben, aber nie wieder einer langwierigen Leidenschaft im Bösen – im Guten wird es immer nur Liebe – in mir Nahrung geben werde, und kann.[27]

Es war Urquijos „nie zu erfassende Eifersucht“, und – wie wir sehen werden – die völlig verzerrte Kommunikation mit ihm, die Rahel so lange irregeführt hatte. Als er aber „den letzten Monat“ seinen alten Refrain “Je t’aime, mais je ne t’estime pas” umkehrt in “Je t’estime, mais je ne t’aime plus” bricht Rahel die Beziehung ab: „Da packt’ ich mordgewaffnet mein eigen Herz, mit meiner Hand; und ging; wie aus dem Leben. Denn ich wußte, es war [...] ein langes Morden. Und es entstand eine Wüste [...].“ Noch 1812 schreibt sie von den „langen Folterjahren des Herzensmordes.“[28]

Mord, ein starkes Wort, aber offenbar nicht rein rhetorisch gebraucht. Das Motiv taucht später, sinnvoll variiert, in den Träumen auf, und immer in Zusammenhang mit Leidenschaft: Im „dritten Traum“ wird, wie wir sehen werden, Rahel von Finckenstein ermordet, im „fünften“ ermordet umgekehrt sie selbst Urquijo.

---

[26] Die Definition von Leidenschaft als Verzerrung findet sich in dem weiter unten zitierten Brief an Marwitz vom 17.11.1811 (GW IX, 183).
[27] Für dieses und die nächsten Zitate vgl. GW IV/1, 32.
[28] An Marwitz, 9.1.1812, GW IX, 221.

Treue

Die oben zitierten sakralen Bilder – *Orakelsprüche*, *Tempel* – emphatisieren den rückhaltlosen Glauben, mit dem Rahel sich dem Verdikt der Sinne und folglich des Herzens unterwirft. Dessen doppelter Zugehörigkeit zu Himmel und Erde entspringt seine *Treue*. Bei Begegnungen, die oft Jahre nach der Trennung von den Geliebten stattfinden, sind es körperliche Reize, die in Rahel wahre Gefühlsstürme entfesseln können. Das hatte sie zum ersten Mal während eines Besuchs ihres ersten Geliebten im Mai 1811 realisiert. „Dein Mörder", denkt sie – und vertraut es dem Tagebuch an –, und dass sie ihm nur mit einem „ganz neuem Herzen" verzeihen könnte, denn

> Vielleicht giebt's Menschen, deren Herz sich umwandlen kann: viel ist mit mir vorgegangen, viel hab' ich erleben müssen: aus jeder Flamme aber noch bring ich das unversehrte und auch empörte, ganz für sich selbst lebende Herz heraus. [...] Hier will ich aber zur Kenntniß derer, die es vielleicht zu Gesicht bekommen, etwas aufschreiben, was wahr ist, wenn es auch nicht begreiflich scheint; mir war es selber unerwartet. Finck war meinem Sinne ganz entschwunden. Ich [...] achtete ihn wenig, als einen beschränkten, unfesten Mann. [...] Und nun, da ich ihn sah und besah: fühlt' ich, wußt' ich, daß ich ihm treu geblieben war; so wie er ist: trotz meiner Kenntniß von ihm. [...] Dieses Laster nun von mir – (denn wie soll ich es nennen, wie ansehen? – ich tadle mich nicht: ich kenne mein Herz ganz: es ist gierig, es muß lieben; und es ist treu, denn es ist stark und ganz) – wird Tugend genannt [...].[29]

Rahel ist nicht so sehr den Geliebten als ihrem eigenen Herzen treu, an dem niemals gezweifelt, das niemals getadelt werden kann, auch wenn seine Macht über den Geist zum *Laster* führt. Das ist ihr ganz deutlich, aber ebenso deutlich ist ihr die Verworrenheit, in die sie dieser Kampf der Mächte in ihrem Inneren stürzt.

[29] GW VIII/1, 122.

Liebe und Türpitüde: Don Rafael de Urquijo

Fangen wir mit dem Ende, dem späten kleinen Glück an.

Zur Zeit des im Folgenden geschilderten Selbstheilungsprozesses schreibt Rahel am 28. März 1808 „in Erinnerung meiner höchsten Noth“ einer von ihrem Geliebten verlassenen Freundin: „Wenn Sie auch nicht gleich wieder eine große Leidenschaft fassen, machen Sie sich keinen Vorwurf über kleinere. [...] Des Menschen Geist ist unendlich, sein Herz unzerstörbar. Da Sie weiter leben müssen, leben Sie wirklich!“[30]

In jenem März hatte Rahel den vierzehn Jahre jüngeren Varnhagen kennengelernt. Die beiden werden schnell ein Paar. Es ist beiderseits eher eine *kleinere* Leidenschaft, aber auch Rahel will *weiter leben* und muß also ihr Herz mit der Wirklichkeit der Welt versöhnen, in der sie zu leben gezwungen ist. Das wird die allmählich immer harmonischere und solidarischere Beziehung zu Varnhagen ermöglichen, da sie in ihm wenigstens *einen* Menschen gefunden hatte, der sie nicht nur anerkannte,[31] sondern einen wahren Kult mit ihr trieb. Ihn heiratet sie im September 1814.

Vorausgegangen waren Liebesbeziehungen mit zwei sehr verschiedenen Männern. Die erste mit dem Grafen Karl Finck von Finckenstein, die etwa von 1796 bis 1800 dauerte, haben wir schon erwähnt. Von ca.1801/1802 bis 1804 war Don Rafael Eugenio de Urquijo Ybaizabal y Taborga – so sein voller Name -, ein untergeordneter Angehöriger der spanischen Gesandtschaft in Berlin, ihr Geliebter. Gemeinsam war diesen Männern nur ihre blonde, bzw. dunkle Schönheit, ihre Angehörigkeit zur aristokratischen Schicht und – auf der anderen Seite – die geistige Unterlegenheit gegenüber Rahel, ein Problem, das auf jeweils verschiedene Weise letztendlich das Ende herbeiführte.

---

[30] In GW I, 293f. ist dieser Brief auf „Sommer 1806“ datiert. Varnhagen ergänzt den Brieftext und korrigiert das Datum in der DV.

[31] So in einem Brief an Clemens Brentano vom 1.-4.8.1813: „Nur einer in der ganzen Welt erkennt mich an: daß ich eine Person sein soll, [...] liebt mich, wie die Natur mich geschaffen hat, und das Schicksal behindert; sieht dies Schicksal ein; [...] will für das Glück, mein Freund zu sein, mir alles sein, leisten und lassen.“ (GW IX, 323).

Die erste sogenannte „Verlobung“ hatte in Wirklichkeit wohl nie stattgefunden, weil eine solche Mesaillance der Familie aus altem preußischen Adelsgeschlecht nicht genehm war; auf sie werden wir hier nicht eingehen. Das Ende der Beziehung empfand Rahel, wie auch der unten kurz behandelte „dritte Traum“ bestätigt, vor allem als eine in sozialer Hinsicht vernichtende Niederlage. In der Beziehung mit Rafael de Urquijo drohten indes die Widersprüche in Rahels Wesen zu explodieren. Die *Tiefen* ihres *geistigen Seins*[32] werden nun Abgründe. Im Urquijo-Erlebnis hat Rahel, wie wir sehen werden, die eigene Natur bis in ihre extremen, destruktiven Möglichkeit kennengelernt. Sie hat sich dieser Leidenschaft nicht entzogen, sondern sich ihr bei klarem Bewußtsein bis zur äußersten, aber unaufrichtigen Selbsterniedrigung hingegeben. Später nennt sie das „meine größte Türpitüde“. Auf den Charakter und den Lebenslauf dieses nach Meinung der verständnislos zuschauenden Freunde recht unbedeutenden Geliebten werden wir später zurückkommen. Zunächst wird uns interessieren, wie die Affäre mit dem *bis zur Tollheit* geliebten Spanier[33] eine Frau wie Rahel an den Rand des Wahnsinns treiben konnte, und wie dies mit den oben skizzierten Dissonanzen ihres Wesens zusammenhing.

Wieder ist es der Zusammenprall des Geistigen mit dem Irdischen, des Bewußtseins mit Herz und Sinnen. Denn Rahels „Unglück“ unterscheidet sich von dem der *anderen Geschöpfe*. Diese „wissen von nichts“, Rahel „weiß zu viel“, deshalb ist ihr Unglück „doch größer, denn ich kenne es, und die Nothwendigkeit davon.“[34] Eine *Nothwendigkeit* der *Sinne*, und also der Natur. Das Bewußtsein dieser Notwendigkeit, haben wir gesehen, kann das verzweifelte Gemüt beruhigen, aber mitten in der *Tollheit* der Leidenschaft eben nur auf flüchtige Momente.[35]

---

[32] GW IV/1, 296.
[33] An Varnhagen, 20.6.1808, GW IV/1, 11.
[34] Für dieses und das folgende Zitat vgl. den Brief an Varnhagen vom 6.-8.11.1808, GW IV/1, 112.
[35] Vgl. oben das Kapitel *Herz und Geist*.

Rahel als Exempel

In dem zuletzt zitierten Schreiben taucht zum ersten Mal ein Motiv auf, das später in den Briefen an Marwitz variiert wird. Rahel statuiert sich und ihre Liebe zum Exempel:

> Ich glaube, hätte der Gubernator dieser Erde nur ein Exempel solcher Liebe, in all’ ihren Wendungen und Möglichkeiten, in ihrer höchsten Kraft, Aechtheit und Reinheit, gewollt, gepaart mit dem höchsten Bewußtsein über sich selbst, und also in größtmöglicher Möglichkeit ihrer Martern, wo der ganzen Seele Umfang, wie mit Facetten versehen, diente, jeden Schmerz reflektierend zurückzuschicken, so wäre es mit mir genug gewesen.[36]

Ein langer und irrealer Konditionalsatz. Es war in der Tat nicht „mit mir genug“, denn ihre selbstbeobachtende und erniedrigende Liebe wird zum kulturhistorischen Beispiel für das, was Rahel *die schönste Lüge* nennt. Sie erlebt diese als ein *Exempel* für die *ganze neue europäische Liebe*, womit vermutlich die sentimentalische, bzw. romantische Liebe von Rousseaus *Héloise* über Goethes *Werther* bis Foscolos *Jacopo Ortis* gemeint ist:

> Lange hätte ich gerne diese Lüge grade, worauf sich die Besten unseres Zeitalters etwas einbilden, und welche zum Theil die ganze neue europäische Liebe konstituirt, recht auseinandergelegt, bezeichnet, in all’ ihren Verzuckungen und Retiraden dargestellt, zerlegt, damit sie nie wieder lebe; aber so gewiß und wahrhaft sie mein Geist erfaßt hat, so hat er doch nicht Kräfte, sie Fichtisch zu zerlegen, oder Goethisch vorüberschreiten zu lassen [...]- Geläng’ es Dir, Freund! [...][37]

---

[36] GW IV/1, 109f.

[37] *Ebenda*, S. 109. Varnhagen wird später diese größtenteils verlorene Korrespondenz als große Literatur erinnern: „In welchen Gluten diese Leidenschaft niederbrannte, welche Qualen aus ihr emporstiegen, und welche Trümmer davon übrig blieben, diese tragische Geschichte wurde mir sowohl mündlich in ihren noch unerloschenen Zügen mitgeteilt, als auch späterhin durch die schriftlichen Denkmäler vergegenwärtigt [...]. Die Briefe und Tageblätter, welche mir aus einziger Gunst des Vertrauens zum Lesen gegeben wurden, enthielten eine Lebensfülle, an welche das, was von Goethe’n und Rousseau in dieser Art bekannt ist, nur selten hinanreicht [...]. Diese Papiere [...] sind leider im Jahre 1813 verloren und wahrscheinlich vernichtet worden, bis auf wenige, die kein genügendes Bild geben.“ Vgl. Varnhagen von Ense, 529f.

In einem ihrer strengen Trost-Briefe an Marwitz definiert Rahel ihre Epoche in ebendiesem Sinn:

> Sie können der Zeit nicht entfliehen. Es giebt nur Lokal-Wahrheiten, und die Zeit ist nichts, als die Bedingung, unter welcher sie sich bewegen, entwickeln, leben, wirken. Alle bekannte Wesen sind darin streng gebannt; jeder Mensch in seine Zeit. Unsere ist die des sich selbst in's Unendliche, bis zum Schwindel, bespiegelnden Bewußtseins.[38]

Die Perspektive erweitert sich 1811/12 in den Urquijo-Briefen an Marwitz noch einmal. In ihren *wahren confessions*, die sie dem Freund schickt, schreibt Rahel – sie hatte eben *einen enormen Pak* ihrer Briefe an Urquijo gelesen –:

> Allwaltender Gott! Da kann man sehen, wie tief *der* Mensch sinken kann, wie die ganze Welt *einer* Seele zur Folterband dienen kann, wie *eine* Seele vom Himmel zu Erde auseinandergezerrt sein kann – diese Verzerrung ist Leidenschaft –, wie niedrig man sein kann, daß *unser* Inneres Schicksale von den Göttern hervorruft, und daß großes Unglück große Verachtung verdient. [...] Die Möglichkeit solcher Leiden ist gräßlich, und ich dachte nach, ein gnädiger Gott sollt' es nicht erlauben. Sie sehen also, diese Verwirrung kann mich ewig von neuem verwirren.[39] (Kursiv U.I.)

Die unbestimmten Pronomina, die Rahel zu Anfang des Zitats benutzt, machen deutlich, dass es hier nicht mehr – wie im Brief an Varnhagen – nur um Rahel selbst als extremes Beispiel für die Gefahren der romantischen Liebe geht, sondern um die *Schicksale*, die *die Götter* dem Menschen aus dessen *Innerem* bereiten, und die *ein gnädiger Gott* nicht zulassen sollte. Die kulturgeschichtliche Unterscheidung zwischen den antiken *Göttern* – im Indikativ Präsenz – und dem christlichen *gnädigen Gott* – im irrealen Wunschsatz – bekräftigt nur, dass Rahel ihr Schicksal nun, unabhängig von Raum und Zeit, als ein allgemeinmenschliches betrachtet. Worte wie „Wahnsinn" oder „Tollhaus" tauchen nun auf. Marwitz gegenüber statuiert sich Rahel also als warnendes Exempel für die Menschheit überhaupt, als Beispiel für die pathologischen Exzesse der Leidenschaft.

[38] An Marwitz, 17.5.1811, GW I, 503.
[39] An Marwitz, 17.11.1811, GW IX, 183.

Mit dieser Geste leitet sie auch – in ihrem großen Brief an Marwitz vom 9.10. Januar 1812 – den dreiseitigen, dramatischen Bericht von dem Besuch Urquijos ein, in dem sie diesem eine für sie alles entscheidende Frage gestellt hatte:

> Sie müssen Geduld haben, mein lieber Freund [...]. Sehen Sie mich an wie eine Krankheit des menschlichen Geschlechts; es giebt solche Menschen [...] auf die sich Widersprechendes ladet, und sie liegen und brechen, [...] die auch nichts anders sind als Träger der Verwirrung dieses Lebens, dieser Erde.[40]

Die Perspektivierung und Historisierung ihrer persönlichen Liebes-Krankheit zeigt, dass diese nun schon beinahe hinter Rahel liegt. Dank Geist und Bewußtsein ist sie auf dem Weg der Heilung.

Selbstheilung durch Reden und Schreiben

Im November 1808, als Rahel den oben zitierten großen Brief an Varnhagen schreibt, ist sie erst in der Mitte eines Selbstheilungsprozesses angelangt, in dem sie das Scheitern dieser Liebe seelisch verarbeitete. Er verlief in mehreren Phasen, dazwischen jeweils etwa zweijährige Pausen, und schloß, nach weiteren zwei Jahren, mit einem Epilog ab. Die *dunkle Zukunft im Herzen* wird noch vier Jahre andauern und ihr Schatten Rahels Leben als bittere Erinnerung begleiten.

In einer ersten Phase gleich nach dem Bruch mit Urquijo 1804 scheint Rahel keine Sprache zur Verfügung zu stehen. Sie verstummt selbst in ihren persönlichsten Aufzeichnungen. In der zweiten, von 1805 bis 1806, finden sich in ihrem frühesten Tagebuch kryptisch-aphoristische Einträge, die sich auf den Geliebten beziehen.[41] Erst 1808-1809, während der dritten Phase, kann Rahel diese traumati-

---

[40] Vgl. GW IX, 220f.

[41] Vgl. die Abschrift eines Brieffragments an Unbekannt, das eine genaue Datierung des Bruchs mit Urquijo erlaubt: „Seit der Zeit - - - - - Es gelangt keine Freude bis zu meinem Herzen; wie ein Gespenst steht er unten und drükt es mit Riesengewalt zu, und nur Schmerzen kommen dahin; dies Gespenst dies verzerrte Bild, ich lieb’ es! Sagen Sie mir, wann wird dieser Wahnsinn, dieser gräßliche Schmerz enden! wodurch? Sonntag den 15ten Sep. 1805. Eben wie 1804!“ (GW I, 273). Zwei noch heftigere Schmerzensausbrüche Rahels in Erinnerung an Urquijo von 1806, bzw. 1810 sind ungedruckt.

sche Erfahrung in der ihr natürlichen kommunikativen Form neu angehen. Zu Beginn ihres Verhältnisses mit Varnhagen übergibt sie diesem nach bangem Zögern ihre Korrespondenz mit Urquijo und kommentiert sie in passionierten Briefen. Ein halbes Jahr später, im Juli 1809, lädt sie Urquijo zu einer Aussprache ein. Sein Besuch löst eine an Paroxysmus grenzende Krise aus, die Rahel nur ihrem Tagebuch anvertraut. Wir werden darauf zurückkommen. Wieder zwei Jahre später, in einer vierten und letzten Phase von November 1811 bis Juli 1812, kommt es zur zweiten großen Auseinandersetzung mit dem Urquijo-Erlebnis in dem Briefwechsel mit Alexander von der Marwitz, einem der schönsten Rahels. Ihm schickt sie auch ihre Träume, zwei davon handeln von Urquijo. Die späteren Begegnungen mit Urquijo in Prag 1813 und 1814 sind nur noch Epilog.

Rahel wurde von den Zeitgenossen als Meisterin einer dem Augenblick verhafteten Kunst gerühmt, die nicht in ihrem vollen Umfang – mit Tonfall, Gestik, Mimik usw. – überliefert, höchstens beschrieben werden kann. Am ehesten macht man sich eine Vorstellung von Rahels Redekunst, wenn man solche schriftlichen Zeugnisse zur Hand nimmt, die ganz offensichtlich im Schreib-*échauffement*, wie sie es nennt, aufs Blatt geworfen wurden, insbesondere wenn diese hitzige Erregung von plötzlich hereinbrechenden Gedankenfluten oder, wie hier, von Gefühlsstürmen ausgelöst wurde. Im letzteren Fall kann der Brief oder der Tagebucheintrag zu einem spontanen sprachlichen Feuerwerk werden, einem stilistischen und oft auch poetischen Meisterstück, das die aufgewühlten, widersprüchlichen Gefühle mimetisch darstellt. Das möchten wir hier mit zwei Beispielen zu unserem Thema belegen.

Das erste ist dem großen Brief an Varnhagen entnommen, der ihn auf die Lektüre der Urquijo-Korrespondenz vorbereiten sollte. Es ist, als erlebte Rahel die Liebestragödie noch einmal, in ihrer ganzen alten Wucht. Die Passage über Urquijo beginnt mit einem emphatischen Appell:

> Vergiß nur um Gottes des Allmächtigen willen nicht, daß [die Briefe] auch das Verächtlichste, was nur in meinem Leben ist, enthalten; meine größte Türpitüde! Dieser Fleck war faul. Obgleich es die

> reinste Flamme war, die mein Herz verbrannte, von ihm selbst entzündet.[42]

Nach diesem Paradox eine Reihe von anaphorischen und polysindetischen Sequenzen auf die Reimwörter *log*/*bog*, amplifiziert durch syntaktische und semantische Wiederholungen und die Assonanzen auf „o“:

> Ich log. Die schönste Lüge, die einer wahren, großen Leidenschaft. Ich log; um mir das Leben zu fristen. Ich log; ich sprach die Forderungen meines Herzens, die Gebühren meiner Person nicht aus; um das mörderische Nein nicht in Worten zu hören; ich ließ mich ersticken; ich wollte mich nicht durchbohren lassen: elende Feigheit; ich wollte, ich Unglückselige! das Leben des Herzens schützen; ich stellte mich vor, ich stellte mich hinter, ich bog, und bog, und bog.

Ein weiteres Beispiel für Rahels entfesselte Redekunst ist der oben schon erwähnte paroxystische Tagebucheintrag. Im Juli 1809 sieht Rahel Urquijo offenbar zum ersten Mal nach der Trennung wieder, bei sich zu Hause und mit der bangen Erwartung von einst. Die Veränderung in seiner Physiognomie ernüchtert sie zunächst: sie konstatiert Zeichen von *Neid* und *Ungewißheit der Meinung*. Seine *Sprache* findet sie *undeutlich und ungebildet*. Aber dann singt er ein wenig in Gedanken und kommt auf „Töne, die die – Überzeugung – die Liebe hervorriefen für mich ist er geschaffen: ich ihn zu lieben! O! Leid. O! Thränen. O! ewiges Schiksaal!“[43] Die Unumstößlichkeit dieses Schicksals bekräftigt Rahel rhetorisch mit einer dramatischen Sequenz von sieben anaphorischen Sätzen in Futur, Futur Perfekt, Präteritum und elliptischem Präsens, die sämtlich mit *wahr* beginnen:

> *Wahr* wirst du bleiben so lange ein Bestandtheil einer Faser zusammen von mir bleibt: *wahr* wirst du ewig gewesen seyn. *Wahr*! *Wahr* war das Ewig, was ich dem Tauben ewig schrieb. *Wahr* die unwiederrufliche Sentenz. *Wahr* daß ich das Bild für meine Sinne fand: mein Herz für ewig zu ihm schleuderte; *wahr* das er mich nicht empfand; *wahr* die schrekliche Disharmonie. Wie wenige liebend! Unter Generationen, nur Einer. Treue liegt in den Sinnen, im Schauen des Geistes in das Herz; in seiner Mächtigkeit. Dies große Geschenk

[42] Wie auch für die folgenden Zitate vgl. GW I, 109.
[43] Dies und das Folgende in GW VIII/1, 121-123; hier nach dem Manuskript im *Tagebuch B.*

> hab' ich Elende ohne des Glükes Krone, ohne seinen Einklang. Wehe! [...] Er ist so stupid. Weiß nichts von mir: ist so flach geworden! und noch wenn er mich nur nicht so epileptisch, so gehäßig furchtsam ansehe; könnte ich die Seeligkeit der Erde durch ihn erhalt<en>! [Kursiv U.I.]

Eine Frage hatte Rahel aber nicht zu stellen gewagt, nämlich „ob er noch denkt ich habe ihn betrogen. Denkt er ich liebte ihn, so verdient er die Folter."

Diese Frage wird sie ihm erst zweieinhalb Jahre später stellen. Wieder lädt sie Urquijo zu einer Aussprache ein. In einem sieben Seiten langen, eigentümlich zerklüfteten Brief an Marwitz vom 9.1.1812 erzählt sie diesen Besuch. Am Anfang die noch namenlose Vorausdeutung auf das eigentliche Thema des Briefs. Erst drei Seiten später kommt sie darauf zurück und erzählt nun in allen Einzelheiten den Ablauf des Geschehens und gibt die wichtigsten Teile der Konversation in wörtlicher Rede wieder. Es ensteht das tragikomische Szenarium einer völlig fehlgeschlagenen Kommunkation. Wie zu erwarten, versteht Urquijo Rahels alles entscheidende Frage völlig falsch: „Der Bock, denn wie ein unvernünftig gehörntes Tier kommt er mir gegen mich vor, glaubt, ich will eine Ehrenrettung von ihm. Daß ich will, er soll meine Liebe erkennen, ahndet er noch nicht und nie."[44] Wie schon beim letzten Besuch Finckensteins fehlt auch hier nicht die gnadenlose Beschreibung der körperlichen Veränderungen des Geliebten, kontrastiert mit dem fortdauernden Zauber über sie:

> Er sah alt und vertrocknet aus und ganz wie bucklicht, ganz wie ein morgen zu exekutierender lügenhafter Verbrecher [...]. Nun wie ist es also? Dies [ist] noch nicht genug. Dieser Mensch, dieses Geschöpf hat den größten Zauber über mich verübt, verübt ihn darum noch [...]. Ich verstehe es nicht.

Im Lauf der Zeit zeichnen sich in den reichlich überlieferten schriftlichen Zeugnissen unterschiedliche Schreibstrategien ab. In den Aphorismen und Tagebüchern, den Traumerzählungen und den zwei großen Korrespondenzen mit Varnhagen und Marwitz, in denen sich daneben auch pragmatisch-gezielte Schreibstrategien beobachten lassen, kehrt Rahel immer wieder zu dieser nie wirklich zu heilenden

[44] GW IX, 221 und 223f.

Wunde zurück.[45] Am eindruckvollsten wird diese aber – wie auch die anderen, unheilbaren Verletzungen, allen voran die Ausgrenzung als Jüdin – gestaltet und verschlüsselt in den Traumerzählungen, die sowohl dem Tagebuch als den Briefen an Marwitz anvertraut werden.

Die Träume[46]

Rahels Träume sind so stimulierend und reichhaltig, dass mit ihnen, ihren Implikationen und Interpretationen schon zwei Bücher gefüllt wurden.[47] „Die Träume“ hat sie eines ihrer 13 Tagebücher betitelt, obwohl das Heft zahlreiche andersartige Texte enthält. In der dazugehörigen nummerierten Inhaltsliste steht neben der Nr. 4: „Fünf Träume von mir“. Außer diesen fünf hat die Nummer aber noch einen weiteren Traum. Offenbar hatte Rahels Gedächtnis einen gesonderten Traumkanon gebildet und diesen auf losen Blättern niedergeschrieben, die schon vor dem Eintrag ins Tagebuch zirkuliert haben müssen.[48] Das würde auch die deutlich literarische Ausgestaltung dieser Träume erklären. Der stilistische Aspekt wird uns hier aber weniger interessieren als der Inhalt von drei dieser Traumerzählungen, die Rahels gescheiterte Liebesbeziehungen onirisch verarbeiten, sowie ihren Kommentar dazu.

Die Nummer beginnt folgendermaßen: „Nun will ich meine fünf Träume aufschreiben, in der Folge, wie sie mir träumten. Vor zehn Jahren hörte ich auf, den ersten zu träumen, der mir wohl sechs Jahre

[45] An Karoline von Humboldt schreibt Rahel am 26.12.1813: „Ich schätze was mir Nachher nach Urquijo verliehen worden ist: wenn mir auch die Wurzel zur Blüthe, aus dem Herzen geschnitten, gerissen ward: und ich es ewig fühle, und unheilbar, unersetzlich weiß; und diese Blüthe für die einzige der Erde halte.“ (GW IX, 385).

[46] Die Zitate aus den Träumen sind nach der Handschrift (*Tagebuch D*) wiedergegeben.

[47] Hahn hat Schriftellerinnen und Literaturwissenschaftlerinnen angeregt, ihre persönlichen Lektüren in Essays darzubieten; in Italien dienten die Träume als Ausgangspunkt für die erste anthologische Übersetzung der Träume und weiterer Texte Rahels, die deren Thematiken aufnehmen und vertiefen. Vgl. Hahn (Hrsg.) und Isselstein (Hrsg).

[48] Darauf deutet ein Fragment des „Fünften Traums“ hin, das sich in den Kästen der SV gefunden hat.

bald öfter bald seltener träumte.“[49] Der lange „erste Traum“ ist dementsprechend zweigeteilt, in einen längeren Teil mit dem wiederkehrenden Finckenstein- Traum und seine einmalige Wiederholung nach vier Jahren, in der nicht dieser, sondern Urquijo auftritt. Im ersten Teil befindet sich Rahel in einem „vornehmen bewohnten Pallast“, wo sich „die Gesellschaft der vornehmsten Personen“ versammelt hatte, die sie „alle kannte, zu ihnen gehörte, und zu ihnen hin sollte. Dies aber [...] konnte nie geschehen.“ Denn ihr „liebender Liebling“, ein schönes Tier, „rein weiß wie unbetasteter Schnee“, begleitete sie, das „eine große Gewalt [...] den Sinnen nach“ auf sie ausübte und, „als hätte es wichtige Ursachen“, sie am Erreichen ihrer Gesellschaft hinderte. Im zweiten Teil bleibt das Szenarium das Gleiche, nur das Tier fehlt. Die Träumerin tritt aus dem Palast in den Park und entdeckt es unter einem Baum schlafend liegen: „es war ganz schwarz mit borstigem Haar“. Als sie es mit der Fußspitze antippt, kippt es um, „und liegt platt da als Fell; [...]. ‚Es ist ein Fell, es war also todt!‘ rufe ich. Der Traum schwindet; und nie hab’ ich wieder von dem schwarzen noch dem weißen Thier geträumt.“ Rahel beendet die Traumerzählung mit folgender Deutung: „In dieser Zeit kannte ich Finckenstein, der sehr ziegenblond war. Nachher Urquijo, der braun war, spanisch braun, fast schwarz; wenn ich den Traum deuten soll, was ich zur Zeit nicht that: so war der borstig gegen mich, und ich fand kein Herz.“

Zum „dritten Traum“ nur so viel: Die Szenerie ist eine verfallende Festung in einer albtraumartigen Wüste. Die Träumerin wird von einem „ganzen Volk“ an die letzte Schanze der Festung gedrängt, sie sieht tief unter sich Sandgruben und Schutt. Die Verfolger wollen sie hinabstürzen, sie ruft den neben ihr stehenden Finckenstein, ihren König, um Hilfe an, aber dieser stimmt dem Volksbegehren zu. Während des Falls wacht sie auf. Rahels Deutung bestätigt nur die ohnehin überdeutliche Traumsprache: „Und [ich] wußte in tiefster Seele wohl, wie Finckenstein gegen mich war. Auch machte mir der Traum ganz den Eindruck, als ob die Geschichte wahr gewesen wäre: ich war still; aber ich hatte mich nicht geirrt.“

[49] Dieses und die folgenden Zitate der „fünf Träume” und Rahels Kommentar dazu nach Hahn (Hrsg.), 13-26.

Beim „fünften“, dem eigentlichen Urquijo-Traum, sind zunächst die Form und der Zeitpunkt seiner Niederschrift beachtenswert. Er füllt vollständig den letzten Urquijo-Brief an Marwitz aus. Der Traum ist zweigeteilt und spielt diesmal in einem wohlhabenden Bürgerhaus, das im zweiten Teil zu dem ihrer Familie wird. Rahel nimmt mit zahlreichen Bekannten, darunter Urquijo, an einem großen Diner teil. Nach dem Mahl findet sich ein Teil der Gesellschaft zur Konversation zusammen. Es kommt coram publico zu einem heftigen Streit zwischen Rahel und Urquijo über ihre auch im Traum schon beendete Beziehung. Sie hält ihm *faits* – Tatsachen – vor, er antwortet mit Lügen. Als er dabei bleibt, springt die Traum-Rahel auf und fragt ihn, „wie so er nicht dächte, wie so er hoffte, daß ich ihn nicht auf der Stelle morden würde.“ Darauf schüttelt sie ihn am Hals bis er in „in entsetzliche Krämpfe“ fällt. Rahel steht ihm bei wie früher. Es folgt eine Liebesszene, in der Urquijo ihr „ohne Worte, nur wie in einer übernatürlichen Mittheilung sagt, [...] er habe mich doch geliebt; er habe sich so sehr geschämt, er habe mir Unrecht gethan: er sei unglücklich, u.s.w.“ Darauf fällt er wieder in Krämpfe, „wird sterbend“, und Rahel steht, „unter Brüdern und Bekannten“, in Gegenwart von Diplomaten und der „ganzen Welt“, einschließlich „Urquijos Mädchen“, „als eine Art Mörderin“ da. Nun „schrumpft [er] ganz zusammen, wird immer hideuser, und mumienartig“. Rahel nimmt „Urquijo, der zur Furcht leicht wird, auf den Arm“ (man denke an das leere Fell im „ersten Traum“!), und trägt ihn „weit weg“. Aber „er wird schlechter, starrer: und meine Angst so groß, daß ich erwache.“ Nach dieser Zäsur schläft Rahel wieder ein und träumt weiter, daß sie den Bedienten nach Urquijo schickt und erfährt, er sei tot:

> [...] ich aber konnte es in meiner Seele nicht aufnehmen, denn es war gewiß [...], daß, so wie er stirbt, ich mit sterbe; [...]! Es mußte so sein; es war die ganze Zeit auch so. Und alles löste sich in einer großen Naturbetrachtung und unendlichen Liebesgefühlen gegen ihn auf.

In Todesangst erwacht Rahel ein zweites Mal. Zwischen den beiden Teilen ein Kommentar: „Also so denkst du von ihm! sagt’ ich mir in der Nacht. Du mußt ihm alles verzeihen, du hast ihm alles verziehen, (ich habe längst,) [...].“ Und am Ende eine rhetorische Frage an

Marwitz: „Nun sagen Sie, lieb ich ihn noch? ja sagt mir der Traum und mein ganzes verzaubertes übernatürliches Herzensdaseyn. [...] Mir ist es nicht unangenehm, mir ist es lieb, daß ihn mein Herz noch liebt, da drin ist ein anderes Land; Freyheit, Wahrheit, Einheit, Heimath!“[50]

In ihren Träumen und im Dialog mit Marwitz hat Rahel Frieden mit sich selbst geschlossen.

Epilog

Anderthalb Jahre später werden die Freiheitskriege gegen Napoleon Varnhagen in den Krieg und Rahel zur Flucht nach Prag treiben. Als sie hört, „daß Urquijo preußischer Militär geworden sei“, bricht sie in eine patriotische Schimpfkanonade aus:

> Es ärgert mich sehr – nicht persönlich, da ist er mir nur das schwarze Fell aus jenem Traum [...] – daß er sich noch angeehrlicht hat, und daß solche Schufte [...] ihrer Nullität wegen bon enfant, guter Mensch genannt und als solcher traktirt werden. *[...]* Misérable gueusart! Poltron jusque dans l’antre d’un canon, feigherziger Schurke, zusammengeflickter Lumpensoldat![51]

Im Oktober 1813 trifft sie Urquijo in Prag wieder. „Er ist in des Staatskanzlers Gefolge“, nachdem er als „Afrancesado“[52] sein Amt verloren hatte, und soll „hier für uns die Verwundeten – für die Rahel indes einen weitgespannten Hilfsdienst organisiert hatte – fortschaffen helfen. Ein schöner Schaffer! [...]“[53] Rahel hat Mitleid mit ihm und duldet seine häufigen Besuche. Einmal erzählt er ihr „von seiner Braut sehr vertraut.“[54], was bei Rahel wieder eine kurze Krise auslöst. Bei dem zweitletzten Besuch vor seiner Abreise nach Berlin erzählt er glückstrahlend von dem ersten freien Brief seines Bruders aus Bilbao. An Varnhagen schreibt sie dazu:

---

[50] An Marwitz, 2.7.1812, GW IX, 272.
[51] An Varnhagen, 30.7.1813, GW V/1, 144.
[52] Vgl. GW VIII/1, 185.
[53] An Varnhagen, 4.10.1813, GW V/1, 171.
[54] An Varnhagen, 27.12.1813, GW V/1, 258. Am 16.7.1814 zeigt Urquijo in der *Vossischen Zeitung* seine am 14.7. erfolgte Vermählung mit Louise Fuchs an. Vgl. Levin Varnhagen, 1170, Anm. 285.

> Ich dachte immer, ich könnte an dem mich einmal rächen: ich freute mich mit ihm. [...] Ich will mich rächen, und *kann nicht*; [...] Glaube aber nicht, daß er mich nicht noch kränkt: ich überlege immer wie es war: wie dies Gesicht es konnte, diese Macht über mich hatte. Und wie er’s vergessen kann: alles. Er wußte es nie.[55]

Im gleichen Jahr wird Urquijo endgültig aus Rahels Leben verschwinden, obwohl er erst 1816 in seine Heimat zurückkehren kann.

Und nun schlußendlich zum traurigen Helden dieses Liebesdramas. Mit einem Bericht, in dem die erste Person Singular nicht zu umgehen ist.

Wer war Urquijo? Eine kleine Reportage für Lucia über den Nutzen von Internet für die Forschung

Rafael de Urquijo ist so sang- und klanglos in der Geschichte versunken, dass die Rahelforschung bisher nicht einmal seine Geburts- und Todesdaten kannte. Auch wir nicht von der „Edition Rahel Levin Varnhagen“. Bis ich für das Register der Tagebücher einmal wieder nach den Daten einer recht sekundären Figur suchte, einem Badegast in Baden bei Wien, Großhändler aus Lyon, den Rahel 1815 im Kreis ihrer Gastgeberin Fanny von Arnstein kennengelernt hatte. Also e-mail-Anfrage an das Archiv dieser Stadt. Eine freundliche Bibliothekarin verweist mich zunächst auf die on-line konsultierbaren gescannten historischen Familienstandsregister der einzelnen Stadtbezirke. Angesichts meiner kargen Daten zu viel Zeitaufwand für eine Nebenfigur. Aber ihre mail enthielt auch die Internetadresse eines kostenfreien, interaktiven Netzwerks, in das ich mich einschrieb.[56] Mit dem Ergebnis, dass ich in eine mir fremde Welt geriet: die der Genealogen. Man kann dort alle mails lesen, die die Hobby-Familienforscher miteinander wechseln, und nun erhielt auch ich täglich etwa ein Dutzend davon. Der Ton ist freundschaftlich, manchmal witzig, meist sachlich-knapp. Faszinierend ist die Forscherleidenschaft und die Kompetenz nicht nur der Hauptkorrespondenten, und vor allem die gegenseitige Hilfsbereitschaft. Dadurch ermutigt, lancierte ich eine Bitte in die Runde, mir bei der Suche zu helfen.

[55] An Varnhagen, 3.1.1814, GW V/1, 269.
[56] Für wen es interessiert: [genrhoneloire@yahoogroupes.fr].

Fast umgehend kamen drei Antworten, und in wenigen Tagen wußte ich mehr als nötig über Rahels – wie sich herausstellte: jungen – Bekannten. So viel zu Victor Arnaud.

Inzwischen hatte ich gesehen, dass auch Kontakte mit ähnlichen spanischen Netzwerken gepflegt wurden und lancierte die Frage, wie ich mich über Urquijo kundig machen könnte. Eine Stunde später kam die Antwort von Denis Glenard, Toulx-Sainte-Croix, mit dem Ergebnis seiner ersten Suche: zwei Urquijos zur Auswahl. Ich hatte inzwischen bei [www.books.google.com] ein französisches Werk gefunden[57] mit Informationen über Rahels Geliebten, die ich ihm mitteilte. Eine Behauptung des Verfassers, dass nämlich Urquijo ein Neffe des ehemals mächtigsten spanischen Ministers Mariano Luis de Urquijo Muga sei, überzeugte ihn nicht. Sie findet sich, nebenbei bemerkt, schon bei Varnhagen, sodass nicht auszuschließen ist, dass diese Kolportage von Rahels Geliebtem selbst in die Welt gesetzt worden war. Denis schaltete nun einen Freund des baskischen Genealogen-Netzes ein.[58] Es kam zu einer Dreieck-Korrespondenz zwischen ihm, seinem spanischen Partner und mir.

Antonio Castejón hat sich zum Glück der Rahel-Forschung für diese Recherche so begeistert, dass er vor keinem Gang ins lokale Archiv zurückschreckte und sogar einen Vetter aus Madrid mit der Suche nach notariellen Akten im Staatsarchiv der Hauptstadt beauftragte. Von den wichtigsten der ausgegrabenen Dokumente schickte er Kopien per mail und Post nach Turin. Das Ergebnis war eine beträchtliche Erweiterung, bzw. Korrektur unseres Wissens über Urquijos Lebenslauf und Charakter. Und nicht zuletzt dank der Erstellung der vollständigen Stammbäume bis ins 5. Glied sowohl des Ministers als Rafael D'Urquijos der Beweis, dass keinerlei Verwandtschaft zwischen den beiden bestand. Aus all dem entstand der Text „URQUIJO: Los afrancesados" auf Antonios Webseite.[59]

Antonio verdanke ich auch den bibliographischen Hinweis auf ein Werk von 1914, das für unser Thema von beträchtlichem Interesse ist. Er hat mir lange Passagen aus dem schwer zugänglichen monumentalen Opus von Fernando Antón del Olmet über das spanische

[57] Vgl. Ozanam, 454.
[58] www.euskalnet.net.
[59] Vgl. [www.euskalnet.net/laviana/gen_bascas/urquijo_afran.htm].

diplomatische Korps zur Zeit Urquijos kopiert.[60] Auch dort finden sich bis dahin unbekannte, dokumentarisch belegte Informationen über Urquijo. Aus seinem polithistorischen Blickwinkel versucht der Autor aber auch dessen Charakter zu rekonstruieren und aus diesem sein unglückliches Schicksal als verbannter Afrancesado abzuleiten und in gewisser Weise sein Verhalten zu rechtfertigen. Es lohnt sich, einige Passagen daraus zu übersetzen und sie mit Rahels Einschätzung von Urquijos Charakter zu vergleichen. Von Rahel weiß Olmet offenbar nichts, aber auch seine Haltung gegenüber Urquijo ist ähnlich zwiespältig. Gerade deshalb lohnt es vielleicht, die beiden Sichtweisen in einem Portrait aus zwei Stimmen zusammenzustellen und dem, den es interessiert, zum Vergleich anzubieten.

> Eine nur undeutlich erkennbare Erscheinung, die gleichwohl, wie in einem Portrait von El Greco, eine tragische Bedeutsamkeit hat. Ehrlich, gutmütig und leal wie er ist, besitzt Urquijo keine Entscheidungskraft.[61] Energielos und apathisch, werden wir ihn zerlumpt und unbesonnen wiederfinden, immer in der Hand von etwas, was ihn beherrscht. Ein Fall von Unvermögen, von moralischer eher als von physischer Erschöpfung. Ein Musterfall von schlaffer Gleichgültigkeit, des melancholischen ‚cui bono?’ eines Mannes, der sich jeder Ungerechigkeit beugt in einer Zeit, die nur das Laster belohnt. In solchen Zeiten geistiger Krisen, wenn alles um uns sich verdunkelt, die Luft verseucht und alles, was uns umgibt, verrottet ist, erliegen die Guten, Schüchternen dem Kampf, da ihnen jede Angrifflust mangelt. Einer von diesen war Rafael de Urquijo.

In Preußen hatte man sich seiner erbarmt und ihm für seine Dienste eine knappe Pension des Königs vermittelt; Hardenberg gab ihm freien Mittagstisch. Auch nach seiner Rückkehr nach Spanien im August 1816 bleibt Urquijo in bedrängten Umständen, ohne Wieder-

---

[60] Vgl. Antón del Olmet, Bd. III, S. 270-273.

[61] Gemeint ist die Entscheidung zwischen seiner Lealität zum spanischen Königshaus und dem von Napoleon am 6.6.1808 zum spanischen König proklamierten Joseph Bonaparte. Im Oktober desselben Jahres leistet Urquijo den Treueeid auf die Verfassung des Letzteren und wird dadurch zum „Afrancesado“, also zum Parteigänger der französischen Besatzer. Als solcher verfällt er nach der Rückkehr der Bourbonen dem Bann und verliert Stellung und Gehalt. Dieser Bann wird erst 1816 aufgehoben, in den diplomatischen Dienst wird er erst 1829 reintegriert und anderthalb Monate später pensioniert.

eingliederung in den diplomatischen Dienst und also ohne Gehalt. Wie er in einem Brief schreibt, sind die Einkünfte aus seinen bescheidenen Besitztümern so entwertet, dass er sich keinen Diener leisten kann noch weiß, wie er die Miete bezahlen soll. Die (kinderlose) Familie hält seine energische Frau, die ein Mädcheninternat gegründet hat, über Wasser – ebendas laut Varnhagen „berlinische geringe Mädchen", und übrigens „leichten Wandels".[62] Sie ist – so dagegen Olmet

> eine mutige, tüchtige Frau, sie wird die männliche Kraft des Hauses. Der unglückliche Urquijo wird ein melancholischer Schatten, unnütz, voll großer Qualitäten, ohne Lebenskraft. [...]. Er diente dem Intruso [König Joseph Bonaparte] wie dieser Mann irgendjemand dienen konnte: indem er aus Mangel an Willenskraft nichts tat. Passivität war sein einziges Verbrechen.

Bibliographie

SV: *Sammlung Varnhagen*. Biblioteca Jagiellonska, Krakau, Polen.

DV: Die von Varnhagen vorbereitete Druckvorlage für eine stark erweiterte dritte Auflage des *Buch des Andenkens*, die demnächst in einer von Barbara Hahn betreuten Edition erscheinen wird.

ANTÓN DEL OLMET Fernando de, Marques de Dosfuentes, *El Cuerpo Diplomático español en la Guerra de la Independencia: proceso de los orígenes de la decadencia española*. 6 Bde. Madrid, [Imprenta Artistica Española, 1912?-1914]

GRIMM Jacob, und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*. 33 Bde. Nachdruck. München, dtv, 1984. (Bd. 13. Hrsg. von Matthias VON LEXER)

HAASE Klaus, „'Laß dies mein Epitaph sein'. Zur Selbstdarstellung in Rahels Briefen", in HAHN Barbara, und Ursula ISSELSTEIN (Hrsgg.), *Rahel Levin Varnhagen. Die Wiederentdeckung einer Schriftstellerin*. Göttingen, 1987, 67-75

HAHN Barbara (Hrsg.), *„Im Schlaf bin ich wacher". Die Träume der Rahel Levin Varnhagen*. Frankfurt, Luchterhand, 1990. [Am Anfang des Bands wurden zum ersten Mal sämtliche überlieferten Träume nach textkritischen Kriterien abgedruckt]

[62] Vgl. GW VIII/1, 185.

ISSELSTEIN Ursula (Hrsg.), *Nel mio cuore un altro paese. Una donna ebrea ai tempi di Goethe*. Übers. von Palma SEVERI. Genova, ECIG, 2005. [Das erste Kapitel enthält alle Träume nach der Edition Hahn]

KELLER Gottfried, *Gottfried Kellers Gesammelte Werke*. Hrsg. von Hans SCHUMACHER. 3 Bde., Zürich, 1960, (3. Bd.)

KLUGE Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 22. Auflage völlig neu bearb. von Elmar SEEBOLD. Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1989

KUH Emil, *Emil Kuh's kritische und literarhistorische Aufsätze: (1863 – 1876)*. In Auswahl hrsg. und eingel. von Alfred SCHAER. Wien, Lit. Verein, 1910

LEVIN VARNHAGEN Rahel, *Familienbriefe*. Hrsg. von Renata BUZZO MÀRGARI BAROVERO. München, C.H.Beck, 2009

OZANAM Didier, *Les diplomates espagnols du XVIIIe siècle. Introduction et répertoire biographique (1700-1808)*. Madrid, Casa de Velázquez, 1998

VARNHAGEN VON ENSE Karl August, *Denkwürdigkeiten des eignen Lebens*. Konrad FEILCHENFELDT (Hrsg.). 3 Bde. Frankfurt, Deutscher Klassiker Verlag, 1987. (Bd. 1. 529f.)

VARNHAGEN Rahel, *Rahel-Bibliothek. Gesammelte Werke* [abgek.: GW]. FEILCHENFELDT Konrad, Uwe SCHWEIKERT, und Rahel E. STEINER (Hrsgg.). 10 Bde. München, 1983:

GW I-III: Fotomechan. Nachdr. von: *Rahel. Ein Buch des Andenkens für ihre Freunde*. [Hrsg. von Karl August VARNHAGEN VON ENSE]. 3 Bde. Berlin, Duncker und Humblodt, 1834;

GW IV-VI: Fotomechan. Nachdr. von: *Briefwechsel zwischen Varnhagen und Rahel*. [Hrsg. von Ludmilla ASSING]. 6 Bde. Leipzig, Brockhaus, 1874-1875;

GW VIII/1: Fotomechan. Nachdr. von: *Aus Rahel's Herzensleben. Briefe und Tagebuchblätter*. Hrsg. von Ludmilla ASSING. Leipzig, 1877;

GW VIII/2: Fotomechan. Nachdr. von*: Angelus Silesius und Saint-Martin. Auszüge und Bemerkungen von Rahel*. Hrsg. von K. A. VARNHAGEN VON ENSE. Berlin, Dümmler, ^{3}1849;

GW IX: *Briefe und Tagebücher aus verstreuten Quellen*. Hrsg. von Konrad FEILCHENFELDT.

EUROPEISMO E LETTERATURA
UN ITINERARIO CULTURALE NE *IL BARETTI* (1924-1928) DI PIERO GOBETTI

Emanuela Miconi

Abstract: Il Baretti *was the last review written and managed by Piero Gobetti very few years before his untimely death. At that time, due to Benito Mussolini's dictatorship, the Italian population was unable to voice its dissent against Fascism freely.*
By basing his conception of liberalism on history and culture, Piero Gobetti thought that at the time literature could provide the only means to spread different opinions and points of view such as could be read between the lines of his magazine.
What I propose to offer here is an account of Gobetti's cultural experience: he was greatly interested in foreign literature and criticism.
Gobetti's strength lay in envisaging a new Italian culture, pervaded by a philosophy of life inspired by the principles of individual freedom and moral and political independence, which he recognized in European pluralism, in opposition to the "Italian national identity" codified by Fascism.

1. Introduzione

> "Per quante volte mi sia accaduto in questi anni di tornare a riflettere sull'opera di Piero Gobetti, non posso trattenere ogni volta un moto di sorpresa, quasi di incredulità, di fronte alla sua prodigiosa giovinezza […] resta un esempio unico e, ripeto, meraviglioso di un'opera consumata in pochissimi anni e apparentemente compiuta."[1]

Le parole di Norberto Bobbio ci paiono definire, in sintesi, la prodigiosa avventura umana e intellettuale di Piero Gobetti, figura di spicco di quell'Italia liberale che, nel corso degli anni Venti, si oppose alla repressione e tentò di contrastare l'insorgere del fascismo. Piero nasce a Torino nel 1901 e muore, in esilio a Parigi, nel 1926;

[1] Cfr. N. Bobbio, *Italia fedele. Il mondo di Gobetti*, Firenze, Passigli, 1986, p. 9.

nell'arco della sua "breve esistenza"[2] riesce a concentrare una fervente attività intellettuale che in soli sette anni lo vede protagonista come direttore di riviste, editore, traduttore, giornalista, promotore di gruppi d'azione politica, di studio, di formazione.[3] Questo settennio gobettiano si staglia nella storia italiana come uno dei periodi più cruciali, drammatici e decisivi per il nostro paese; dal 1918 al 1925 si passa, in breve, dalla fine di una guerra traumatica e devastante all'instaurazione del regime fascista. Sono anni di speranze, di errori, di debolezze e disinganni ma anche di scelte difficili che rivelano i caratteri forti, le personalità carismatiche della storia culturale e civile della nazione. Per Gobetti quei sette anni saranno lo spazio di un'intera esistenza che andrà ad identificarsi con la crisi dello stato liberale e la vicenda di una sconfitta vissuta e combattuta giorno per giorno con energia e intensità ineguagliabili.

Bobbio suddivide la formazione del giovane intellettuale torinese in tre periodi ben distinti a ciascuno dei quali corrisponde la creazio-

[2] Parafrasiamo qui il titolo del bellissimo carteggio con l'allora fidanzata Ada: Piero e Ada Gobetti, *Nella tua breve esistenza. Lettere 1918-1926* (a cura di E. Alessandrone Perona), Torino, Einaudi, 1991.

[3] Impossibile annotare, in questa sede, l'elenco di tutte le attività gobettiane. Ricordiamo, oltre alla fondazione delle tre riviste di cui diremo in seguito, l'attività di pubblicista per diverse testate tra le quali *L'Ordine nuovo* di Antonio Gramsci a cui Gobetti collaborò dal gennaio 1921 all'ottobre 1922 con vari articoli e le cronache, pressoché giornaliere, delle rappresentazioni teatrali torinesi. Insieme alla moglie Ada Prospero svolse attività di traduttore dal russo e dal francese e nel 1923 diede vita ad una piccola casa editrice, Piero Gobetti editore, in seguito soppressa dalla polizia fascista, ma immediatamente rinata, e sopravvissuta alla morte del fondatore fino al 1928, con il nome di Edizioni del *Baretti*. Il motto, che dal secondo arresto (maggio 1923) iniziò a comparire su tutti i volumi, "Che ho a che fare io con gli schiavi?", contraddistinse le edizioni di un catalogo che in meno di due anni arrivò a contemplare un centinaio di titoli. Tra i molti testi, utili ad un approfondimento della biografia gobettiana, segnaliamo: U. Morra di Lavriano, *Vita di Piero Gobetti*, Torino, Utet, 1984; A. Cabella, *Elogio della libertà. Biografia di Piero Gobetti*, Torino, Il Punto, 1998; M. Gervasoni, *L'intelletuale come eroe. Piero Gobetti e la cultura del Novecento*, Milano, RCS-La Nuova Italia, 2000; C. Pianciola, *Piero Gobetti. Biografia per immagini*, Cavallermaggiore (Cn), Gribaudo, 2001; A. Fabrizi (a cura di), *Piero e Ada Gobetti: due protagonisti della storia e della cultura del Novecento* (Atti del Convegno di Cassino, 21-23 novembre 2001), 2 voll., Roma, Domograf, 2005.

ne e l'attività di una delle tre riviste volute e animate dallo stesso Gobetti.[4]

Una prima fase di "preparazione" (fine 1918-inizio 1920), contraddistinta dall'esperienza di *Energie Nove*: la prima rivista concepita come occasione di incontro per i giovani usciti dalla tragedia e dallo sconvolgimento della Grande Guerra e ansiosi di "portare una fresca onda di spiritualità nella gretta cultura di oggi".[5] Nel 1920 tuttavia Gobetti sente l'esigenza di una pausa per un momento di maggiore riflessione e raccoglimento e approda alla decisione di sospendere ogni pubblicazione. È questo l'anno dell'incontro con Gramsci che aprirà per lui un nuovo orizzonte culturale e darà l'avvio a quel secondo periodo di formazione che Bobbio identifica con l'"attesa" (1920-1922). Sono questi anni di intensi studi, vissuti nell'orbita di maestri indiscussi quali Croce, Salvemini, Einaudi, e che preparano il terreno alla nascita de *La Rivoluzione liberale*,[6] il periodico che al meglio testimonia del consolidarsi delle idee politiche gobettiane informate a un liberalismo[7] di fondo e tese "alla preparazione degli spi-

[4] Cfr. N. Bobbio, *Italia fedele*, cit., p. 14.

[5] P. Gobetti, Postilla a B. Giuliano, "Rinnovamento", *Energie Nove* I.1 (1918); ora in P. Gobetti, *Scritti politici* (a cura di P. Spriano), Torino, Einaudi, 1960, p. 5.

[6] In occasione del centenario della nascita di Piero Gobetti è stata pubblicata la ristampa anastatica del periodico: *La Rivoluzione liberale*, Torino, Einaudi, 2001; è inoltre ora possibile visionarne la versione completa, digitalizzata on line, all'indirizzo http://www.centrogobetti.it. Da ora in avanti utilizzeremo la sigla *RL* per indicare questa rivista.

[7] Gobetti usò il concetto di 'liberale' e di 'liberalismo' sempre con una connotazione positiva, contrariamente all'uso degli scrittori marxisti, da un lato, e reazionari, dall'altro. Concordiamo con Bobbio quando identifica nel liberalismo gobettiano, tre concetti di fondo: il costante atteggiamento, in senso critico, antistatalista; il tema dell'autonomia che vede il potere ascendente (dal popolo) contrapposto al potere discendente imposto da ogni governo dispotico e la concezione antagonistica della storia, per la quale il progresso dipende dal conflitto, dallo scontro di idee e interessi. Cfr. N. Bobbio, *Italia fedele*, cit., Gobetti individua il nucleo generativo dei mali italiani nell'assenza di una classe dirigente moderna, alla quale sono mancate le esperienze storiche fondamentali alla evoluzione politica, al contrario di quanto avvenuto nel resto d'Europa: la Riforma e la Rivoluzione; quest'ultima da intendersi come quel processo di liberazione di forze nuove e popolari e, per tanto, sempre "liberale" nella sua intima essenza. La sintesi di queste tematiche, così come operata dallo stesso Gobetti, è rintracciabile nel volume P. Gobetti, *La rivoluzione liberale. Saggio sulla lotta politica in Italia*, Bologna, Cappelli, 1924; nuova edizione a cura di E. Alessandrone Perona, Torino, Einaudi, 1995.

riti liberi capaci di aderire, fuor dei pregiudizi, nel momento risolutivo, all'iniziativa popolare"[8] e alla creazione di "una classe politica che abbia coscienza delle sue tradizioni storiche e delle esigenze sociali nascenti dalla partecipazione del popolo alla vita dello Stato".[9] Si avvia così quell'ultima fase della biografia del giovane intellettuale, denominata da Bobbio dell'"impegno", che vedrà consolidarsi attorno ad un giornale, piuttosto che ad un vero e proprio movimento politico, un programma di azione e, soprattutto, un progetto educativo rivolto in particolare alla classe dirigente, ora più che mai investita del compito di formare le masse.

È in questo contesto che vede la luce *Il Baretti*,[10] nato dapprima come supplemento letterario allo stesso *La Rivoluzione liberale* e in

[8] P. Gobetti, "Manifesto", *RL* I.1 (1922); ora in *Scritti politici*, cit., p. 240.
[9] P. Gobetti, "Ai lettori", *RL* I.1 (1922), ora in *Scritti politici*, cit., pp. 225-226.
[10] Nel numero di esordio di *RL* I.1 (1922) in testata si annuncia il supplemento letterario mensile *Il Baretti*, non vendibile separatamente; nel numero 24 di *RL* del novembre 1924 un annuncio pubblicitario rende noto un primo organigramma dei collaboratori della futura rivista: nell'ambito letterario abbiamo Natalino Sapegno, Sergio Solmi, Giacomo Debenedetti per la letteratura italiana; Augusto Monti per le letterature classiche, Edoardo Persico per la letteratura spagnola; Alberto Rossi per quella francese, Mario Vinciguerra per la letteratura inglese mentre Lionello Vincenti e Giovanni Vittorio Amoretti sono incaricati della letteratura tedesca. Il primo numero de *Il Baretti*, nella sua veste autonoma, compare il 24 dicembre 1924 e deve il suo nome al ricordo dell'illuminista piemontese estimatore del genio di Shakespeare, Giuseppe Baretti, che fu il primo letterato a vivere della propria penna "senza supplicare principe e inchinare mecenati". La rivista non avrà vita facile e nella terza annata (gennaio 1926) possiamo già leggere notizia della diffida, da parte della Regia Questura di Torino, che ingiunse a Piero Gobetti di cessare qualsiasi attività editoriale, mentre una nota redazionale avverte i lettori che "la conseguenza di questa diffida è la sospensione dell'attività di Gobetti. La vita de *Il Baretti* è assicurata dalla nuova Società anonima Le Edizioni del Baretti […] con questo numero P. Gobetti cessa di essere il direttore". La rivista passa dalla precedente cadenza quindicinale a quella mensile e viene nominato direttore responsabile Piero Zanetti. Nel febbraio dello stesso anno Gobetti muore a Parigi ma *Il Baretti* non cessa la sua pubblicazione e il terzo numero, datato 16 marzo 1926, reca la dicitura "A Piero Gobetti" in commemorazione della recente scomparsa; dal numero successivo, in opposizione coraggiosa al sempre più repressivo regime politico, appare in testata la dicitura "Fondatore Piero Gobetti" mentre il numero 2 del 1927 verrà esplicitamente dedicato alla memoria del giovane intellettuale in occasione del primo anniversario della sua morte. In seguito alle reiterate diffide gli eredi gobettiani dovranno cedere le armi della loro battaglia e cessare le pubblicazioni nel dicembre 1928; così possiamo desumere dalle amare parole del direttore Piero Zanetti: "Andammo avanti con mol-

seguito divenuto pubblicazione autonoma, unica sopravvissuta alle precedenti, nel clima di progressiva chiusura e repressione instauratosi con l'avvento del fascismo.

2. *Il Baretti* e la letteratura europea

Nel numero 1 del 12 febbraio 1922, sulla testata de *La Rivoluzione liberale*, compare, per la prima volta, l'annuncio della nuova rivista:

> Il supplemento letterario *Il Baretti* […] continua in un più vasto campo culturale l'opera della rivista politica […] di fronte all'intemperanza delle nuovissime scuole *Il Baretti* studia con rigorosi principi critici […] i problemi e le espressioni dell'arte contemporanea. Dando ampie informazioni sul movimento letterario italiano, francese, inglese, tedesco, orientale, etc.

Gobetti e i suoi collaboratori non tarderanno a rendersi conto della necessità di continuare la propria opera nel solo ambito artistico-letterario che, fino a quel momento, avevano considerato soltanto come un corrispettivo, talvolta secondario, dell'azione politica. Di fronte a una dittatura il cui vessillo è una autarchia che propugna e investe, con una sempre più dura intransigenza, ogni contesto della vita nazionale, il campo culturale rimane l'unico spazio praticabile in cui attuare una forma di azione pur ancora polemica, ma meno perseguibile di una esplicita opposizione politica. Il clima di difficoltà e tensione è laconicamente reso dalle parole di Natalino Sapegno nel rievocare la pubblicazione del primo numero, nel dicembre 1924:

> L'intenzione fu attuata solo nel dicembre 1924, allorché l'attività del giornale politico si faceva sempre più difficile e irta di ostacoli e si rendeva evidente la necessità di affiancarla ed eventualmente sosti-

---

te difficoltà per ancora due anni, ma ci trovammo poi nell'alternativa o di cedere la direzione a qualcuno meno impegnato contro il fascismo, oppure sopprimerla. Nel ricordo di Gobetti e nella fedeltà alla sua memoria fummo tutti d'accordo e «Il Baretti» fu soppresso", cfr. P. Zanetti, "La fine del «Baretti»" in F. Antonicelli (a cura di), *Trent'anni di storia italiana (1915-1945)*, Torino, Einaudi, 1961, p. 136. Traiamo tutte le citazioni, relative al periodico, dalla sua ristampa anastatica, a cura del Centro Piero Gobetti di Torino, con prefazione di M. Fubini, *Il Baretti 1924-1928*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1977; da ora in avanti utilizzeremo, per le citazioni in nota, l'abbreviazione *B* per indicare il nome della rivista.

> tuirla con un organo di idee e di informazione operante su di un terreno più sgombro.[11]

Il Baretti sembra così destinato a superare l'originaria finalità del mero "supplemento letterario", collocandosi invece in uno spazio più sicuro, e meno esposto ai tagli della censura, che tuttavia non diverrà mai, nelle intenzioni e nell'attuazione del suo fondatore, un luogo di "rifugio" e di disimpegno. Quest'ultima rivista può piuttosto considerarsi come il campo di battaglia in cui Gobetti proseguirà, con la consueta determinazione e con coraggio, la sua concreta funzione di "organizzatore di cultura" e la sua lotta per il rinnovamento della società italiana e per la sprovincializzazione della nostra letteratura. In questa prospettiva concordiamo con la tesi, sostenuta da Ersilia Alessandrone Perona,[12] secondo la quale dietro alla proposta "barettiana" si celerebbe in realtà l'esigenza, sentita con urgenza da Gobetti, di un allargamento del fronte di opposizione, non più limitato alla sola sfera dell'azione politica ma esteso all'ambito culturale in senso lato: il progetto di una rivista di letteratura, ben lungi dall'essere un rifiuto dell'*engagement* dell'intellettuale, doveva in realtà coinvolgere, da un lato, quelle personalità legate ad una tradizione umanistica, tendenzialmente indifferente ad una pragmatica politica e, dall'altro, dare voce a quei giovani scrittori che alla novità e alla serietà delle loro ricerche potessero unire una forte coscienza etica e civile. Nel testo di una lettera inviata da Piero a Santino Caramella, circa un mese prima dell'apparizione de *Il Baretti*, nella quale si esplicita la speranza che la nuova pubblicazione possa essere "una cosa ben riuscita [che] viene al momento buono e ristabilisce l'unità e la larghezza del nostro movimento" Perona individua l'intento, tutto gobettiano, di coinvolgere nell'impegno anche gli addetti a discipline apparentemente neutrali, quei "letterati illustri (inviti furono rivolti a Cecchi, Gargiulo, Prezzolini): quei renitenti alla politica in fondo "grati al regime", quegli scettici tuttavia tanto influenti su un pubblico educa-

[11] N. Sapegno, "Cultura militante", *Il Contemporaneo* III.7 (1956).
[12] Cfr. E. Alessandrone Perona, "Umberto Morra, «uomo del Baretti»", in *Umberto Morra di Lavriano e l'opposizione etica al fascismo*, *Annali della SNS*, S. III.XIV (1984), pp. 25-50.

to ad una cultura prevalentemente umanistica"[13] e fare, in tal modo, della rivista un rinnovato e diverso strumento di lotta.

Il programma di Gobetti è tutto rinvenibile nell'editoriale, comparso nel primo numero, dal significativo titolo *Illuminismo*, con cui egli delinea e definisce fin dagli esordi la fisionomia e le linee guida de *Il Baretti*:

> Una volontà di coerenza e di battaglia contro culture e letterature costrette nei limiti della provincia, chiuse dalle frontiere di dogmi angusti e di piccole patrie […] il senso dei valori più semplici di civiltà e illuminismo […] la difesa della letteratura insidiata e minacciata dalla politica. Le confuse aspettazioni e i messianesimi di questa generazione dei programmi […] preparavano l'atmosfera di una nuova invasione di barbari. Anzi i letterati stessi […] trasportarono la letteratura agli uffizi di reggitrice di Stati […] e vestirono abiti di corte felici di plaudire chi regna […] Sotto il nostro linguaggio di condanna c'è una volontà di conservare, di riabilitare, di trovare alleati […] Abbiamo deciso di mettere tutte le nostre forze per salvare la dignità prima che la genialità, per ristabilire un tono decoroso e consolidare una sicurezza di valori e convinzioni; fissare degli ostacoli agli improvvisatori, costruire delle difese per la nostra letteratura […] Invece di levare grida d'allarme e voci di raccolta incominciamo a lavorare con semplicità per trovare anche per noi uno stile europeo.[14]

---

[13] *Ivi*, p. 38.

[14] P. Gobetti, "Illuminismo", *B* I.1 (1924). Ci appare chiaro qui quanto Gobetti voglia prendere le distanze da quelle esperienze del primo Novecento che si erano rivelate percorse da irrazionalismi vaghi e fumosi o asservite a forme di potere, quando non svilite nell'indifferenza o nell'opportunismo di tanti intellettuali ora complici, ora servi del regime. Consideriamo, tra gli innumerevoli titoli presenti nella vasta bibliografia sull'argomento, particolarmente utili, ai fini di una sintetica panoramica relativa al periodo e al contesto in oggetto, seppur non esclusivamente limitato alle iniziative gobettiane, i seguenti volumi: N. Bobbio, *Profilo ideologico del Novecento italiano*, Milano, Garzanti, 1990; G. Langella, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal «Baretti» a «Primato»*, Milano, Garzanti, 1982; A. D'Orsi, *La cultura a Torino tra le due guerre*, Torino, Einaudi, 2000; R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, 2 voll., Torino, Loescher, 1981; G. Manacorda, *Dalla «Ronda» al «Baretti»*, Palermo, Di Mambro, 1972. Fondamentale rimane, anche se ormai datato, il testo di Giorgio Luti, *La letteratura italiana nel Ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, 1972. Un ulteriore contributo di Luti specifico sulla realtà gobettiana è rintracciabile, con il titolo "L'impegno letterario di Piero Gobetti", negli *Atti* del convegno tenutosi a Nizza

"Riuscire a trovare uno stile europeo" ci sembra essere la vera partita giocata dai gobettiani per i quali europeismo significa, guardando alle esperienze politiche e culturali extraitaliane, un'opposizione intellettuale di ampio respiro, non relegata all'immediatezza dell'oggi ma proiettata in un futuro in cui ricostruire un terreno d'azione concreta.

La ricerca dello "stile europeo" esplicita i propositi di svecchiamento culturale e di cosmopolitismo da opporsi alla tragica chiusura di ogni forma di vita e scambio intellettuale, messa in atto dal regime. L'Europa, ben lontana dallo stereotipo di "barbarie medievale" contrapposto dal fascismo ai fasti di una Italia antica ed eroica, si configura, nella prospettiva assunta ne *Il Baretti*, come un serbatoio di fermenti nuovi e rivitalizzanti, atti a produrre quei modelli di libertà, di valore civile e rigore morale in antitesi a ogni asservimento.

L'impegno di Gobetti in questo contesto è estenuante: il giornale viene suddiviso in settori di competenza, affidati a critici militanti, si promuovono inchieste e numeri monografici. La scelta politica di opposizione si deduce *in primis* dalle stesse proposte culturali che si manterranno costanti per l'intero arco di vita della rivista: presentare studi critici e pagine letterarie di autori stranieri in un clima già radicalmente nazionalistico e autarchico è, di per sé, sinonimo di chiaro antifascismo.

Il Baretti avrà in ogni numero rassegne della letteratura e delle arti di tutto il mondo, affidate a collaboratori fissi; non si tratterà però di recensioni e di notizie ma sempre di saggi storici, completi.[15]

> Alla rivalutazione di quella parte della cultura italiana che preserva ancora la propria libertà di giudizio e di ricerca, Gobetti vuole affiancare quanto di nuovo e realmente "europeo" ci perviene d'oltre frontiera: così se poteva indurre a sospetti di antifascismo pubblicare brani di Croce e su Croce, indizio altrettanto pregnante di dissidenza rispetto al regime sarà proporre pagine di Rilke, Cechov, Defoe, Da-

(Francia) nell'ottobre 1998: M. Cassac (a cura di), *Piero Gobetti et la culture des années 20*, Pubblications de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999-2000, pp. 117-125. Si veda infine, anche per un aggiornamento bibliografico, l'ampio e recentissimo lavoro a cura di Franco Contorbia, *Giornalismo italiano*, Milano, Mondadori, 2009.

[15] Riportiamo qui lo stralcio di un comunicato stampa, in occasione della pubblicazione della rivista, così come rintracciabile in G.P. Marchi, *Il viaggio di Lorenzo Montano e altri saggi novecenteschi*, Padova, Antenore, 1976, pp. 103-104.

rio, Dehmel, Storm, Poe, George, Proust, Sinclair, Valéry; articoli su Svevo e Joyce, contributi critici su Conrad, Virginia Woolf, Chaplin, Evreinov e sui poeti russi contemporanei.[16]

La "dimensione europea" della rivista consente di riservare una particolare attenzione alla divulgazione delle letterature straniere che, soprattutto negli anni della direzione gobettiana, si attua attraverso la costituzione di interi numeri "a tema" dedicati al teatro, alla poesia e alla narrativa delle diverse nazioni prese in considerazione.

Uno degli interessi più ricorrenti ci pare essere quello per la letteratura francese che rimane uno dei campi più indagati, insieme a quello tedesco di cui scriveremo in seguito. L'attenzione per la Francia si colloca nell'ambito di quella consonanza spirituale, di quella empatia che informa di sé tutte le aspirazioni di "illuminismo e stile europeo" e fa sì che il riflesso della cultura intellettuale d'Oltralpe vada a permeare, dove ancora possibile, l'asfittico ambito italiano e trovi, proprio nella Torino di antiche tradizioni liberali, il terreno più fecondo e gli spiriti più liberi e "affamati" di cultura, pronti a raccogliere e fare proprie le istanze di un pensiero illuminato e democratico.

L'intero numero doppio 6-7 del 1925 risulta completamente dedicato alla letteratura francese del Novecento[17] e reca, tra i molti, i due importanti contributi critici di Debenedetti su Proust e di Montale su Valery Larbaud. Nei numeri e nelle annate successive (anche dopo la morte di Gobetti) l'attenzione per la letteratura francese non viene meno; basti citare l'indagine a puntate, in tre uscite successive, sull'Ottocento francese attuata da Luca Pignato e l'ampio spazio la-

[16] Per una rassegna accuratissima di tutti gli articoli comparsi sulle quattro annate de *Il Baretti*, corredata da sintetiche schede critiche e da un indice ragionato, suddiviso per materie e collaboratori, si veda il volume M. C. Angelini (a cura di), *Il Baretti (1924-1928)*, Roma, Edizioni dell'Ateneo & Bizzarri, 1978.

[17] Il 1925 è l'annata più feconda per i numeri speciali: oltre a quello sulla letteratura francese, compare infatti il monografico dedicato al teatro tedesco del Novecento (11) e quello sulla lirica tedesca contemporanea (13). Tale impianto redazionale tenderà però a scomparire nelle annate successive alla morte del fondatore: nel 1926 abbiamo un solo numero monografico, il 3, dedicato alla morte di Piero mentre nel 1928 possiamo ritrovare l'ultimo speciale su Stefan George (11). In dettaglio cfr. M. C. Angelini, *Il Baretti*, cit.

sciato alla discussione sul romanticismo che Mario Vinciguerra porterà avanti fino all'ultima annata.

Ambito non secondario, sia per l'ampiezza occupata all'interno della rivista che per l'interesse suscitato dagli articoli presentati, ci appare quello dedicato alla letteratura inglese laddove notiamo oltre all'attenzione di Elio Gianturco per le espressioni della lirica contemporanea (Brooke, De La Mare, Huxley), l'interesse di Santino Caramella per Conrad e la curiosità di Silvio Benco per il cosmopolitismo di Joyce e un lungo articolo dedicato da Umberto Morra di Lavriano a Virginia Woolf, lavoro che rappresenta, probabilmente, uno dei primi interventi italiani sulla scrittrice e sui suoi "viaggi nel tempo".

Il versante che, comparativamente alle altre letterature, mantiene una regolarità di analisi e un vivace dibattito critico è senza dubbio quello relativo alla letteratura russa. Sappiamo, grazie alle molteplici testimonianze e ai riferimenti biografici, che Gobetti intraprese precocemente lo studio del russo arrivando, in breve, ad acquisire le competenze necessarie a pubblicare alcune traduzioni e numerosi saggi a carattere storico-letterario;[18] tuttavia nell'ambito delle proprie iniziative editoriali egli si avvalse della collaborazione di uno specialista quale Alfredo Polledro[19] mentre, l'ultima annata, nonostante la

[18] Gobetti inizia a studiare il russo con la fidanzata Ada Prospero, che spesso usa appellare, nelle lettere, con il nomignolo di *devočka* (fidanzatina, tesoro) e con lei traduce l'opera di Andreev: già nel 1921 Ettore Lo Gatto riconosce, dalle colonne de *L'Italia che scrive*, nella giovane coppia i migliori traduttori italiani dal russo. Gli scritti gobettiani relativi ad argomenti di slavistica sono raccolti nel volume, originariamente apparso nel 1926 ma ripubblicato nel corso degli anni '80, *Paradosso dello spirito russo: e altri scritti sulla letteratura russa* (a cura di V. Strada), Torino, Einaudi, 1986. Per un approfondimento dell'interesse di Gobetti per la cultura sovietica oltre al già citato epistolario con Ada si veda anche A. Cabella, *Elogio della libertà*, cit., pp. 61-75.

[19] Polledro sarà il fondatore nel 1926, proprio alla vigilia della partenza di Gobetti per la Francia, dell'editrice Slavia che esordisce con una collana, intitolata "Genio russo", dedicata alla narrativa russa dell'Ottocento e che, in breve, arriverà a collezionare una sessantina di volumi con i quali, per la prima volta in Italia, vengono presentate traduzioni integrali, di prima mano. Sull'argomento si veda P. Cazzola, "La casa editrice Slavia di Torino, antesignana delle traduzioni letterarie di classici russi negli anni Venti-Trenta", in *La traduzione letteraria dal russo nelle lingue romanze e dalle lingue romanze in russo*, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1979, pp. 506-515; l'eredità dell'influsso gobettiano sulle successive attività dell'editoria italiana

tragica scomparsa di Piero, potrà contare sulla presenza dell'allora giovanissimo Leone Ginzburg, artefice di una più completa specializzazione del settore e autore degli articoli su Tolstoj, sulla poesia russa contemporanea e su Gonciarov che, dalle pagine barettiane, andranno a costituire, per rigore scientifico, completezza e innovazione, delle vere e proprie pietre miliari nell'ambito degli studi specialistici sull'argomento.

3. Itinerario tedesco

L'attività intellettuale di Piero Gobetti non fu mai settoriale, a senso unico; all'azione politica vide costantemente affiancato il lavoro infaticabile di una formazione personale con ritmi di studio rigidissimi. Dalla lettura dell'epistolario con l'allora fidanzata Ada Prospero[20] ricaviamo l'impressione di una personalità irrequieta, ipercritica nei confronti propri e altrui e dotata di una volontà irremovibile.

> Credo di poter riconoscere le mie qualità più innate in una formidabile aridezza e in una inesorabile volontà. L'aridezza rappresenta insieme la mia passività e la mia misura, la serenità e l'ironia. Tutto ciò che di tragico vi può essere nella mia vita si riferisce invece alla mia volontà.[21]

Abbiamo già potuto constatare quanto vasti e molteplici fossero gli interessi di Piero; e le letterature straniere dovettero di certo occupare un posto di rilievo in quell'ottica, europeistica e illuministica, successivamente motivante de *Il Baretti*.

Sappiamo della sua conoscenza approfondita della lingua russa ma non ci risulta che egli fosse in grado di praticare correntemente il tedesco nonostante il costante interesse per la cultura germanica a quanto si può evincere da un primo, e necessariamente superficiale,

---

nel corso del primo Novecento è ampiamente illustrata nel volume di A. d'Orsi, *La cultura a Torino*, cit., in particolare le pp. 97-132.

[20] Piero e Ada Gobetti, *Nella tua breve esistenza*, cit.; sull'intenso rapporto intellettuale tra i due e la personalità di Ada si veda anche E. Alessandrone Perona, "Il sistema Ada-Piero. Un percorso nel carteggio Ada Prospero-Piero Gobetti", *Mezzosecolo* VII (1990), pp. 280-307.

[21] Cfr. Piero e Ada Gobetti, *Nella tua breve esistenza*, cit., p. XVII.

esame dei testi, per lo più in traduzione italiana, presenti nella sua biblioteca.[22]

Numerosi sono i volumi inerenti la Germania, di cui sei in lingua originale e senza traduzione; ognuno dei libri conservati risulta postillato di note autografe, critiche, appunti sull'autore e sull'opera quasi a testimoniare lo studio frenetico del giovane intellettuale, il suo desiderio ossessivo di assimilare, nel più breve tempo possibile, una cultura vastissima, talvolta oggettivamente presago del poco tempo a disposizione.

> Se ho voluto capire ho dovuto vivere; il mio gusto si è formato per un duro proposito. Ho peccato per amore quasi infantile per la cultura, per la filosofia […] Dovevo anche fare in fretta; se mi guardo ora vedo proprio il desiderio gretto e feroce del povero che vuole arricchire.[23]

Per quanto riguarda i testi tedeschi abbiamo potuto tentare, tenendo conto di tutte le note a margine, gli appunti e le date di acquisto segnate da Piero sui frontespizi, una periodizzazione dell'interesse per l'argomento: notiamo infatti che la maggior parte di tali volumi viene acquisita nell'arco di tempo intercorso tra il 1915 e 1921 e, suddividendo ulteriormente questo periodo in una scansione annuale, rintracciamo ulteriori variazioni di interesse secondo un percorso che, iniziato dal teatro, si estende successivamente al campo filosofico con punte significative nella poesia e nella narrativa, soprattutto romantica.

In base alla data di acquisto il primo testo a comparire nella biblioteca gobettiana, nel marzo 1915, risulta essere il *Faust* di Goethe immediatamente seguito, a giugno, dall'*Opera completa* del teatro di Schiller autori particolarmente congeniali al giovane liceale che, avido di conoscenza, dovette trovare un corrispettivo al proprio pathos adolescenziale nei personaggi eroici del teatro schilleriano e nello

---

[22] L'intera collezione dei volumi posseduti da Piero è a tutt'oggi conservata presso il Centro Studi P. Gobetti di Torino dove, grazie alla disponibilità del personale, abbiamo potuto liberamente consultarla; una parziale elencazione dei testi è rintracciabile nell'ormai datato N. Agosti (a cura di), "Dalla Biblioteca di P. Gobetti: catalogo della sezione di letterature classiche e straniere", *Quaderni del Centro Studi P. Gobetti* V (1965).

[23] Piero e Ada Gobetti, *Nella tua breve esistenza*, cit., p. XVII.

streben romantico di Faust, teso a forme di perfezione e verità superiori.

Il primo testo di poesia, *Il Canzoniere* di Lenau, reca invece la data del 1917, anno in cui compaiono anche testi di Heine, *Opere varie* e *Che cosa è la Germania*, che paiono sancire il desiderio di un approfondimento socio-culturale del contesto tedesco; nella stessa annata risultano ancora le acquisizioni, tra settembre e ottobre, di una *Autobiografia* di Goethe e una di Jean Paul oltre ai *Ricordi* di Wagner, generi che ci appaiono ulteriormente sottolineare un marcato intento di contestualizzazione degli autori studiati.

Il 1918 è l'anno della svolta: Piero si iscrive a Giurisprudenza e fonda la sua prima rivista, *Energie Nove*; inevitabilmente i suoi interessi si espandono verso l'ambito filosofico come ben testimoniato dall'acquisizione di nuovi volumi per la propria biblioteca. Mentre, da un lato, si intensifica il rapporto intellettuale con Ada notiamo, dall'altro, la presenza costante di una cerchia di amici con i quali viene a istituirsi un gruppo di lettura kantiano:

> Ci trovavamo in quel suo salottino di via XX settembre – a leggere Kant. Si leggeva, si commentava, si discuteva seguendo con Gobetti quella sua ginnastica intellettuale.[24]

Nell'acquisto dei testi assistiamo a una drastica riduzione delle opere letterarie – unica sarà *Minna von Barnhelm* di Lessing – a favore di un netto incremento degli autori di filosofia, su tutti Kant presente con *Pensiero ed esperienza*, acquistato a luglio, e *Prolegomeni ad ogni futura metafisica*, in dicembre; compaiono inoltre testi di Brentano, Schopenhauer, Schelling, Fichte e Feuerbach.

Al di fuori del contesto filosofico riscontriamo comunque un perdurare dell'interesse per Lenau di cui Piero si procura le *Opere* in gennaio e per Heine, la cui *Germania* reca la data di acquisto in agosto, seguita da *Opere e Lettere* di Wackenroder e da *Il Romanticismo in Germania* di Arturo Farinelli;[25] la lettura di quest'ultimo volume

[24] C. Levi in un articolo sull'edizione piemontese dell'*Unità* del 16 febbraio 1956, citato in U. Morra di Lavriano, *Vita di P. G.*, cit., p. 56.

[25] All'epoca Farinelli era titolare della cattedra di Letteratura tedesca all'Università di Torino e non possiamo escludere che Gobetti avesse assistito a qualcuna delle sue lezioni. Nella biografia curata da Morra di Lavriano si accenna ai contatti tra il gruppo delle "letture di Kant" e la "Società di Cultura", da cui "vennero defenestrati

fu probabilmente il movente al successivo acquisto dei due testi fondamentali per il romanticismo tedesco: *Inni alla notte* e *I discepoli di Sais* di Novalis. Troviamo infine, ancora nell'ambito di questo primo anno universitario, opere di Dehmel e von Platen oltre al *Peter Schlemihl* di von Chamisso.

L'interesse per le tematiche romantiche pare riscontrabile anche nell'arco dell'annata successiva, nella quale Gobetti entra in possesso di un secondo testo specifico, dopo quello di Farinelli: lo *Studio sul Romanticismo tedesco* di Barbara Allason, seguito da *La brocca rotta* di von Kleist oltre a alcuni drammi di Lessing, tra i quali *Nathan il saggio* e *Emilia Galotti*. Al contempo Piero inizia ad interessarsi in maniera specifica alla problematica delle traduzioni, aspetto non trascurabile nella successiva opera di divulgazione letteraria condotta dalle pagine dell'ultima rivista. Nell'epistolario con la fidanzata notiamo un intenso scambio di opinioni in proposito; così scrive Ada in una lettera del 3 settembre 1919:

> Non riesco a risolvere il concetto di traduzione […] la traduzione coinciderebbe con la critica, ma c'è una differenza: la critica deve soltanto dare un giudizio, la traduzione deve riprodurre [per intero] l'opera d'arte.[26]

E, a distanza di due giorni, il 5 settembre, così Piero risponde:

> 1) Bisognerebbe indagare il concetto di lingua, che oltre che attività creativa dell'individuo è anche determinazione nazionale. 2) vedere le relazioni tra le varie lingue […] Se comprendiamo ciò che sentiamo in noi leggendo dobbiamo anche saperlo esprimere; e quando abbiamo d'innanzi due lingue com'è che possiamo pensare indifferentemente in tutte e due? […] la traduzione si può ammettere come creazione di una relazione di simpatia (in senso greco) tra due individualità, due intuizioni.[27]

---

i vecchi sonnacchiosi per portarvi la cultura nuova, i giovani e i maestri che erano loro vicini: Egidi, Venturi e Farinelli"; cfr. la testimonianza di E. Rho su *Il Ponte* del marzo 1956, citato in *Vita di P.G.*, cit., p. 57. Farinelli darà anche un suo contributo a *Il Baretti* con un unico articolo, Schubert, anima idillica, elegiaca, pubblicato nell'ultimo numero, quello del dicembre 1928.

[26] Piero e Ada Gobetti, *Nella tua breve esistenza*, cit., p. 135.

[27] *Ivi*, p. 139.

Nel 1920 vediamo nuovamente il rafforzarsi di un marcato interesse per la filosofia; entrano nella biblioteca gobettiana ancora alcuni testi letterari tra i quali una raccolta di Hoffmann, le poesie di Hölderlin e un volume di critica firmato da Farinelli che raccoglie quindici lezioni inedite del germanista; tuttavia sono ora i grandi filosofi ad attrarre l'attenzione del giovane intellettuale che, in breve, riesce ad accumulare volumi di Fichte, Nietzsche, Leibniz, Spinoza – sei testi di filosofia recano tutti una stessa data di acquisto, il 27 novembre – e soprattutto Kant che spicca tra gli altri per la presenza della trilogia completa delle *Critiche* e l*'Antropologia pragmatica*.

Di questo fervore di studi è, ancora una volta, buon testimone l'epistolario con Ada dal quale apprendiamo che, proprio nel corso di quello stesso anno, Gobetti intraprende, contrassegnata dalla usuale disciplina e dal rigore metodologico, una ricerca su di un filosofo minore dell'Ottocento italiano, Giovanni Maria Bertini, che servirà tuttavia da punto di partenza per dilatare l'indagine in varie direzioni e approfondire, tra gli altri, proprio il contesto tedesco, soprattutto nei suoi aspetti spiritualistici.

Da una lettera a Natalino Sapegno, del 16 agosto, risulta chiaro il metodo di Piero ed emergono le istanze di ulteriori approfondimenti, risolte, successivamente, nella disanima dei retroterra culturali e formativi degli autori studiati e nella ricerca delle fonti ai fini di una più intima comprensione conseguente, quasi, ad un processo di ideale immedesimazione:

> Il mio lavoro sul Bertini ora consiste nel rifare lo sviluppo della sua cultura filosofica, cioè leggere ordinatamente i filosofi più importanti per lui […] Sono stato così alle prese con Jacobi che è filosofo senza alcuna molteplicità di atteggiamenti, ma nella sua stessa semplicità difficilissimo. Sono entrato nel suo spirito e puoi pensare con quale difficoltà, poiché penetrare Jacobi vuol dire acquistare conoscenza sommaria, ma chiara, di Kant, Fichte, Hegel e, soprattutto, Spinoza e Bruno.[28]

Per contro il 1921 registra una stasi nell'acquisizione di testi relativi la cultura germanica; nei volumi della biblioteca è questa la data più tarda indicata, dopo la quale sembra che Gobetti non abbia più incrementato il proprio patrimonio librario in tale ambito; questo, per-

[28] Lettera citata in U. Morra di Lavriano, *Vita di P.G.*, cit., p. 97.

lomeno, è quanto possiamo dedurre dall'esame dei volumi conservati. Dall'epistolario apprendiamo la prosecuzione dei suoi studi su Fichte ma gli ultimi libri acquistati risultano essere un volume critico di Farinelli sui drammi di Hebbel, il *Mefistofele* di Giuseppe Antonio Borgese e *Ifigenia auf Tauris* di Goethe, unico dei libri in lingua originale a recare la data di acquisto, il 24 ottobre.

In conclusione sentiamo di poter affermare che sebbene la formazione di Gobetti nel campo della cultura tedesca non possa certo dirsi completa o, in ogni caso, attuata in maniera sistematica, essa non è comunque, per campi di indagine e approfondimenti, così minoritaria rispetto ad altri settori, come spesso, e da più parti, si è voluto far credere. In realtà lo spirito illuministico che contraddistinse tutta l'attività gobettiana, e che si esplicherà al meglio proprio nella fondazione e nella direzione de *Il Baretti*, è già ravvisabile in questo processo di formazione personale, di costruzione quotidiana e costante di un vissuto culturale perfettamente consono a quell'esigenza, così profondamente sentita, di apportare nuova linfa vitale al contesto italiano, traendo la nostra cultura fuori dall'ambito angusto del gretto provincialismo per collocarla in un contesto più concretamente europeo. Con estrema coerenza egli mise in atto il processo di sprovincializzazione a partire soprattutto da se stesso, al fine di poter acquisire quelle competenze necessarie a fornire direttive, in tal senso, ai futuri collaboratori delle sue iniziative.

A questo proposito ci pare significativo apporre, al termine di questa breve panoramica della *Bildung* "tedesca" ed "europea" di Piero, proprio quelle suddivisioni da lui stesso sancite, in una lettera a Morra del 1925, riguardanti gli autori stranieri da trattare, in ottica europeistica, all'interno della rivista; suddivisione che, alla luce di quanto indagato, ci appare ora elaborata con cognizione di causa e una buona preparazione di base:

> Francia: Gide, Proust, Valery. Il teatro. I critici. Il Dadaismo. […] Germania (Kaiser, Unruh, Toller, etc.) Lirica (George e i nuovi) Romanzo (Schnitzler, etc.) Critica (Gundolf, etc.) […] Insomma il

> nuovo spirito di tutti questi popoli: niente Hauptmann, Blasco Ibanez, niente i vari Bourget di tutto il mondo.[29]

4. La germanistica ne *Il Baretti*

L'interesse per la cultura tedesca non è nuovo tra i barettiani, uno dei collaboratori più competenti e costanti in tutti gli anni della breve vita della rivista, Lionello Vincenti, aveva già fornito contributi importanti sulle pagine di *La Rivoluzione Liberale*, in articoli di rara sintesi e lucidità inerenti la situazione politica della Germania contemporanea[30] e suoi saranno, su *Il Baretti* i saggi più documentati e completi nell'ambito di interi numeri monografici come quello, a sua cura, del luglio 1925 (11) dedicato al teatro tedesco del Novecento.

L'intento, da parte dello stesso Gobetti, di costituire una monografia dedicata alla germanistica ben si può desumere dal carteggio con Giovanni Ansaldo, il giornalista genovese che lo affiancò nella sua attività di pubblicista e al quale Piero si rivolse frequentemente, a quanto possiamo evincere dalla corrispondenza intercorsa tra i due, al fine di radunare una squadra di collaboratori specializzati.

> Vorrei fare un numero del Baretti sulla letteratura e fors'anche cultura in genere tedesca contemporanea: ma parlar di cose nuove, che gli italiani non conoscono. Come mi consigli di impostarlo? Di quali scrittori converrà parlare oltre Unruh, Kaiser, George? Tu mi fai Keyserling? Caramella che cosa può fare? Poi faremo lavorare Vincenti, Amoretti, la Mazzucchetti, Solari, forse Farinelli. L'importante è che tu trovi mezz'ora per scrivermi i tuoi consigli e dirmi su che scriverai. Si potrebbe dare anche qualche traduzione di frammenti.

---

[29] Cfr. E. Alessandrone Perona (a cura di), "Lettere di Piero Gobetti a Umberto Morra di Lavriano 1922-1926", *Mezzosecolo* II (1976-1977), p. 36.

[30] Lionello Vincenti, insieme a Italo Maione, Elio Gianturco e Emma Sola, si occuperà del settore germanistica de *Il Baretti* ma all'epoca di *La Rivoluzione Liberale* era lettore di italiano, accanto a Karl Vossler, presso l'Università di Monaco di Baviera (incarico ricoperto, in seguito, fino al 1934) e da lì inviò i suoi articoli sulla politica tedesca destinati alla rivista gobettiana: "Le elezioni tedesche", *RL* III.47 (1924); "Impressioni di tedeschi in Italia", *RL* III.22 (1924); "L'opposizione bavarese" III.45 (1924: intero numero è dedicato alla "questione tedesca").

> Conosci qualche scrittore tedesco (oltre Curtius) che si possa far collaborare?[31]

Gobetti, che a quanto sappiano non conosceva il tedesco, sente la necessità di affidarsi a studiosi informati – e Ansaldo era sicuramente tra questi – in grado di giudicare il contesto letterario della Germania contemporanea e fornirgli gli strumenti atti a delineare un quadro esaustivo di quel primo dopoguerra e della sua "nuovissima" letteratura, non convenzionale, moderna e giovane; strumento privilegiato, secondo la prospettiva gobettiana, del rinnovamento necessario alla cultura italiana e condizione della sua possibilità di "resistenza", da un lato, alle istanze totalitarie del fascismo e, dall'altro, al rischio di una progressiva banalizzazione nella bolsa retorica di una borghesia chiusa in se stessa e indifferente ad ogni apporto esterno.

In una seconda lettera, di poco posteriore, Gobetti torna a insistere sulla programmazione del numero "tedesco" richiamando più volte il nome di Lavinia Mazzucchetti, una delle più note e affermate germaniste dell'epoca:

> Ho scritto a Vincenti per il teatro e a Giordani [allora redattore de *Il Mondo*] per il romanzo. Da Curtius spero *George*. […] Sono indeciso se scrivere ad Amoretti per gli altri lirici. Prima aspetto l'esito del tuo colloquio con la Mazzucchetti, che apprezzo assai. Oltre a Gundolf ed altri critici la M[azzuchetti] potrebbe forse fare un articolo di impostazione generale; breve, storico sulla let. ted. dopo Nietzsche fino al dopoguerra […] se la M[azzuchetti] non vuole vuoi sentire Caramella se saprebbe farlo? La filosofia non ce la metterei (tranne quel che ne verrà in questo articolo storico) perché preparo un altro numero sulla *nuova filosofia europea*, per mostrare a questi bravi italiani che il pensiero moderno non si è fermato con Gentile. Per completare starebbero bene dei piccoli profili, osservazioni frammentizie, ecc. Tu potresti farmi qualche osservazione su problemi di cultura in Germania, ecc. Un tuo articolo sul giornalismo tedesco lo riser-

[31] Il carteggio originale è tutt'ora conservato dalla famiglia Ansaldo ed è stato in parte pubblicato a cura di G. Marcenaro, con il titolo "Lettere di Piero Gobetti a Giovanni Ansaldo 1919-1926", *Mezzosecolo* III (1978-1979), pp. 55-109; questa citata è la lettera LVI del 12 gennaio 1925, p. 102; da ora il carteggio verrà citato come G\A. Dettagliate notizie sul rapporto Gobetti\Ansaldo sono rintracciabili nell'articolo di G. Marcenaro, "Gobetti e Ansaldo. Luci e ombre di un'amicizia", *Mezzosecolo* XI (1994-1996), pp. 123-148.

> vo invece per un numero più tardo sul giornalismo moderno. Grazie di tutto.[32]

In una lettera del 14 gennaio ritroviamo l'esauriente risposta di Ansaldo il quale, per un verso, conferma le intuizioni gobettiane relative alla scelta dei collaboratori, e dall'altro pare tuttavia voler ridimensionare i confusi entusiasmi del giovane amico, nel tentativo di conferire al progettato numero monografico una struttura più sistematica e razionale.

> Il numero sulla Germania del *Baretti* sarà una buona cosa. Bisognerà – a mio avviso – che tu lo faccia doppio, per darvi qualche risalto. Elemento prezioso è la Mazzucchetti, che vale da sola tutti gli altri di cui tu mi fai i nomi. […] Molto buono il Curtius che – suppongo – ti avrà fatto conoscere l'Amoretti, da Bonn.
> I°) Teatro. Se lo fa[i] sulla letteratura soc[iale] ti conviene trattare, oltre che Unruh, Kaiser anche Werfel, Bronner, Toller e Hasenklever. Questi sono giovani drammaturghi del dopoguerra. Vincenti potrebbe farti un quadro d'insieme della moderna letteratura drammatica; ma mettigli, come pulci nell'orecchio, i nomi che ti ho fatto davanti. Tempo fa uscì sulla Frankfurter [Zeitung] una rassegna drammatica di Kurt Pinthus, assai buona: Vincenti potrebbe tenerne conto: io gliela posso mandare.
> II°) Critica. Bisogna trovare uno che parli di Gundolf, che ora è il critico che va per la maggiore. Almeno di questo (Mazzucchetti).
> III°) Poesia. George. È già – intendiamoci – un po' vecchio. Ma parlano di un *neues* [sic]*Ton*, e poi in Italia è nuovo. Prova a far fare qualche cosa a Amoretti, con riflesso anche agli studi del Gundolf sul George. Altri ce n'è a carri: una cosa informativa diventerebbe pesante elencazione: tuttavia qualche cosa bisogna dire.
> IV°) Romanzo. Schnitzler, ecc. Prova a scrivere a Giordani, quello del mondo: forse potrebbe farti una inquadratura generale. Di Schn[itzler] si è occupato in proposito.
> Ti ci vogliono quattro italiani che ti diano quattro saggi su questi quattro argomenti. Il resto va bene, qualunque cosa venga: ma l'ossatura di un buon numero unico la concepisco con quattro buoni articoli su *teatro*, *critica*, *poesia* e *romanzo*.
> Avvertimento. Non tollerare che Solari o altri ti parlino, p[er] e[sempio], di Harden, o di Hauptmann, o di altri simili monumenti. È

[32] Cfr. Lettera LVII, 16 gennaio 1925, in G\A, cit., pp. 102-103. I corsivi e le parole sottolineate sono riportate come nel testo.

> roba che farebbe ridere ogni tedesco che vedesse un numero unico sulla giovine Germ[ania] letteraria con simili nomi. Volendo estenderti, puoi far fare a Caramella un quadro della filosofia, con Keyserling. Io a K[eyserling] non mi ci attacco neppure, perché è prima di tutto un filosofo, e io non me ne occupo. In questi giorni vedrò la Mazzucchetti, e ne parleremo insieme. Poi ti scriverò.
> Vedi che questa volta sono stato un corrispondente esemplare. In compenso, mandami i numeri che mi mancano![33]

Nella realtà il progetto si concretizzerà solo in parte, con il numero dedicato al teatro tedesco di cui si è detto, e alcuni dei critici e degli specialisti indicati da Gobetti e Ansaldo, *in primis* la Mazzucchetti, non parteciperanno in alcun modo alla vita della rivista.[34]

I contributi relativi alla germanistica appaiono distribuiti in tutte le annate della rivista tuttavia l'anno che presenta una panoramica organica e completa sull'argomento resta il 1925 in cui possiamo rintracciare ben cinque interventi importanti tra i quali si annoverano, oltre al già citato monografico sul teatro, un secondo numero, il tredici, interamente dedicato alla lirica contemporanea e curato da Elio Gianturco.

L'anno successivo, quello della morte di Piero, rappresenta una sorta di svolta nell'impostazione della rivista; scompaiono le grandi monografie tematiche a favore di articoli singoli pur sempre informati a un netto interesse per l'ambito contemporaneo; degni di attenzione ci risultano, ancora una volta, i saggi di Lionello Vincenti, in par-

---

[33] Traiamo la lettera di Ansaldo dalla corrispondenza con Piero Gobetti, in tutto 42 documenti, fra lettere, cartoline, biglietti e un telegramma, oggi conservata presso l'archivio del Centro Studi Gobetti di Torino. Molto probabile è che altro materiale, soprattutto quello del periodo precedente l'arresto di Piero nel febbraio 1923, sia stato sequestrato dalla polizia e, allo stato attuale delle ricerche, non ci risulta essere stato rintracciato. Gli elementi superstiti di tale carteggio sono stati pubblicati, in occasione del settantesimo anniversario della morte di Gobetti, a cura di M. Scavino, "Lettere di Giovanni Ansaldo a Piero Gobetti (1923-1925)", *Mezzosecolo* XI (1994-1996), pp. 73-122, da ora indicato come A\G; andando così a completare, a quasi un ventennio di distanza dalla pionieristica raccolta di Marcenaro, il quadro dello scambio epistolare tra i due.

[34] Gobetti riuscì, in concreto, a parte la collaborazione costante di Vincenti, ad ottenere solo da Ernst Robert Curtius, allora docente a Heidelberg, un ampio lavoro su George, dal titolo "Presentazione di Stefan George", che comparve in seguito su *Il Baretti* numero 4-5 (marzo 1925), recando la dicitura "articolo espressamente realizzato per l'occasione".

ticolare l'ampio articolo dedicato al tema della guerra nel poeta George. Bisognerà attendere tuttavia il 1928, l'ultimo anno di pubblicazione, per ritrovare nuovamente l'impianto "gobettiano" degli inizi: nuovi collaboratori, tra cui Massimo Mila, Leone Ginzburg, Italo Maione, guidati dal "professore" Augusto Monti e incentivati dalla costante presenza di Ada, infaticabile collaboratrice e incrollabile custode della memoria di Piero, sembrano voler ridare a *Il Baretti* l'afflato europeistico e la battagliera militanza antifascista voluta e propugnata dal suo fondatore. Pur in assenza di numeri monografici, ricompaiono tuttavia indagini di ampio respiro e contributi notevoli per qualità e competenze come quelli del giovane emergente Italo Maione sulla lirica di Dehmel e il *Canzoniere* di Storm, oltre ad un ultimo lungo saggio di Vincenti, nuovamente su George.[35]

Ritornando alla tragica annata del 1926, notiamo la comparsa sulle pagine barettiane di un altro grande poeta del Novecento: Rainer Maria Rilke, all'epoca davvero "contemporaneo" per i lettori italiani. Sebbene non gli venga dedicato un analogo ampio spazio come quello riservato a George, i contributi che lo riguardano sono estremamente interessanti in virtù, soprattutto, del loro particolare carattere di novità; infatti oltre alla acuta e intelligente recensione di Giovanni Necco allo *Stundenbuch*, presentato come "il testo più rappresentativo del programma ideale della vita di Rilke"[36] emergono, in maniera particolare, le traduzioni italiane di alcune poesie, espressamente redatte per *Il Baretti* dalla principessa Marie von Thurn und Taxis, intima amica del poeta, a lungo ospitato nella propria residenza di Duino, dove videro la luce le splendide *Elegie*. Non siamo a conoscenza delle modalità con cui le traduzioni giunsero alla redazione della rivista; l'indagine dell'archivio gobettiano non ci ha permesso di capire se lo stesso Piero ne avesse fatta richiesta alla nobildonna o se, invece, considerata la data di pubblicazione posteriore alla morte di Piero, non si debba considerare tale iniziativa come propria dei successori alla guida della rivista o, per contro, della stessa principessa

[35] Non essendo questa la sede per una analisi in dettaglio di ogni singolo contributo rimandiamo alle ottime schede e agli indici ragionati rintracciabili nel volume di M. C. Angelini, *Il Baretti (1924-1928)*, cit.
[36] Cfr. G. Necco, "Lo «Stundenbuch» di R.M. Rilke", *B* III.12 (1926).

che avrebbe potuto inviare il proprio lavoro alla redazione barettiana in cerca di un luogo idoneo alla pubblicazione.[37]

Le traduzioni rilkiane compaiono tutte nella terza annata della rivista: la prima, *Orfeo, Euridice, Hermes*, tratta dalle *Neuen Gedichte*, sul numero 9 del settembre 1926; le altre, tra cui alcune composizioni inedite, e tutte riportate in appendice al presente lavoro, sul numero 12 insieme alla recensione di Necco. Nel numero di settembre, a corollario dell'unica traduzione presentata, rileviamo la breve nota redazionale, dal titolo *Un poema di Rilke: "Orpheus"*, che rappresenta la sola notizia relativa a tale pubblicazione.

> Una gentildonna straniera, la principessa Maria Thurn und Taxis, ha tradotto in italiano alcune liriche, edite e inedite, del poeta tedesco Rainer Maria Rilke. L'amore della nostra lingua, ch'ella parlò fin dalla fanciullezza, l'intelligenza perfetta del testo, l'amichevole dimestichezza coll'autore danno un singolare pregio a queste versioni, che non furono mai finora pubblicate. A Duino, nel castello ch'ella ereditò dalla madre […] il poeta Rilke compose quella ch'egli ritiene l'opera sua maggiore: "Die Duineser Elegien"; e queste versioni via via che furono scritte egli le ha conosciute e di alcune ha tessuto il più alto elogio, dicendo che non sono una traduzione, ma la sua stessa poesia com'egli l'avrebbe pensata in italiano. Siamo grati alla gentile scrittrice che ci permette d'avvicinare un grande e solitario poeta.[38]

5. Conclusioni

La rappresentazione delle letterature europee, e in particolare di quella tedesca, nonostante l'encomiabile ricerca di completezza ed esaustività da parte dei redattori, ci perviene spesso, dalle pagine de *Il Baretti*, in maniera necessariamente frammentaria; tuttavia non possiamo esimerci dall'evidenziare quanto i collaboratori della rivista rimasero fedeli, fino all'ultimo, a quell'idea di critica, tutta gobettiana, da intendersi non come mera descrizione didascalica ma, piutto-

[37] Si potrebbe anche ipotizzare, in tale situazione, un intento commemorativo, sia da parte della principessa che dei redattori della rivista, considerato il fatto che Rilke, in una suggestiva coincidenza, muore nel 1926, lo stesso anno della morte di Piero. Ci appare strano, tuttavia, che nessuna menzione venga fatta, da entrambi, in proposito.
[38] Cfr. *B* III.9 (1926).

sto, come atto rivelatore eticamente fecondo. Anche nel momento in cui gli interventi andranno ad acquisire un carattere più sintetico e una minore coerenza d'insieme, mai verrà meno quella funzione culturale tesa alla costruzione di una coscienza critica e allo stimolo di nuove e ulteriori letture.

L'attività del giovane intellettuale torinese, prematuramente troncata da una morte troppo precoce, non doveva esaurirsi nelle sole riviste; già nel 1923 egli aveva dato origine alla casa editrice Piero Gobetti editore (e successivamente Edizioni del Baretti) con il chiaro intento di farne una libera tribuna nell'ambito della quale spiriti altrettanto liberi potessero esprimere il proprio pensiero, in un paese che sembrava "voler volgere in schiavitù".[39] Per i tipi della piccola editrice verranno stampate le prime copie degli *Ossi di seppia* dell'allora ancora sconosciuto Montale[40] e anche buona parte dei lavori dei germanisti che scrivono sulle riviste di Piero andranno a confluire nel suo catalogo di editore: ricordiamo in particolare l'*Antologia della lirica tedesca contemporanea* a cura di Elio Gianturco (1926) e, soprattutto, il volume di Lionello Vincenti, *Il teatro tedesco del 900* (1925) che, a detta di una voce autorevole quale quella di Ladislao Mittner, venne a costituire, per l'epoca, la prima seria puntualizzazione italiana dell'Espressionismo.[41]

---

[39] Cfr. A. Cabella, *Elogio della libertà*, cit., p. 123.

[40] Cfr. E Montale, *Ossi di seppia*, Torino, Piero Gobetti editore, 1925. Per i rapporti tra Gobetti e il poeta ligure si vedano in particolare il saggio di E. Alessandrone Perona, "Montale e Gobetti", in *Piero Gobetti et la culture des années 20*, cit., pp. 135-156, oltre ai contributi "Il poeta e il suo bibliopola. La corrispondenza fra Eugenio Montale e Piero Gobetti", *Mezzosecolo* 11 (1994-1996), pp. 49-77 e "In margine ai rapporti tra Gobetti e Montale. Due scritti di Montale in morte di Gobetti", *Mezzosecolo* XII (1997-1998), pp. 101-107; entrambi editi a seguire la pubblicazione, sempre a cura di Alessandrone Perona del carteggio tra l'intellettuale torinese e il poeta, "Piero Gobetti, Eugenio Montale. Corrispondenza 1924-1925", *Mezzosecolo* XI (1994-1996), pp. 15-48.

[41] Mittner inserisce il testo di Vincenti nella sua analisi della bibliografia critica presente in Italia su tale argomento, cfr. *L'Espressionismo*, Bari, Laterza, 1975, p. 140. Il pionieristico lavoro del giovane germanista può, per certo, essere ancora oggi considerato come un primo tentativo di seria divulgazione sull'argomento nell'asfittico panorama culturale italiano; tuttavia Marco Scavino, in una nota in calce al carteggio Ansaldo\Gobetti, rende note le critiche che il saggio di Vincenti ricevette dall'ambiente letterario tedesco, in particolare la nota rivista berlinese *Der Sturm* gli inviò, presso la redazione de *Il Baretti*, una lettera di protesta (ora conservata presso

Il 3 febbraio 1926 Gobetti lascia l'Italia per il volontario esilio parigino ed è proprio in Francia che egli vorrebbe proseguire la propria attività editoriale:

> Ho in mente una mia figura ideale di editore […] Quattordici ore di lavoro al giorno tra tipografia, cartiera, corrispondenza, libreria e biblioteca (perché l'editore deve essere fondamentalmente uomo di biblioteca e di tipografia, artista e commerciante) non sono troppe anche per il mio editore ideale. L'importante è che egli non debba avere la condanna del nostro pauperismo, non debba vivere di ripieghi tra le persecuzioni del prefetto, il ricatto della politica attraverso il commercio. Penso ad un editore come a un creatore […] con due riviste si mantiene a contatto coi più importanti movimenti di idee, li suscita, li rinvigorisce, non ha bisogno di essere un Rockfeller […] Il centro della crisi del libro dunque è la crisi dell'editore. In Italia non si crede all'editore. Quasi tutti gli editori sono tipografi o librai… […] La crisi è sempre esistita e continuerà se si paragona la qualità e la quantità della nostra produzione editoriale con quella dei paesi civili, specialmente Francia, Germania, Inghilterra. […] La verità è che paragonata colla cultura europea moderna l'Italia manca di autori, di editori, di librai, di pubblico.[42]

Il progetto di una casa editrice con sede a Parigi risale in realtà all'anno precedente e gli appare sempre di più come l'unica alternativa alla progressiva chiusura di ogni forma di libertà messa in atto dal fascismo e ormai sola via di sbocco a quell'opera di rinnovamento sociale e culturale in ottica europeistica che, iniziatasi con la fondazione della prima rivista negli anni giovanili, era in seguito divenuta caratteristica fondante e cifra imprescindibile di tutto il suo lavoro.

> A Parigi non intendo fare del ribellismo […] vorrei fare un'opera di cultura, nel senso del liberalismo europeo e della democrazia moderna […] Credo che solo da Parigi, solo in francese, solo con la solida-

il Centro Studi Gobetti) in cui lo si accusava di aver ignorato personalità fondamentali dell'Espressionismo contemporaneo e gli si proponeva l'invio di ulteriore materiale critico al fine di completare "le lacune"; cfr. A\G, pp.105-106.

[42] Cfr. P. Gobetti, *L'editore ideale, frammenti autobiografici con iconografia*, Milano, All'insegna del Pesce d'Oro, 1996, pp. 71-75.

> rietà dello spirito francese un italiano possa fare con utilità un'opera pratica di intelligenza europea.[43]

Parigi diverrà nel primo Novecento la città che più di ogni altra accoglierà e ospiterà gli esuli di una Europa aggiogata alla stretta dei regimi totalitari ma Piero, in quell'ormai lontano 3 febbraio 1925, non poteva sapere, ancora, che la sua permanenza in terra d'esilio sarebbe durata solo il tempo "del passaggio di una meteora".[44]

Di quella "breve esistenza" rimangono oggi i prodotti di una mole immensa di lavoro alimentata da una inesauribile energia e un'eredità culturale che, proprio nell'europeismo di fondo de *Il Baretti*, trovò la forza di una opposizione mirata a rivendicare e a testimoniare una libertà innanzi tutto intesa come libertà di cultura e di espressione individuale.

La scommessa di uno stile europeo rimane il compito fondamentale di cui si sentono investiti, a pieno titolo, i successori di Piero, i quali continuano a ravvedere nelle esperienze culturali extraitaliane un orizzonte di ampio respiro e il vagheggiato terreno di ogni possibile azione futura.

Con la morte di Piero dalle pagine de *Il Baretti* si palesa la necessità di portare avanti, nello stile e con la coerenza del fondatore, la battaglia per lo svecchiamento delle infrastrutture culturali del nostro paese e la costituzione di un ambito nuovo, aperto all'apporto modernizzatore della cultura europea, al fine di attuare le condizione di un dibattito culturale militante e illuminato.

Concludiamo questo nostro contributo ricordando il programma, permeato dell'insegnamento gobettiano, che, ancora una volta, come al suo esordio, gli amici e collaboratori più fidati sentono, in memoria di Piero, di dover propugnare dalle pagine della rivista:

> Tanti moventi ci spingono a chiarire, in vista dell'anno nuovo, le nostre intenzioni e le nostre tendenze. In un clima culturale che non lascia vivere movimenti e periodici se non a patto che si corrompano appena sorti, esprimere il proprio animo e definire un atteggiamento

[43] Lettera scritta all'amico Emery, il 10 settembre 1925 e citata da E. Alessandrone Perona, "La cultura francese nelle riviste e nelle iniziative editoriali di Piero Gobetti", in AA.VV., *Piero Gobetti e la Francia. Atti del colloquio italo-francese Parigi 25-27 febbraio 1983*, Milano, Franco Angeli, 1985, p. 133.
[44] Cfr. N. Bobbio, *Italia fedele*, cit., p. 59.

> è già un passo notevole […] riassumiamo quel che s'è detto e altro ancora in una specie di programma […] Reagire violentemente a tutte le mistificazioni dell'arte e della poesia messe in commercio o esposte in museo. Educare anche il lettore anonimo a essere giudice severo […] Guidare alla conoscenza dei poeti e degli artisti nuovi, e mettere a contatto più intimo la nostra cultura con le letterature straniere […] Agire come vaglio della tradizione letteraria italiana, e discriminare la vera tradizione dalla falsa […] Frustare; con la sferza del critico e non del libellista acrimonioso; ma frustare.[45]

[45] Cfr. S. Caramella, "Propositi del *Baretti*", *B* III.12 (1926).

APPENDICE

ORFEO, EURIDICE, HERMES

Questa era dell'alme la strana miniera;
quali mute argentee vene rigavano
le tenebre sue. Tra le radici balzava
il sangue che ascende ai mortali
e che porfido greve nell'ombra parea.
Ivi null'altro rosseggia.
Rocce v'eran pure
e parvenze di selve. Ponti sul vacuo,
e quel grande lago grigio e cieco,
sospeso sul letto suo lontano
qual sovra pianura ciel di pioggia.
E tra miti prati, colmi di quiete, scorgeasi
quell'una strada, pallida striscia
nel lungo suo squallor distesa.
Per quella strada venivano essi.
Prima l'uomo, snello, in ceruleo manto,
che muto ed impaziente davanti a sé
guardava
col passo divorando la via, insaziabile,
senza posar. Le mani gli pendevano,
pesanti e chiuse dalle pieghe cadenti,
e più non sapevano della lieve cetra
radicata alla destra sua – tale
ghirlanda di rose in ramo d'ulivo.
E divisi sembravano i sensi suoi, che
mentre
lo sguardo, qual veltro, correvagli innanzi,
tornava, venia, e sempre di nuovo
aspettando,
sostava lontano al prossimo girar della via,
tardava l'udito come profumo sparto.
Ben gli parea talvolta che giungesse
sino al camminar di quegli altri due
che seguirlo dovean per la salita intera.
E non era che il rombo dell'ascender suo
che l'incalzava, e il vento del suo mantello.
Ma egli si diceva che pur venivano,

ato ‘l dicea, ascoltando il suon disperdersi.
Si, venian certo; solo eran due
che andavano con passo, ahi, tanto lieve…
potesse
volgersi solo una volta (non fosse
un solo sguardo distruzion per l’opra
or quasi compiuta) di certo vederli dovrebbe
que’ due, cheti e lenti, che tacendo gli
vengon dietro.

Il nume del cammino e del lontan
messaggio,
L’elmo de’ suoi voli sugli occhi chiari,
la verga sottile in fronte a sé portando,
e con l’ali battendo da’ piedi snelli,
ed alla sua destra affidata: Lei
la tanto amata, per cui da una cetra
più pianto venne che mai da funebri lai,
per cui un mondo di pianto sorse, nel quale
era tutto una volta ancora: pianure e selve
e strade e paesi, campi e fiori e fere,
e intorno a questo mondo di pianto
come intorno all’altra terra un sol girava,
ed un delizioso (Sic!) stellato cielo,
un ciel di pianto e di sfigurate stelle
per questa tanto amata!
era intangibile, in sé racchiusa
come giovin fiore verso sera.
E le mani sue già disusate si
d’ogni connubio, che fin il tocco, lieve
infinitamente, del Dio leggero
che la guidava, penoso risentìa
qual troppo ardire.

Più non era quella sposa bionda
nei carmi del poeta spesso lodata,
non più del largo letto olezzo e gioia
e il bene di quell’uom non era più.
era già sciolta come lunga chioma,
già distribuita qual centuplicato cibo,
qual caduta pioggia era già diffusa.

Era germe. E quando, d'improvviso,
ratto il dio la fermò, e con accento mesto
il detto profferì: "Egli si volse…"
nulla comprese e disse piano: "Chi?"

Ma lungi, oscuro sulla porta chiara
uno sen stava – e più non si conoscea
il suo sembiante. stava, e vedeva
sulla striscia d'un sentier nel prato
il nume del messaggio, lo sguardo pien di doglia,
volgersi tacendo per seguire un'ombra
che già tornava indietro su quella strada
istessa,
il passo frenato da lunghi funerei lacci,
incerta, mite, non impaziente più.

errata corrige presente nel numero 12 del 1926: "nell'*Orpheus* il verso 'ed un *delizioso* stellato cielo' dovevasi invece leggere 'ed un *silenzioso* stellato cielo'"

IL RITORNO DI GIUDITTA

O voi che dormite!
ancor son nere l'umide macchie sui piedi miei,
incerte – forse rugiada…
Ah! Giuditta, Giuditta io sono!
E da lui vengo, dalla sua tenda,
dal letto suo,
ed il suo capo mi si dissangua in mano…
O sangue tre volte ebbro!
ebbro di vino, di profumi ebbro,
ebbro di me!
– ed ora gelido quale rugiada.
O capo, basso tenuto sull'erba mattutina,
ma io, su, in vetta del mio cammino,
io, si alto inalzata!
O fronte di repente disempita,
o sogni col sangue nella terra scorrenti…
ma, nel mio cuore esultante
tutta la forza dell'atto che fu!
Qual amante son io!
Terrori in me strinsero tutte le voluttà,
su di me porto tutti gli amplessi.

Cuor mio, o cuor mio glorioso,
batti contro il vento
e va, e va!
E più rapida in me la voce,
la voce mia…
uccel cantore che chiama
la dolente città.

STUDIO PER UN SAN GIORGIO

Perché fulge qual candida fiamma,
perché guardo alcuno giammai lo sostenne,
lo serbano i cieli sempre ascoso.
Pensa: rompesse l'equino ferreo petto
e il frontale il mattino nuvoloso
sovra il parco del maniero, e per l'antico ombroso viale
scendesse in cauto passo di danza leggera
il bardato destriero, con l'armi lento solcando, qual neve
la via del suo splendor!
Mentre argenteo sul corsiero d'argento
e non tòcco da nebbia o brina,
sorge l'elmo, chiuso, lucente,
con nel volo del suo cimiero
fresca brezza del primo mattino.
E scendendo, repente, appare
tutto argenteo il bianco guerriero,
tutto brilla di luci squillanti…
e si drizza nel pugno la lancia,
un baleno che in alto sen va
dal muto parco che intorno a lui si chiude.

FONTANA A ROMA

Due vasche: e l'una l'altra sormonta
nell'antico marmo che a lor fa cerchio.
E l'acqua dall'alto piano s'inchina
ver l'acqua che in giù l'aspetta
e muta si volge a lei che sommessa parla,
e segretamente, quasi con socchiusa mano,
il ciel le mostra oltre il verde e l'ombra,
come sconosciuta mirabil cosa.

Se stessa tranquilla stende nella bella coppa
senza duol d'esiglio; cerchio da cerchio cresce,
sol talvolta trasognata, a goccia a goccia,
scender si lascia lungo il pendente muschio,
fino all'ultimo specchio, che profondo e cheto
nella vasca sorride, tremulo, fra ombra e luce

(SENZA TITOLO)

Lassù, dietro gli alberi innocenti,
il fato antico lentamente foggia
la muta sua faccia.
Solchi profondi vi si stendono;
e lo strido d'un augello che qui si lagna,
ivi, quale impronta dolente, si stacca
dalla dura profetica bocca.
Ahimè! e coloro che in breve amanti saranno,
si sorrido ancora e non sanno l'addio;
al di sopra di essi, girando, sen va
il loro destino, in segno di stelle
nell'estasi notturna.
Per esser vissuto fino a loro ancora non scende,
ancora dimora,
aereo, sospeso nel mobile cielo,
fantasma leggero.

(SENZA TITOLO)

Cavalca il cavalier in negro acciaio
là fuori, ove il mondo scroscia e freme.
E v'è tutto là fuori: i dì e le valli,
l'amico e il nemico, e la festa nelle sale,
là fuori, ove il mondo scroscia e freme.
E v'è tutto là fuori: i dì e le valli,

l'amico e il nemico, e la festa nelle sale,
e il maggio e la donzella, e la selva e 'l santuario
ed io stesso, le mille volete,
eretto per ogni calle.

Ma del cavalier entro la corazza nera
e dietro il suo pugnar più aspro
si rannicchia la morte e sempre sta pensando
quando mai, quando mai balzerà la lama,
la liberatrice lama straniera,
che mi trarrà fuor dalla mia tana,
ove da tanti giorni curva mi tengo,
perch'io possa alfine stendermi,
e alfin suonare,
e cantare…

LA CORTIGIANA

Il sol di Venezia alle chiome mie
fornirà quell'oro, di ogni alchimista
gloriosa meta. Le mie ciglia
sono a ponti uguali. Le vedi tu
sovrastare al muto perielio
degli occhi, che un segreto fato
unisce all'acque – si che il mare
in lor cresce e scema e sempre cangia.
Chi una volta mi vide, il cane mio invidia,
che spesso su di lui, distratta, posa
Quella che mai nessun ardor consuma,
la non feribile, l'inanellata mano;
e giovanetti, speranze di case antiche,
strugge, attossicata, la bocca mia.

"BEATI I POVERI DI SPIRITO PERCHÉ LORO È IL REGNO DEI CIELI": WOYZECK, IL POVERO DIAVOLO DI BÜCHNER E BERG

Elisa Rampone

Abstract: *The story of the soldier Woyzeck, who is brutalized by his Captain, experimented upon by a grotesque Doctor, betrayed by his lover and whose insanity eventually breaks forth and leads him to murder, appeals both to Büchner's and Berg's sensitivity. Though Berg assimilates Büchner's verses with almost no manipulations, a different attitude towards the humiliated Woyzeck can be spotted in the two works. Motivated by his revolutionary ideals, Büchner selects the character of the barber as a symbol of the oppressed humble people who are led to crime by inhuman life conditions. Berg keeps little of Büchner's polemical and prefers to focus on Woyzeck as a devastated human being, who is almost obliged to commit murder to escape an otherwise unbearable life of humiliations. This paper tries to give an account of the two different interpretations of Woyzeck's tragedy and to present again a work of art that is one of the most intense in German literature.*

1. Introduzione

"Beati i poveri di spirito perché loro è il regno dei cieli" è una promessa senz'altro valida anche per il soldato semplice Woyzeck. Solo che al regno dei cieli i poveri di spirito arrivano spesso prima degli altri, soprattutto se, oltre che di spirito, sono poveri anche di denaro. Di Woyzeck e della sua trasposizione operistica esistono infinite letture dei cui spunti il lavoro presente cercherà di tenere conto, pur sapendo che non tutti i debiti contratti potranno essere pagati. Questo articolo vorrebbe soprattutto invitare a godere una volta di più della grandezza di un'opera che, nella versione drammatica o melodrammatica, si spinge con lucidità e spietatezza nelle regioni più profonde dei sentimenti umani senza voler stabilire se Woyzeck, quello storico e quello letterario, abbiano agito per follia, gelosia, orgoglio o vendetta, né se la perizia di Clarus abbia colto nel segno parlando di imbarbarimento morale, di sfrenatezza sessuale e di difetto di circolazione del sangue per spiegare le motivazioni del delitto. Preme inve-

ce tornare sulla domanda che Büchner si pone anche in *Dantons Tod* (1835) – è l'uomo a fare la rivoluzione o la rivoluzione a fare gli uomini?[1] – e che, traslata alla vicenda del soldato semplice Woyzeck, diventa indagine delle condizioni che agiscono su un uomo fino a renderlo un criminale.

2. Er ist ein interessanter Kasus, Subjekt Woyzeck.

Scritto all'alba del coraggioso mondo nuovo, quello che si sta meccanizzando e che si unisce sotto la fede positivista, quello a cui la stagione rivoluzionaria francese appena conclusa dà la speranza di poter rendere davvero tutti gli uomini liberi, *Woyzeck* risente del generale clima di furia e amarezza per l'impossibilità di trapiantare i principi della Rivoluzione Francese in terra tedesca. L'esortazione a considerare tutti gli uomini uguali e fratelli, a stringersi sotto un'unica bandiera che è quella della libertà, suona sterile alle orecchie della maggior parte dei tedeschi che versano in condizioni disastrose. Sono poveri, frazionati in centinaia di staterelli e frustrati nelle loro aspirazioni di emancipazione dai regimi di stampo feudale ancora in forza in molte regioni. Sono anni di scontri, di incitazioni alla ribellione, di società segrete, di manifestazioni contro le leggi feudali sedate a suon delle solite, odiose misure correttive: restrizioni alla libertà di stampa e alle riunioni politiche. Büchner ha vent'anni e nell'avventura rivoluzionaria si butta senza esitazione: conosce il pastore Weidig, editore di un foglio clandestino in cui si propaganda l'idea di uno stato unitario, fonda a Darmstadt e a Giessen due sezioni della *Società per i diritti dell'uomo*, legge i discorsi politici tenuti a Parigi nel 1794, mette a punto il libello rivoluzionario *Der hessische Landbote* (1834), e scrive decine di lettere alla famiglia e alla fidanzata. Proprio nella corrispondenza scarica a fiotti il malessere per l'obbligo di vivere in una società fondata sulla prevaricazione e sui privilegi, in cui la vita di molti esiste in funzione dei servizi che possono rendere a pochi altri. Appassionato ma lucido, Büchner sperimenta in prima persona il crollo delle aspirazioni rivoluzionarie e il

[1] Georg Büchner, *Dantons Tod*, in http://www.scribd.com/doc/2356045/Dantons-Tod-by-Buchner-Georg-18131837, p. 25: DANTON „Wir haben nicht die Revolution, sondern die Revolution hat uns gemacht." (01.02.2010)

senso di impotenza e di rassegnazione che questo schianto genera. Questa è la lezione crudele riversata nei suoi personaggi, che la patiscono nella carne, senza sconti e senza prospettiva di ricompense celesti. Di fronte alla ferocia e all'iniquità del suo tempo, Büchner non si tira indietro rifugiandosi nella leggenda o in mondi fantastici, ma punta lo sguardo nella brutalità della realtà senza cercare di sublimarla, senza raffinare nessuna manifestazione della storia che gli mostra le efferatezze della repressione e la limitatezza dell'uomo, perché per Büchner, come poi anche per Brecht, ma in anticipo di quasi un secolo, lo scrittore deve conoscere e far conoscere la realtà affinché essa possa essere trasformata[2] senza adulterarla perché serva ai suoi scopi o alla sua fede. In *Lenz* più che altrove, denuncia il suo rifiuto dell'idealismo e prende le distanze dagli scrittori che pretendono di trasfigurare la realtà, di manipolarla e piegarla a piacimento.[3] Non è un caso che Büchner estragga la materia delle sue opere dalla cronaca: dagli scritti del medico e teologo Oberlin il diario della follia di Lenz che da Oberlin viene ospitato e curato, dalle riviste mediche e dai giornali il caso Johann Christian Woyzeck, di cui Büchner segue gli sviluppi, inclusa la fase processuale in cui si divulga il risultato delle due perizie del Dottor Clarus. Per Büchner è necessario capovolgere la lente d'ingrandimento attraverso cui sono esaminati gli eventi della storia e puntarla su un altro obiettivo: non sui successi della scienza, pagati salatissimi, o sull'ordine promesso dai regimi in cambio di una libertà mutilata, ma verso gli umiliati figli del popolo, "dal cui corpo viene presa la decima di sangue",[4] gli sfruttati, i sacri-

[2] Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca. Dal Realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Tomo primo, Torino, Einaudi, 1971, p. 307. Acutamente Mittner rileva la solida coerenza fra la vita e l'opera di Büchner, appena ventenne, che scrive per denaro e con quel denaro si assicura l'indipendenza che è necessaria alla sua attività rivoluzionaria.

[3] A proposito dell'idea di realtà e del conflitto fra descrizione della realtà e creazione artistica che Büchner non disambigua mai apertamente, si può vedere il saggio di John Walker, "Ach die Kunst!… Ach, die erbarmliche Wirklichkeit! Suffering, Empathy, and the Relevance of Realism in Büchner's Lenz", *Forum for Modern Language Studies*, XXXIII. 2 (1997), pp. 156-170.

[4] Georg Büchner, *Il messaggero dell'Assia*, in *Opere e Lettere*, a cura di Alba Burger Cori, Milano, TEA, 1990, p. 247. Indignato per gli sperperi compiuti dagli aristocratici e per le angherie perpetrate ai danni dei contadini, Büchner incita le masse di poveri sollevarsi: "Sollevate gli occhi e contate il gruppetto dei vostri oppressori

ficabili di cui la modernità ha bisogno per progredire perché in fondo l'incidente è l'altra faccia del progresso e i poveri di spirito spuma sulle onde che svanisce facilmente. Büchner tronca in gola agli scienziati e ai positivisti le grida di giubilo per una scienza che non gli sembra affatto gaia, ma ingannevole, e dove i filosofi e i dottori leggono immoralità e malattia, vede la fame, la miseria senza speranza, la rassegnazione. Vede i poveri di spirito che non possono alzare la testa e ribellarsi, che fanno la fila per sottoporsi a soprusi mascherati da esperimenti per qualche soldo in più, che non si fanno scrupolo a rinunciare alla loro dignità perché neanche sanno di averla, una dignità da difendere. Infatti Woyzeck, che dei poveri di spirito è il triste capostipite, solo in una scena del dramma, davanti al Capitano, ha un moto cosciente di orgoglio, una richiesta di spiegazione che, pur avanzata a occhi bassi, avvisa l'ottuso Capitano che non è il caso di scherzare. Per una volta balbetta una frase che non suona come una giustificazione o come un assenso rassegnato, ma come un ammonimento:

> WOYZECK: Herr, Hauptmann, ich bin ein armer Teufel – und hab sonst nichts – auf die Welt – Herr Hauptmann, wenn Sie Spass machen... (GB, p. 40)[5]

È l'unico passaggio in cui Woyzeck prende le misure alla sua condizione e la denuncia con lucidità e in modo quasi aggressivo: è povero, talmente povero che non può permettersi nemmeno la virtù che deve essere certo un gran bella qualità quando si possono avere vestiti puliti e un orologio per sapere quando cominciare a lavorare e quando smettere.

> WOYZECK: Ja, Herr Hauptmann, die Tugend! Ich hab's noch nicht so aus. Sehn Sie, wir gemeinen Leut, das hat keine Tugend, es kommt einem nur so die Natur, aber wenn ich ein Herr wär und hätt ein Hut und eine Uhr und eine Anglaise, und könnt vornehm reden, ich wollte schon tugendhaft sein. Er muss was Schönes sein um die Tugend, Herr Hauptmann. Aber ich bin ein armer Kerl. (GB, p. 28)

---

che devono la loro forza soltanto al sangue che vi succhiano e alle vostre braccia che voi gli prestate senza avere una volontà. Essi sono in tutto forse diecimila nel Granducato, e voi siete settecentomila." È l'ultimo momento di speranza che il quarto stato possa davvero emanciparsi dalla sua condizione e decidere di sé.

[5] Georg Büchner, *Woyzeck*, Milano, Garzanti, 1999. D'ora in poi indicato come GB.

E, a volte, pensa Woyzeck, non sarebbe disprezzabile nemmeno poter esibire quella moralità di cui il Capitano parla ogni tanto, mentre si fa rasare con una certa aria di sufficienza e compassione.

> WOYZECK: Wir arme Leute. Sehn Sie, Herr Hauptmann, Geld, Geld. Wer kein Geld hat. Da setz einmal einer seinesgleichen auf die Moral in die Welt. Man hat auch sein Fleisch und Blut. Unseins ist doch einmal unselig in der und der andern Welt, ich glaube, wenn wir in Himmel kämen, so müssten wir donnern helfen. (GB, p. 26)

La chiave del conflitto che toglie la lucidità al soldato, sta qui: Woyzeck, uomo passionale, consapevole della carne e del sangue, vive in un mondo educato alla negazione e alla repressione dei sensi, disciplinato da una religione rigida che tuttavia si confonde spesso con le superstizioni popolari. Nel mondo del Capitano e del Dottore che usano la morale e la scienza come paravento per le loro debolezze e le loro vanità, l'umanità e il senso della necessità degli eventi di Woyzeck non possono trovare spazio. Mentre le due figure istituzionali si affermano perché riescono a snaturare l'identità delle loro professioni, quella militare e quella medica, Woyzeck che si mantiene sempre fedele alla sua natura, diventa una vittima. Eppure, per quanto vessato, deriso, umiliato, Woyzeck possiede il senso profondo della necessità delle leggi naturali. A differenza del Capitano che si affanna goffamente ad opporsi al divenire della storia, o del Dottore convinto di poter disciplinare o ridurre a schema la natura, Woyzeck sa già che nessuno sforzo, nessuna lotta sovvertirà mai veramente l'ordine naturale perché

> die Natur folgt ruhig und unwiderstehlich ihren Gesetzen; der Mensch wird vernichtet, wo er mit ihnen in Konflikt kommt. Eine Änderung in den Bestandteilen der Luft, ein Auflodern des tellurischen Feuers, ein Schwanken in dem Gleichgewicht einer Wassermasse und eine Seuche, ein vulkanischer Ausbruch, eine Überschwemmung begraben Tausende. Was ist das Resultat? Eine unbedeutende, im Großen kaum bemerkbare Veränderung der physischen Natur, die fast spurlos vorübergangen sein würde, wenn nicht Leichen auf ihrem Weg lägen.[6]

[6] Georg Büchner, *Dantons*, cit., p. 38. (01.02.2010)

La riflessione sulla natura evoca l'altra consapevolezza cruciale di Büchner, maturata all'indomani della delusione per il fallimento degli ideali rivoluzionari di uguaglianza e fraternità, quella del fatalismo storico che svela […]

> nei rapporti umani un'ineluttabile violenza concessa a tutti e a nessuno. Il singolo è solo schiuma sulle onde; la grandezza un puro caso; la sovranità del genio una commedia da burattini, un ridicolo lottare contro una legge ferrea; riconoscerla è la cosa suprema, dominarla impossibile.[7]

In tutto il dramma solo al popolo, a Woyzeck, ma anche ad Andres, a Marie, agli artigiani ubriaconi, Büchner affida la consapevolezza dell'invincibilità della legge della natura e la capacità di assecondarla docilmente senza ricorrere ad espedienti, che siano la nostalgica rievocazione di un antico ordinamento del mondo come nel caso del Capitano o la scienza per il Dottore: Woyzeck, la cavia, l'inserviente tuttofare, il povero diavolo senza prospettive e risorse, diventa immenso nella sua rassegnazione che gli permette di accettare l'inderogabile necessità della storia e della natura. Quella stessa necessità che il Capitano e il Dottore rifiutano e su cui tentano meschinamente di intervenire. Alle due figure del potere, quello militare che intuisce già il suo tramonto, e quello nascente della scienza, Büchner non risparmia una caricatura feroce. Il Capitano è tutto preso dalla necessità di soffocare i suoi istinti e di mettere il mondo a conoscenza della sua irreprensibile virtù, esercitata quotidianamente, quando si affaccia alla finestra e segue con lo sguardo le donne in calze bianche e sì, si innamora.

> HAUPTMANN: Aber, Woyzeck, die Tugend, die Tugend! […] ich sag mir immer, du bist ein tugendhafter Mensch, [...] ein guter Mensch, ein guter Mensch (GB, pp. 27-28)

E più avanti, nella scena in cui il Dottore diagnostica una possibile *apoplexia cerebri*, il Capitano, per metà spaventato e per metà irritato dal responso medico, si appella ovviamente alla sua nota virtù che farà esclamare con commozione e cordoglio tutti gli intervenuti ad un suo immaginato funerale:

---

[7] Georg Büchner, *Opere*, cit., p. 300.

> HAUPTMANN: Ich sehe schon die Leute mit den Zitronen in den Händen, aber sie werden sagen, es war ein guter Mensch, ein guter Mensch. (GB, p. 37)

È la scena più apertamente canzonatoria delle velleità dei due personaggi, l'uno faticosamente concentrato ad esibire una moralità di cui non sa bene definire l'essenza e le manifestazioni,[8] l'altro impegnato a infarcire di citazioni sbagliate e di termini latini i suoi discorsi strampalati. Per Büchner, uomo di scienza, docente di anatomia comparata all'università di Zurigo a 23 anni, la deriva assolutista della scienza che il Dottore rappresenta è davvero una vanità imperdonabile che come al solito è il popolo a pagare.

Una virtù delle proporzioni di quella posseduta dal Capitano, aiuta anche a sedare la paura del tempo, che è la seconda maggiore preoccupazione del militare il quale non corre certo per il mondo come un rasoio aperto contro cui ci si può tagliare, come quel pover'uomo di Woyzeck. Niente affatto. Il Capitano si muove, pensa e reagisce lentamente come si conviene ad un uomo nella sua posizione. In filigrana, dietro ad un così sentito elogio della lentezza che è, nella distorta ottica del Capitano, sinonimo di moralità e virtù, la lettura di Albert Meier[9] vede un anacronistico vagheggiamento della gerarchia feudale che disciplinava il mondo e i rapporti fra le classi sociali. Persa la possibilità di essere legittimato dalla religione dopo il periodo illuminista, il feudalesimo cerca un sostegno nella classe militare, ma sono gli ultimi colpi di coda di un regime agonizzante: la classe borghese, ora economicamente trainante, non è più disposta a rinunciare ai privilegi che ha ottenuto durante la stagione rivoluzionaria. Nell'arco di trent'anni, con l'abolizione progressiva dei vari privilegi e il riconoscimento del crescente potere della borghesia, l'età feudale si può dire definitivamente conclusa. È questa anacronistica posizione nel mondo che rende il Capitano un così patetico dispensatore di raccomandazioni e luoghi comuni. Volendo proseguire nel solco tracciato da Meier, i continui riferimenti al tempo, il rimprovero alla velocità con cui Woyzeck lavora, ragiona, parla, sente, si giustificano con un inconfessato senso di impotenza e di inadeguatezza del Capitano, e quindi del vecchio regime, di fronte

[8] „Moral, das ist wenn man moralisch ist, versteht Er. Ein gutes Wort." (GB, p. 26)
[9] Albert Meier, *Georg Büchner Woyzeck*, München, Fink, 1986.

all'avanzare della classe borghese, del progresso, ai rapidi cambiamenti nella scienza e nella tecnologia che stanno inesorabilmente rivoluzionando il mondo a inizio secolo. Da qui la riflessione sul tempo che assomiglia piuttosto ad una giaculatoria un po' vigliacca:

> HAUPTMANN: […] Ewig das ist ewig, das ist ewig, das siehst du ein; nun ist es aber nicht ewig und das ist ein Augenblick, ja ein Augenblick – Woyzeck, es schaudert mich, wenn ich denke, dass sich die Welt in einem Tag herumdreht, was'n Zeitverschwendung, wo soll das hinaus? Woyzeck, ich kann kein Mühlrad mehr sehn, oder ich werde melancholisch. (GB, p. 24)

Non è l'attimo faustiano, che chiede la sospensione del tempo e che porta in sé il desiderio del perfetto compimento, non è l'esortazione oraziana a cogliere l'attimo, è un piagnucolante lamento sul fluire del tempo che l'inconsistente figura del Capitano si sforza di misurare secondo calcoli inconcludenti:

> HAUPTMANN: […] Woyzeck, bedenk Er, er hat noch seine schöne dreißig Jahr zu leben, dreißig Jahr! macht 360 Monate, und Tage, Stunden Minuten! (GB, p. 24)

Per Woyzeck, quell'enormità di tempo che ha ancora a disposizione non è né rassicurante né promettente. È tempo che passerà a lavorare, a sudare, a correre per il mondo per soddisfare le ambizioni di dottori e capitani. A mangiare piselli. Perciò che abbia ancora tre o trent'anni da vivere, poco gli importa.

Importa invece al Dottore perché dalla salute di Woyzeck, dall'esito dell'esperimento dipendono quei grandiosi passi in avanti della scienza a cui il Dottore, brillantemente, intende contribuire. Certo, non ci vuole un pioniere della scienza per capire che una dieta a base di piselli indebolisce il fisico e rallenta il polso, ma il Dottore lo può prevedere scientificamente, non certo con qualche cialtroneria come quelle a cui fa appello il Capitano con quel suo parlare sempre di brav'uomini e di morale. Fatti alla mano e con l'aiuto di qualche parola in latino, il Dottore consegna le sue scoperte di incalcolabile portata alla scienza: il polso del soldato semplice Woyzeck, nutrito a piselli e incaricato di diverse mansioni, controllato persino nell'espletamento dei suoi bisogni fisici, è irregolare e il soggetto si situa chiaramente in uno stadio intermedio fra l'uomo e la bestia. Inoltre, in aggiunta alle scoperte precedenti, il Dottore riesce persino a pro-

vare che i gatti non hanno alcun istinto scientifico. Per lo meno quello a cui il Professore strappa una zecca davanti ai suoi studenti, non lo ha. E probabilmente neanche Woyzeck lo ha, dato che si permette addirittura di orinare sul muro trasgredendo agli accordi che ha preso con il Dottore.

> DOKTOR: Ich hab's gesehen, Woyzeck; Er hat auf die Straße gepißt, an die Wand gepißt wie ein Hund. Und doch zwei Groschen täglich. Woyzeck das ist schlecht. Die Welt wird schlecht, sehr schlecht. (GB, p. 30)

La litania è la stessa che ricorre nei discorsi del Capitano, quando, sopraffatto dall'inquietudine per il tempo che passa, si lascia andare. Per quanto in opposizione, i due sistemi di pensiero, quello conservatore del Capitano e quello falsamente progressista del Dottore, arrivano alle stesse conclusioni: il mondo non pare destinato ad una bella fine. Woyzeck lo sa da tempo e sa anche che la natura, quella che non si può trattenere non solo quando si tratta di farla contro il muro ma anche quando genera voci che lo chiamano e gelosie che lo perseguitano, non lascia scampo. Alle due eminenze che vorrebbero ricondurlo alla moralità o alla ragione, o meglio alla loro idea di moralità o di ragione, mostra di possedere una ragione e una moralità di gran lunga superiori perché consapevoli della potenza della natura. Per questo, Woyzeck non si interroga sul futuro e non indulge in lamentele sulle sorti del mondo, il mondo è quello che è e sperare che cambi, che migliori anche per dei poveracci come Woyzeck o come gli artigiani della scena dell'osteria, è un'illusione, anzi peggio: è una delusione, è "un messia crocifisso, il sole la sua corona di spine e le stelle i chiodi e la lancia infissi nei suoi piedi e al costato [...]."[10]

Che il mondo sia una superficie lucidata a specchio che, ad avvicinarsi rivela le sue ammaccature, lo rivela la filastrocca lugubre e sinistra raccontata dalla nonna in un momento apparentemente disteso che è in realtà un punto cruciale del dramma, perché precede l'omicidio di Marie:

> GROSSMUTTER: Es war einmal ein arm Kind und hat kein Vater und kein Mutter, war alles tot und war niemand mehr auf der Welt. Alles tot, und es ist hingegangen und hat gerrt Tag und Nacht. Und

[10] Georg Büchner, *Leonce e Lena*, Milano, Adelphi, 1999, p. 106.

> wie auf der Erd niemand mehr war, wollt's in Himmel gehen, und der Mond guckt es so freundlich an und wie's endlich zum Mond kam, war's ein Stück faul Holz und da ist es zur Sonn gangen und wie's zur Sonn kam, war's ein verwelkt Sonneblum und wie's zu den Sterne kam, war's kleine golde Mücke, die warn angesteckt wie der Neutöter sie auf die Schlehe steckt, und wie's wieder auf die Erd wollt, war die Erd ein umgestürzter Hafen und war ganz allein und da hat sich's hingesetzt und geweint und da sitzt es noch und ist ganz allein. (GB, pp. 61-62)

Che Woyzeck sia un disperato molto simile al bambino che piange solo, è vero, che sia un poveraccio che si affanna a destra e a sinistra per un centesimo in più e offra una versione senz'altro più proletaria rispetto a Danton e Lenz dello *Weltschmerzen*, altrettanto vero, eppure nonostante la sua ignoranza, la sua povertà, il soldato „Friedrich Johann Franz Woyzeck, geschworner Füsilier im 2. Regiment, 2. Bataillon, [...] geboren Mariae Verkündigung" (GB, p. 58), dimostra un'accettazione del mondo così limpida da far dire a Benn che

> Woyzeck è la colpa, l'innocenza, la miseria, l'assassinio, il disordine. Ma se si legge [...] questa *pièce* [...] assomiglia ad una canzone popolare che accompagni l'angoscia dei cuori e dei lutti di ognuno. Quale forza è stata impressa in questo cupo materiale umano, trasformandolo [...]?[11]

E quando Woyzeck si chiede e chiede al Dottore come si fa a trattenere la natura, e non solo per non urinare contro un muro, ma per frenare altri istinti, sembra di sentire di nuovo il monologo di Marion: „Aber ich wurde wie ein Meer, was alles verschlang und sich tiefer und tiefer wühlte. [...] Meine Natur war einmal so, wer kann da drüber hinaus?".[12]

3. Herr Hauptmann, ich bin ein armer Teufel!

Quando nel 1914 Berg comincia a scrivere il suo *Wozzeck*, il teatro musicale europeo è in subbuglio. È vero che certe vaporosità tardo-romantiche non convincono più e che "la fiducia nel rapporto fra

[11] Gottfried Benn, *Discorso in occasione del Premio Büchner*, 1951, citato in *Woyzeck*, a cura di Giulio Schiavoni, Milano, Rizzoli, 1995, p. 32.
[12] Georg Büchner, *Dantons*, cit., p. 15. (01.02.2010)

musica, testo ed espressione dei sentimenti"[13] si sta affievolendo, ma è altrettanto vero che il mondo musicale sta ancora mettendo a fuoco la traiettoria su cui orientare la sua ricerca. Le espressioni artistiche si divaricano e puntano verso destinazioni diverse. Trionfa il teatro di repertorio – Wagner, Verdi, Mozart, Strauss, ma anche autori contemporanei Lehar e Kálmán su tutti – che trae forza dalla frequenza delle rappresentazioni e dal puntuale consenso tributatogli.

> Impera(va) la musica. [...] All'Opera, il repertorio era tradizionale come a Parigi, salvo il fatto che si davano in media quarantacinque, cinquanta opere all'anno, invece della quindicina che si dava da noi. Mozart, Wagner, Verdi, Strauss e l'inevitabile Puccini formavano il novanta per cento dei programmi, mentre il resto era rappresentato da opere tedesche dell'inizio del secolo, come la "Terra bassa" di Eugène d'Albert, o un po' più vecchie, come "L'evangelista" di Kienzl, dal romanzo di Alphonse Daudet.[14]

Negli stessi anni, la psicanalisi mette sotto la lente di ingrandimento un nuovo aspetto che il teatro musicale ha finora solo sfiorato: esistono nell'essere umano perversioni e impulsi così potenti da non potere essere compressi o arginati e che possono degenerare in atti sconcertanti. Il sentimento della resa dell'uomo di fronte ad un mondo alienato, della deriva di una società che cerca soccorso e si trova invece sola, si traduce in un nuovo interesse per le relazioni fra l'ambiente e l'essere umano, indagato nella sua miseria, nelle sue devianze e prende forma una sensibilità per le diverse sfumature del sentimento seguito fino alle sue espressioni più deteriori. In nessuna altra capitale europea quanto a Vienna le due direzioni prese dall'arte si sovrappongono. Si assiste alle rappresentazioni di opere tradizionali, si mette a punto un nuovo linguaggio nutrito dalle sollecitazioni della psicanalisi e dagli obiettivi dell'espressionismo, si fondano associazioni per dare un'idea più esatta della musica moderna.

> Latente, incompatibile con la decorazione di cui si era nutrita sino al ribrezzo, cominciava a formarsi in quegli anni un'altra Vienna, là dove avvengono le inavvertite cristallizzazioni del pensiero, dietro la

[13] Michele Girardi, *Opera e teatro musicale 1890-1950*, in musicologia.unipv.it/girardi/ teatroxx.pdf, p. 4. (25.01.2010)
[14] Jean Mistler, *Caro agli Dèi. Vite brevi di musicisti illustri*, Milano, Editoriale Nuova, 1982, p. 125.

> storia. [...] Vienna, città di zucchero e filtri crudeli, ovunque frisée, suicida dalle maniere impeccabili, ha ruotato negli stessi anni intorno al perno del linguaggio – e da lì si è trasmesso l'inderogabile morbo al resto del mondo. Era quella la Vienna a cui Kraus apparteneva, città che non troveremo nei documenti o nelle rievocazioni, perché esiste soltanto, dietro porte sbarrate, nelle opere di alcuni grandi solitari, guidati dalla stessa ossessione [...]. Freud, Kraus, Wittgenstein, Schönberg, Loos sono gli astri dominanti di questa costellazione.[15]

Vienna deve davvero brillare in quella stagione se si considera che la costellazione accoglie, oltre ai nomi citati, anche Webern, Berg, Mahler, Schnitzler, Musil, gli artisti della Secessione....

A uno degli astri luminosi, Schönberg, la psicologa Marie Pappenheim offre l'occasione di dare forma a quest'inquietudine. Nel 1909 gli fa avere un libretto, ispirato – si ipotizza – dal caso di Anna O., prima paziente isterica freudiana, o dal caso di Dora, in cui si seguono le peregrinazioni emotive di una donna che attende il ritorno dell'amante nel bosco fino a che non si imbatte casualmente nel cadavere dell'uomo. *Erwartung* (1909) riprende un tema convenzionale, quello della donna innamorata e abbandonata che spera nel ritorno dell'amante, ma anziché indulgere nella descrizione delle tappe che portano all'abbandono e all'attesa, scava nel delirio della protagonista che piange, grida, frammenta frasi, scivola nei ricordi e infine in una spossata tenerezza. A parte l'unico evento narrabile e circoscritto nel tempo, la scoperta casuale del cadavere dell'amante in un bosco, il libretto non dispiega altra azione che questa: un penoso vagare fra rievocazioni di una felicità passata e terrore per l'incerto esito dell'attesa, una specie di incubo ininterrotto e infinito. L'intreccio del libretto è disgregato in favore di una non-azione tutta interiorizzata e svelata a fiotti, i personaggi condensati in un'unica protagonista che rimane anonima per tutta l'opera, la successione cronologica manomessa: non stupisce che l'opera composta nel 1909 sia rappresentata solo vent'anni dopo, a Praga. Rovesciati i presupposti dell'estetica musicale in una Vienna ancora compiaciutamente conservatrice con un esperimento, ne serve subito un altro per confermare la direzione. Gli anni successivi alla stesura di *Erwartung* ne sfor-

[15] Roberto Calasso, "Una muraglia cinese", in K. Kraus, *Detti e contraddetti*, Milano, Adelphi, 1992, p. 18.

nano due, *Die glückliche Hand* di Schönberg iniziata nel 1910 e conclusa tre anni dopo, e *Wozzeck* a cui Berg mette mano a partire dal 1914. In quell'anno, in un teatro di Vienna, Berg assiste alla rappresentazione del dramma di Büchner. L'opera risale a quasi un secolo prima, ma si adatta a meraviglia allo *Zeitgeist* di un'Europa in guerra e all'esigenza di scavo psicologico di inizio secolo. Di Büchner Berg assorbe il senso di disperata rassegnazione, quell'idea di un destino segnato a cui non ci si può sottrarre che nel dramma originario fa da motore all'invettiva contro il potere e le istituzioni e che in Berg trascolora nella pietà. Anche in Berg ci si indigna certo per i fagioli – non più piselli come in Büchner e c'è chi giura che è un dettaglio autobiografico del povero Berg costretto a quella dieta sotto le armi – somministrati a Wozzeck come esperimento, si hanno le vertigini insieme a lui quando gli si insinua brutalmente il sospetto del tradimento, e tutto ha davvero la cattiva sensazione del sudore che si appiccica addosso, ma rispetto al dramma l'opera avvolge un più spesso strato di compassione attorno alla figura del soldato.[16] Forse perché Berg, toccato dal destino di quel pover'uomo, sfruttato e tormentato da tutto il mondo, si identifica con Wozzeck al punto che la stesura dell'opera diventa per lui una necessità spirituale a cui sente di non potersi sottrarre. E probabilmente anche per la qualità specifica della sua arte, "[...] una sensibilità dai nervi scoperti, penetrante, analitica, che fruga attraverso la materia impura e irriducibile dell'essere umano, in cerca di un barlume di luce e di speranza"[17] e che vibra quando intercetta in Woyzeck lo smarrimento, il senso di sconfitta, la costante condizione di bisogno.

Se lo sguardo di Büchner coglie contemporaneamente la meschinità con cui si esercita il potere o se ne abusa e la reazione di Woyzeck a quell'abuso, Berg siede semplicemente alla destra del povero soldato e offre solo la sua prospettiva. L'intento di Büchner è svelatamente didattico: mettere in guardia dalla violenza che ogni istituzione esercita scientemente e scientificamente sugli esseri umani che

[16] "La musica banale, la povera, deteriorata felicità delle servette e dei soldati è sentita e composta nella sua estraneità di oggetto, [...] atteggiata ad esprimere sconfinata compassione." Theodor W. Adorno, "Per un profilo del Wozzeck", in Id., *Alban Berg, il maestro del minimo paesaggio*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 115.

[17] Luigi Rognoni, *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, Garzanti, 1974, p. 225.

elegge a sue cavie. Büchner è mosso dalla rabbia e dalla volontà di riscatto che cerca di instillare nel popolo di umiliati affinché si emancipi, Berg dalla pietà. Non a caso Berg rimuove quanto a Büchner serve per veicolare la polemica, la scena dei baracconi e quella del dottore che prova la forza di gravità lanciando un gatto dalla finestra, e mantiene invece inalterate le citazioni bibliche e le visioni che turbano il soldato. Berg vuole concentrarsi esclusivamente su Wozzeck, vuole ficcare lo sguardo in quella carne malnutrita e triste. E forse si aspetta di riconoscerci il suo viso. L'immedesimazione di Berg con Wozzeck, con il suo specifico avvilimento, raggiunge un grado tale da permettergli di scrivere in una lettera alla moglie Helene: "Nella sua figura c'è qualcosa che ricorda me in questi anni di guerra, dipendente come lui da gente odiosa, legato, malato, prigioniero, rassegnato e umiliato."[18]

Attraverso le scene dell'uomo della baracca che presenta il cavallo dotato di doppia *raison* e quella del Dottore che saggia le reazioni di un gatto relativamente al *centrum gravitationis* e al suo istinto, Büchner colpisce chi vuole vedere in Woyzeck un animale di cui disporre a piacimento per provare esperimenti o per esercitare il proprio eloquio. Di fronte ai suoi studenti, il Dottore definisce Woyzeck poco più che una bestia incapace di controllare il *musculus constrictor* e quindi di non urinare e per dimostrare le „Übergänge zum Esel" (GB, p. 18), gli chiede di muovere le orecchie. Sembra che Büchner implicitamente solleciti il pubblico a costruire un'analogia fra Woyzeck e le bestie perché nell'ottica del Dottore e del Capitano, Woyzeck è identificato con l'uomo che scende a patti con la sua parte bestiale, che non riesce a dominare e da cui si fa anzi travolgere. Non l'uomo privato della dignità, costretto dal bisogno, che reagisce alla prospettiva di perdere tutto quello che possiede esplodendo in una follia incontenibile, ma ipocritamente l'uomo schiavo delle sue passioni, che cede agli istinti scadendo in azioni criminali. A Berg questo aspetto di critica non interessa o interessa relativamente perché di fatto non rientra in quanto il compositore vuole evidenziare nel ritratto del soldato esasperato e visionario. Ecco, le visioni, le voci, le citazioni bibliche, questo sì, interessa a Berg ed è proprio in questa ri-

[18] Oliver Neighbour, George Perle, Paul Griffiths, *La seconda scuola di Vienna. Schönberg, Berg, Webern*, Milano, Ricordi, 1986, p. 91.

presa del crescendo di segni di follia che l'asse Büchner-Berg trova il maggiore consolidamento. Senza manipolare il dramma originario, Berg ripercorre le visioni di Wozzeck a partire dalla testa che rotola[19] e dal fuoco che „fährt von der Erde in den Himmel" (AB, p. 17), accompagnato da un „Getös wie Posaunen" (AB, *ibidem*),[20] fino alla visione di Marie e il tamburmaggiore che ballano immersi nel sangue mentre il mondo tutto annega nel sangue come in un mar Rosso biblico e alle voci che parlano a Woyzeck quando il sole sta a mezzogiorno:

> WOZZECK: Herr Doktor. Wenn die Sonne im Mittag steht, und es ist, als ging' die Welt in Feuer auf, hat schon eine fürtchterliche Stimme zu mir geredet. (AB, p. 27)[21]

e alla visione conclusiva del coltello che gli balena davanti agli occhi nella scena 5, atto II:

> WOZZECK: Und dazwischen blitz es immer vor den Augen wie ein Messer, ein breites Messer. (AB, p. 52)

È la „doppelte Natur" (GB, pag. 33), la divaricazione fra la natura visibile, che porta frutto e si mostra a tratti persino benevola e quella

---

[19] Alban Berg, *Wozzeck*, Wien, Universal Edition, 1958, p. 16: „Da rollt abends ein Kopf". D'ora in avanti indicato come AB.

[20] Secondo l'intuizione di Margaret Jacobs, poi ripresa anche da George Perle, nella costruzione dell'esperienza visionaria di Woyzeck/Wozzeck, Büchner e Berg manipolano una paura reale, quella dei massoni, convertendola in un terrore più generico ed elementare che si estende al mondo intero. Né nel dramma né nel libretto Woyzeck/Wozzeck è trattato come un folle o peggio ancora come un caso clinico bisognoso di cure, ma piuttosto come un soggetto piegato fisicamente ed afflitto da un'ipersensibilità che conferisce a colori e suoni proporzioni abnormi. Per approfondimenti si possono vedere Margaret Jacobs, *"Note" e "Introduzione" a Woyzeck by Georg Büchner*, Manchester, Manchester University Press, 1996, pp. 13-14 e George Perle, *The operas of Alban Berg*, Volume I: *Wozzeck*, Berkley and Los Angeles, University of California Press, 1980, p. 117 e ss. e il saggio di James Crighton, *Büchner and madness: schizophrenia in Georg Büchner's Lenz and Woyzeck*, Bristol, The Edwin Mellen Press, 1998.

[21] "L'ora del Mezzogiorno nell'Antichità era un'ora ad un tempo fasta e nefasta, l'ora non solo della sospensione di ogni attività, ma anche l'ora delle visioni proibite con il loro carico di delirio": così ricordano Gilles Deleuze, Pierre Klossowski, Pierre Dalla Vigna in *Simulacri e filosofia*: *maschere, segni, eventi nelle polis contemporanee*, Milano, Mimesis, 1997, p. 14. Per la citazione da Berg, cfr. Alban Berg, *Wozzeck*, cit., p. 27.

gravida di simboli e brutale, di cui Wozzeck solo si azzarda ad interpretare i segni, perdendosi. Sembra di leggere con sessant'anni di anticipo la pagina su cui Munch lascia traccia della visione che presiede alla creazione de *L'urlo* (1893):

> Camminavo lungo la strada con due amici quando il sole tramontò, il cielo si tinse all'improvviso di rosso sangue. Mi fermai, mi appoggiai stanco morto ad un recinto. Sul fiordo nero-azzurro e sulla città c'erano sangue e lingue di fuoco. I miei amici continuavano a camminare e io tremavo ancora di paura... e sentivo che un grande urlo infinito pervadeva la natura.[22]

Ad alimentare l'idea di una vita su cui pende un destino tragico, concorrono anche le citazioni bibliche che Wozzeck sparge apparentemente a caso nei suoi dialoghi. Nella scena III, mentre parla con Marie che è già in odore di tradimento, Wozzeck riporta confusamente una visione, prima il cielo in fiamme e poi il buio, e abbozza un verso: „und siehe, es ging der Rauch auf vom Land, wie ein Rauch vom Ofen" (AB, p. 25). Il verso fa parte dell'Apocalisse – e la citazione non stupisce perché l'Apocalisse è una lettura frequente per il pastore Weiding e per Lenz – e recita per intero: "Egli aprì il pozzo dell'abisso e dal pozzo salì un fumo, come il fumo di una grande fornace, tanto che il sole e l'aria furono oscurati per il fumo del pozzo" (*Apocalisse*, 9:2). E di abisso Wozzeck parla anche quando nella scena III del II atto, si sente come se camminasse sull'orlo di una voragine. Cerca di indurre Marie a confessare, prima a parole, poi incapace di dominarsi, aggredendola e quando la ragazza si ribella, il soldato torna quieto e pensieroso e bisbiglia: „Der Mensch ist ein Abgrund, es schwindelt Einem, wenn man hinunterschaut … (*im Abgehen*) mir schwindelt." (AB, p. 46).

Ecco, l'uomo è un buco nero che inghiotte perversioni e peccati e non restituisce mai niente di buono. Nel caso di Wozzeck sputa un coltello. Nel II atto che prepara l'esplosione della violenza nell'atto successivo, ogni scena rappresenta "un momento della graduale presa di coscienza di Wozzeck dell'infedeltà di Marie e della progressi-

[22] Edvard Munch, *Il grido: scritti sull'arte e sull'amore*, a cura di Tiziana Musi, Pistoia, Via del vento ed., 2002, p. 32.

va disgregazione dell'unica relazione umana, dalla quale dipendono la sua umanità e il suo equilibrio."[23]

Wozzeck non è il solo a far parlare la Bibbia al suo posto. Come Wozzeck, anche Marie si sente in pericolo su un terreno che frana e, rosa dal senso di colpa e dalla paura che il suo tradimento sia stato scoperto – Wozzeck non si fa vedere da due giorni – cerca nella Bibbia il passo dedicato a Maria Maddalena:

> MARIE: […] Der Franz est nit kommen, gestern nit, heut' nit. (blättet hastig in der Bibel) Wie test es geschrieben von der Magdalena)… „Und kniete hin zu seinen Füßen und weinte und küsste seine Füße und netzte sie mit Tränen und salbte sie mit Salben …" Heiland! Ich möchte Dir die Füße salben – Heiland, Du hast Dich ihrer erbarmt, erbarme Dich auch meiner!… (AB, p. 56)

Rispetto alla Marie di Büchner, quella operistica non ha il coraggio di ammettere che il peccato con il tamburmaggiore non sarà l'ultimo. La favoletta, compagna lugubre dell'altra storia raccontata dalla Nonna, fa scattare il sinistro presentimento che anche il suo bambino un giorno possa rimanere solo e, per rasserenarsi, cerca nella Bibbia la rassicurazione che, nonostante il suo peccato, sarà graziata come è stata perdonata la Maddalena. In Büchner, Marie non invoca solo pietà, ma si confessa. Per un unico, circoscritto momento, in compagnia del figlio e dell'idiota Karl che non possono capire, confessa la sua incapacità a non peccare più e per questa chiede perdono e salvezza:

> MARIE: Herrgott, Herrgott! Sieh mich nicht an! […] Herrgott, Herrgott! Ich kann nicht. Herrgott gib mir nur so viel, daß ich beten kann! (GB, p. 56)

Ma quando poi il tradimento si consuma davvero, non vuole più essere toccata da Woyzeck, preferisce che le pianti un coltello nella carne piuttosto. E con questa frase sigla la sua condanna. Le parole di Marie, così come l'immagine di lei che balla con il tamburmaggiore e lo esorta a continuare – „Immer zu! Immer zu!" (GB, p. 50) –, la preghiera delirante a Dio di spegnere il sole così che uomini e donne si possano rotolare liberamente l'uno sull'altro come le mosche su

[23] Oliver Neighbour, George Perle, Paul Griffiths, *La seconda scuola di Vienna*, cit., p. 95.

una mano (GB, p. 48) ritorneranno, sovrapposte e potenziate, nella mente debole di Woyzeck che non potrà non assecondarle.

L'invocazione a Dio per Marie quindi non è solo una manifestazione di pentimento, ma anche l'esternazione del presentimento di quanto sta per accadere e della sua incapacità di fare in modo che sia altrimenti. Marie sa che al prossimo tamburmaggiore si comporterà nella stessa maniera e d'altra parte perché non dovrebbe? Per continuare a penare con Wozzeck che si spacca la schiena per guadagnare una miseria e quasi non ha tempo di guardarla? Per rinunciare alla vitalità, alla virilità che il tamburmaggiore le può offrire? Paradossalmente proprio la relazione con Marie completa l'assoluta solitudine di Wozzeck.

A differenza delle poche altre figure che compaiono nel dramma e nel libretto, il soldato non appartiene a nessuna comunità, a nessun mondo, se non a quello dei poveri che sono già abbastanza impegnati a tirare a campare per potersi permettere di interrogarsi anche sullo spirito di corpo. Il Capitano e il Dottore invece vivono placidamente protetti dalle comunità militare e scientifica a cui si illudono di dare fondamentali apporti con la loro moralità e i loro esperimenti. Il tamburmaggiore è l'esponente ottuso e un po' cialtrone di quel branco di predatori che va avanti ad aggressioni e guasconate, il *miles gloriosus* che si compiace della sua prepotenza e del suo pennacchio svettante, ma è pronto a chinare il capo davanti ad un pennacchio più alto. Andres, l'altro sgangherato figlio del popolo, dotato di un profondissimo senso pratico che lo tiene lontano dai sofismi di Wozzeck, pensa a raccogliere abbastanza legna per il Capitano per poter mangiare, dormire e bere quanto più può e questo è quanto. Il resto cade lontano dal suo campo di interesse e non lo turba mai, nemmeno quando lo capisce, evento che comunque capita raramente con Wozzeck che gli dà sempre risposte ingarbugliate o incomplete. Andres non si scompone neanche quando Wozzeck sanguina dopo aver fatto ingloriosamente a botte con il tamburmaggiore: consiglia al commilitone di dormire, si gira dall'altra parte e si addormenta.

Marie invece appartiene al popolo come Wozzeck e come lui deve lottare ogni giorno per rimanere in vita, per non essere schiacciata o dimenticata. Eppure neanche in lei Wozzeck trova solidarietà o conforto, non solo perché Marie lo tollera a stento e non si fa pregare per dare al tamburmaggiore quello che vuole, ma perché Marie è vi-

va e attratta dalla vitalità e Wozzeck invece langue in uno stato che non si può definire vita. La ama certo, ama solo lei, anzi a parte Marie in effetti non ha altro al mondo. Non a caso, scoperto il tradimento, già ossessionato dalle visioni di coltelli, confiderà ad Andres: „Aber Andres, sie was doch ein einziges Mädel" (GB, p. 52). Marie invece no. Marie ha un patrimonio che è solo suo, che la rende indipendente e che intende sfruttare almeno fino a che troverà ancora qualcuno disposto ad apprezzarlo. Ha occhi e capelli bellissimi, la bocca rossa, certe voglie primaverili che solo un tamburmaggiore nutrito a carne può soddisfare,[24] e un'ambizione grande quanto la sua fame. A Marie manca forse la moralità di cui parla così bene il Capitano e che non le farebbe trapassare con gli occhi sette pantaloni di pelle, ma non le difetta la memoria della passione che va assecondata e delle privazioni che deve subire e far subire anche al figlio così che appena le si offre la speranza di potersene allontanare, non ci pensa troppo, „geh doch alles zum Teufel: Mann und Weib und Kind!" (AB, p. 34).

Quando nella mente il sospetto del tradimento si è scavato una tana troppo grande per essere ignorata,[25] Wozzeck è pronto per

[24] La scena del brevissimo corteggiamento con cui il tamburmaggiore vince le nulle resistenze di Marie dà conto dell'intensa e irrepressa passionalità di Marie. Guarda con ammirazione il petto da toro e la barba da leone del tamburmaggiore, lo fa sfilare come si farebbe con una bestia al mercato, e commenta la sua prestanza con un'unica parola: "maschio!" (GB, p. 28). È, secondo Mittner, la motivazione del tradimento di Marie che non disdegna certo gli orecchini ricevuti in regalo dal tamburmaggiore, ma che soprattutto rivendica con l'adulterio il suo diritto alla passione sensuale, all'appagamento fisico che Woyzeck non può darle. Cfr. Ladislao Mittner, *Storia*, cit., p. 336. Le metafore animali di questa scena riprendono in Büchner le molte metafore disseminate nel dramma: il Capitano definisce Woyzeck una bestia inseguita (GB, p. 135), il Dottore lo accusa di orinare contro il muro come un cane (GB, p. 31) e poi gli chiede di muovere le orecchie per mostrare le "transizioni all'asino" (GB, p. 18), il tamburmaggiore chiama Marie "animale selvatico" (GB, p. 30) e Woyzeck è talmente ossessionato dalla visione di uomini e donne che si accoppiano come mosche da chiedere a Dio di spegnere il sole perché tutti possano volteggiare in un'ammucchiata.

[25] „Ich seh' nichts, ich seh' nichts. O, man müßt's seh'n, man müßt's greifen können mit den Fäusten! […] Eine Sünde, so dick und breit – das müßt's stinken, daß man die Engel zum Himmel hinausräuchern könnt'" (AB, p. 40). È il peccato che si manifesta nella mente di Woyzeck e che rimanda a quel mondo guasto, in cui anche i soldi vanno in putrefazione: HANDWERKSBURSCHE „Aber alles Irdische ist eitel; selbst das Geld geht in Verwesung über" (AB, p. 50).

l'ultima tappa della sua laica via crucis e per la definitiva liberazione dal peso delle troppe croci che deve portare. Il finale è l'unica parte in cui l'opera di Berg, per il resto talmente fedele da aver soppresso non più di un centinaio di versi rispetto al dramma, sceglie una via autonoma rispetto al modello originario. In Büchner l'eredità di patimenti e offese e forse anche di quella testa debole che Woyzeck lamenta di avere e che affligge anche Danton e Lenz, si tramanda dal padre al figlio che comincia fin da subito a scontare il suo destino disgraziato perché viene affidato all'idiota Karl. Orfano di madre, figlio illegittimo di un assassino ed affidato alla tutela di un idiota che, di fronte a Woyzeck stravolto, riesce solo a ripetere una vecchia filastrocca: „Der ist ins Wasser gefallen, der ist ins Wasser gefallen, nein, der ist ins Wasser" (GB, p. 72): ecco, in cambio di questo infausto esordio nel mondo il bambino riceverà un cavallo a dondolo che assomiglia tanto al pezzo di legno marcio nella filastrocca raccontata dalla nonna. L'ultimo abbozzato gesto d'amore, pagare Karl perché compri un giocattolo al figlio, dà a Woyzeck la misura della sua distanza dal mondo: il bambino si ritrae davanti alla carezza maldestra del padre e si allontana con l'idiota. La natura del regalo di Woyzeck al figlio allude al destino che toccherà al bambino: diventerà un soldato di cavalleria, come il padre, e come il padre entrerà in quel meccanismo infame che addomestica la volontà e riduce gli uomini a bestie. In più, oltre al corredo di umiliazioni che a chi è povero non manca mai, il figlio di Woyzeck porterà in dote anche l'eredità di un padre che ha compiuto proprio un bel delitto, un delitto „so schön als man ihn nur verlangen kann, wir haben schon lange noch kein gehabt." (GB, p. 72). Schierati davanti al corpo di Marie e forse anche a quello del soldato, commentano il nuovo caso tutti gli esponenti di quell'autorità degenerata e prepotente che ha abusato di Woyzeck fino alla fine: un usciere, un medico e un giudice. Accanto a loro, per quanto solo in uno dei frammenti di questa scena, Büchner aggiunge una figura, quella del barbiere allusiva del personaggio storico, che gli consente di ricordare che la vicenda di Woyzeck è stato sì manipolata e rielaborata – Woyzeck non è un soldato, ma, appunto, un barbiere, Marie non è una ragazza, ma una vedova –, ma è in fondo un fatto di cronca. Non solo, l'immagine del Woyzeck storico che dalla riva dello stagno guarda il Woyzeck letterario potrebbe fare da cardine per la modifica principale che Büchner apporta alla vicen-

da: mentre il destino del suo personaggio è lasciato in sospeso, quello del barbiere storico è segnato dalla sentenza di un lungo e seguitissimo processo che lo condanna all'impiccagione. Certo, Büchner avrebbe potuto rimanere fedele alla cronaca anche nel finale e condurre Woyzeck al processo, mostrando così la clamorosa iniquità della macchina burocratica della giustizia, soprattutto in un momento in cui la giustizia cerca di darsi una patente di verità scientifica attraverso le perizie psichiatriche. Ma, come osserva giustamente Mittner,[26] cosa avrebbe potuto dire Woyzeck che non avesse già compiutamente, per quanto in modo allucinato, svelato al Dottore, al Capitano, ad Andres? Per questo Büchner si ferma un passo prima dell'arresto, quando il soldato è ancora fradicio sulla riva dello stagno e vede venirgli incontro il figlio e l'idiota che nella scene conclusive è la sinistra bocca della verità. Da Karl infatti parte la prima grottesca accusa di colpevolezza di Woyzeck, accusa che Karl pronuncia riprendendo la strofa di una fiaba: „[...] Und da hat der Ries gesagt: ich riech, ich riech, ich riech Menschenfleisch. Puh! Der stinkt schon." (GB, p. 68). E d'altra parte già, nella scena in cui Marie legge la Bibbia, la favola che Karl si racconta muovendo le dita ha il sapore di una profezia:

KARL: Morgen hol ich der Frau Königin ihr Kind. (GB, p. 56)

Solo che domani la regina sarà morta, il bambino orfano e l'assassino verrà forse chiamato dal lago che di tanto in tanto esige le sue vittime, almeno quanto la medicina o l'esercito. Con la scena in cui Woyzeck si inoltra nel lago, Büchner sfoga l'ultimo sbocco della sua polemica: il Dottore e il Capitano che hanno sottratto a Woyzeck la volontà e la dignità e il Giudice, che lo guarda adesso dalla riva del lago che completerà l'opera privandolo della libertà, per l'ennesima volta stanno a guardare il tracollo di un uomo. Il cerchio si è chiuso.

Berg riparte proprio dalla scena in cui Woyzeck si immerge nell'acqua per recuperare il coltello, ma anziché rimaneggiare il finale aperto di Büchner che non fa mai esplicito riferimento alla morte di Woyzeck, preferisce scrivere il finale di suo pugno. Immerso nello stagno sotto una luna che sembra di nuovo un „blutig Eisen" (AB, p. 60) e che teme lo tradisca, Wozzeck inciampa nel corpo di Marie.

[26] Ladislao Mittner, *Storia*, cit., p. 339.

Per la prima volta dopo l'omicidio, torna a vederla e gli monta di nuovo una piccola furia cattiva

> WOZZECK: Hast Dir das rote Halsband verdient, wie die Ohrringlein, mit Deiner Sünde? (AB, p. 62)

Scopre una macchia di sangue, poi un'altra, deve pulirsi, o verrà scoperto. Avanza nell'acqua che è diventata rossa e densa e sprofonda, ancora ossessionato da quelle visioni di sangue che lo hanno perseguitato all'osteria, e che lo incalzano anche nel momento finale: „Blut, Blut" (AB, *ibidem*).[27] Mentre annega inghiottito dal lago, fatalmente compaiono il Dottore e il Capitano, i due aguzzini che violano anche l'ultimo momento di Wozzeck come hanno violato la sua vita e il suo corpo. L'ultima scena dell'opera di Berg ghiaccia il sangue almeno quanto la cinicissima osservazione dell'usciere in Büchner: al figlio di Woyzeck che sta giocando con altri bambini viene svelato a bruciapelo che la madre è morta:

> DRITTES KIND (zu Mariens Knaben): Du! Dein Mutter ist tot!
> MARIENS KNABEN (immer reitend): Hopp, hopp! Hopp, hopp!
> ZWEITES KIND: Wo ist sie denn?
> DRITTES KIND: Kommt – anschaun! (AB, p. 64)

È il mondo senza salvezza, il mondo guasto in cui tutto va in putrefazione e in cui gli uomini sono „wie Puppen [...] von unbekannten Gewalten an Draht gezogen."[28]

4. Conclusione

> Sehen Sie, das Vieh ist noch Natur, unideale Natur! Fragen Sie den Arzt [...] Das hat geheissen: Mensch, sei natürlich! Du bist geschaffen aus Staub, Sand, Dreck. Willst Du mehr sein als Sand, Staub, Dreck? (GB, p. 14)

Ecco la chiave del dramma di Woyzeck: l'impossibilità di superare quella *Zerrissenheit* che sottrae lucidità e forza e di conciliare la religione naturale dell'uomo che è polvere, sudore, sangue e istinti e non

[27] Le parole „Blut, Blut" richiamano la 4 scena del II Atto, quando Karl, l'idiota, denuncia Wozzeck: „Ich riech, ich riech Blut" e il soldato gli risponde „Blut? – Blut! Blut!" (AB, p. 50).
[28] Georg Büchner, *Dantons Tod*, cit., p. 35. (01.02.2010)

può essere altrimenti, con la dottrina scientifica o militare che esige la repressione e la negazione di quegli istinti. Tutti i figli del popolo di Büchner vivono la *Zerrissenheit* fra la natura e la virtù in modo conflittuale, ma nessuno si trova ad affrontarla senza risorse quanto Woyzeck. Andres può fare affidamento su un sanissimo senso pratico che lo preserva dall'impantanarsi nei sofismi di Woyzeck, il tamburmaggior ha la prepotenza della divisa e l'irruenza della giovane età, e infine Marie è dotata di una carica passionale talmente intensa da tenerla in vita in un mondo che emana odore di morte da ogni parte. Woyzeck invece non ha niente che gli impedisca di precipitare, tutto in lui è già stato messo a troppo dura prova: il corpo smagrito dal lungo digiuno, il senso della realtà stravolto dalla gelosia e dalle continue visioni, l'amore calpestato. Quando all'umiliazione del tradimento ormai certo, si aggiunge lo scherno del Capitano e Marie si ribella alla sua vicinanza, Woyzeck non può far altro che seguire il filo implacabile della necessità che lo conduce al lago di notte, con Marie. Sulle sponde del lago si compie la tragedia che è una tragedia della passione, dell'innocenza violata, della vitalità spezzata e addomesticata ad uso e consumo del potere che, su Woyzeck, sulla „arme Leute" sfoga il suo sadismo e le sue paure.

Della vicenda di Woyzeck Berg non trattiene tanto la spinta polemica che infiamma invece Büchner, quanto il senso di pietà, di compassione che la figura del soldato gli ispira:

> il drammatico fascino che emana Wozzeck è dovuto in gran parte alla sua qualità di soldato [...] Il soldato non è neppure un uomo: non appartiene alla specie degli uomini. Il soldato che fa specie a sé noi non lo possiamo capire. [...] Tale è Wozzeck. Non è un uomo, ma un soldato; e perciò i suoi casi umani, le sue sofferenze di uomo acquistano un rilievo, una singolarità, una drammaticità che certo non avrebbero se egli non fosse soldato.[29]

Condivisibile o meno, questa interpretazione di Savinio, trova comunque riscontro nella genesi dell'opera di Berg che confessa una tale empatia con il destino di mortificazioni, di privazioni di Wozzeck da sentire la composizione dell'opera come una necessità a cui non si può sottrarre. E infatti per quanto il finale non lasci respiro né

[29] Alberto Savinio, *I visceri di Wozzeck*, in *Scatola sonora*, Torino, Einaudi, 1977, p. 287.

speranza e anzi si chiuda con una scena agghiacciante di indifferenza e incoscienza, fra bambini che giocano e con la stessa leggerezza corrono a vedere il cadavere di quella donna morta ammazzata che è anche la madre di uno di loro, Berg riscatta Wozzeck, per un motivo diverso rispetto a quello di Büchner. Per Büchner Woyzeck è anche il rappresentante del quarto stato oppresso e che affoga nel sangue delle repressioni e che va esortato alla ribellione, all'insurrezione per non dover più trascinare il carro su cui principi e regnanti allestiscono la ridicola commedia del buon governo. Per Berg Wozzeck è un uomo, un soldato, certo, e come tale deriso ed esposto allo stivale dei superiori, ma prima ancora un uomo che oscilla fra luce e buio, fra il fuoco del peccato che sente sulla bocca di Marie, e il gelo dell'inferno.

Bibliografia

BENN Gottfried, *Discorso in occasione del Premio Büchner*, 1951, citato in: *Woyzeck*, a cura di Giulio SCHIAVONI. Milano, Rizzoli, 1995

BERG Alban, *Wozzeck*. Wien, Universal Edition, 1958

BÜCHNER Georg, *Dantons Tod*, http://www.scribd.com/doc/2356045/Dantons-Tod-by-Buchner-Georg-18131837

BÜCHNER Georg, *Il messaggero dell'Assia*, in *Opere e Lettere*, a cura di Alba BURGER CORI. Milano, TEA, 1990

BÜCHNER Georg, *Woyzeck*. Milano, Garzanti, 1999

CALASSO Roberto, "Una muraglia cinese", in KRAUS K., *Detti e contraddetti*. Milano, Adelphi, 1992

CRIGHTON James, *Büchner and madness: schizophrenia in Georg Büchner's Lenz and Woyzeck*. Bristol, The Edwin Mellen Press, 1998

DELEUZE Gilles, Pierre KLOSSOWSKI, e Pierre DALLA VIGNA in *Simulacri e filosofia: maschere, segni, eventi nella polis contemporanee*. Milano, Mimesis, 1997

GIRARDI Michele, *Opera e teatro musicale 1890-1950*, in musicologia.unipv.it/girardi/teatroxx.pdf, p. 4 (25.01.2010)

JACOBS Margaret, *"Note" e "Introduzione" a Woyzeck by Georg Büchner*. Manchester, Manchester University Press, 1996

MEIER Albert, *Georg Büchner Woyzeck*. München, Fink, 1986

MISTLER Jean, *Caro agli Dèi. Vite brevi di musicisti illustri*. Milano, Editoriale Nuova, 1982

MITTNER Ladislao, *Storia della letteratura tedesca. Dal Realismo alla sperimentazione (1820-1970)*. Tomo primo. Torino, Einaudi, 1971

MUNCH Edvard, *Il grido: scritti sull'arte e sull'amore*. A cura di Tiziana MUSI. Pistoia, Via del vento ed., 2002

PERLE George, *The operas of Alban Berg*. Volume I: *Wozzeck*. Berkley-Los Angeles, University of California Press, 1980

ROGNONI Luigi, *Fenomenologia della musica radicale*. Milano, Garzanti, 1974

SAVINIO Alberto, *I visceri di Wozzeck*, in Id., *Scatola sonora*. Torino, Einaudi, 1977

WALKER John, "Ach die Kunst!… Ach, die erbarmliche Wirklichkeit! Suffering, Empathy, and the Relevance of Realism in Büchner's Lenz", *Forum for Modern Language Studies*, XXXIII.2 (1997), pp. 156-170

OGNI COSA È ILLUMINATA DALL'UMORISMO RUSSO-EBRAICO

Laura Salmon

Fa un male, ma un male, ma un male che a momenti fa ridere.
A. Oz
Humor is the only truthful way to tell a sad story.
J. S. Foer

Abstract: *A recent theoretical model on mechanisms of humor is applied to a double-headed, hybrid masterpiece of the contemporary Jewish-American verbal art:* Everything is Illuminated. *Written and directed by L. Schreiber in 2005, the movie was inspired by the novel by J. S. Foer, first published in 2002. The American film, mainly in Russian (a courageous choice), gives evidence of the deep difference between vertical and horizontal humor. While the former is typical of jokes and comedy (somebody mocks somebody else thanks to rigid mental frame scripts), the latter is typical of sceptical, emphatic "laughing through tears", capable of inhibiting scripts (somebody is sharing with others the nonsense and paradoxicality of the human condition itself). The bilingual movie shows how Jewish horizontal humor can be mostly considered a heritage of the East-European Yiddish culture, which widely hybridised the Euro-American verbal arts during the 19th and especially the 20th centuries. Derision of the human condition is presented as a reflection of the Self in/on the Other. In opposition to the Freudian* Unheimliches, *this phenomenon can be defined* das Unfremde.

1. Umorismo *versus* comicità

In una recente monografia in lingua russa, dedicata ai meccanismi dell'umorismo verbale (Salmon 2008), ho presentato un modello teorico atto a definire come varia – a livello psico-emozionale e cognitivo – la produzione e ricezione dei testi verbali derisori (ovvero testi che innescano una risposta genericamente comico-umoristica). Il modello, evolutosi in diverse tappe (cfr. Salmon 2003, 2004a, 2004b, 2004c, 2008), ha privilegiato nell'ultima stesura l'intento per così dire "riduzionistico", mirato cioè a ricondurre la discussione sull'umorismo a termini più discreti, senza pur rinunciare a considerare la

generale complessità del fenomeno (che consente al momento attuale formalizzazioni solo parziali).[1]

Il modello, che si avvale dei contributi teorici e applicati tramandati da secoli di sforzi analitici e interpretativi (in ambito flosofico, letterario, psicoanalitico, linguistico), riconduce tutti i testi – in base alla struttura e al rapporto stimolo/risposta (rapporto strettamente connesso allo stato psico-emozionale e motivazionale dei due o più comunicanti) – a due macrocategorie:

1) testi non derisori, non comici e non umoristici (– riso ± lacrime);
2) testi derisori, suddivisi a loro volta, in base ai loro meccanismi funzionali, in:

A) testi comici (+ riso – lacrime);
B) testi umoristici (+ riso + lacrime).

Secondo il modello, dunque, si può sempre applicare il seguente algoritmo: se un testo esprime una forma di derisione, si dà una e una sola delle due possibilità: A o B.[2] Il testo o è comico o è umoristico.

Le due categorie contrapposte di "umorismo" e "comicità" corrispondono di fatto a quelle teorizzate da Pirandello nel suo saggio *L'umorismo* del 1908 (cfr. Pirandello 1995).[3] È stata infatti individuata la funzione contrapposta di A (comicità di tipo retorico, cioè forma del contrario) *versus* B (umorismo empatico, cioè sentimento del contrario).

La contrapposizione delle due funzioni è data dal fatto che chi esprime derisione da una posizione di superiorità (derisione comica) per definizione non prova e non suscita sentimenti di empatia (umorismo). La derisione nella tipologia A (tipica dell'ironia, della paro-

[1] Ciò in linea con Victor Raskin, massimo rappresentante degli "Humor Studies", che da decenni perora la causa del rigore in questo campo di studi connotato da un sostanziale disordine epistemologico.

[2] Indicando con h-T un testo genericamente comico-umoristico (*humorous text*), la rappresentazione in linguaggio logico è: ∀ h-T A^B.

[3] L'italianista Daniela Marcheschi (2009) afferma (credibilmente) che Pirandello avesse in buona parte mutuato le sue tesi da altri autori (senza farne doverosa menzione), divenendone il fortunato divulgatore. Ciò tuttavia in nulla inficia il contenuto della teoria che è esposta con acutezza analitica ed è, a distanza di un secolo, di un'attualità stupefacente. Almeno in parte, il modello da me proposto è una "traduzione" della teoria pirandelliana nel linguaggio attualizzato delle scienze cognitive.

dia, della caricatura, della satira e della barzelletta) è, infatti, di tipo verticale: il derisore esprime un "giudizio di superiorità" rispetto al deriso che è giudicato e posto nella condizione di subire la derisione. Questa tipologia, dal punto di vista formale, è facilmente riducibile a forme algoritmiche basate su inversioni o sovrapposizioni di script, cioè di stereotipi rigidi (cfr. Raskin 1985). L'ironia, la caricatura, la parodia, la satira sono dunque altamente formalizzabili, così come la struttura delle barzellette.[4]

Nella derisione retorica (ad esempio nell'ironia), il piacere di chi deride e di chi ride (non di chi è deriso) è dato dalla abile strutturazione dell'espressione linguistica che accresce il "punteggio" di una tacita "partita". Nella comicità vale quanto Charles Gruner afferma in *The Game of Humor* (2000): lo humor è qui un "gioco" in cui si ha sempre un vincitore e un vinto.

La tipologia B, quella che Pirandello propriamente definisce "umorismo", è invece di tipo orizzontale in quanto non si deride qualcuno da una posizione di superiorità, ma si ride insieme agli altri (a tutti gli altri) della comune, tragica, assurda e contraddittoria esperienza esistenziale che gli umani condividono in quanto specie e non in quanto categoria (cioè come "donne", "ebrei", "preti", "omosessuali" ecc.).

Nell'umorismo empatico l'emittente e il destinatario del testo sono insieme oggetto di una derisione esistenziale, sempre amara, eppure consolatoria: infatti, riconoscere l'aspetto paradossale, divertente (cioè "di-versus", "volto altrove") dell'insensatezza è un significativo, lenitivo risarcimento per quella coscienza autoriflessiva che causa alla specie umana profondi tormenti, ma offre, al tempo stesso, gli strumenti per superarli.

Attraverso l'empatia (sentimento orizzontale), l'umorismo smaschera, irride e deride non una categoria di persone o una singola persona, ma la struttura stessa degli script che governano il pensiero umano (gli ebrei sono tirchi, i carabinieri stupidi, le suocere invadenti, gli omosessuali caricaturali ecc.), i quali consentono, ma soprattutto impongono, di categorizzare eventi e oggetti secondo opposizioni

[4] Nella loro struttura moderna, si ipotizza che le barzellette risalgano al XVII secolo (cfr. Holt 2009: 28).

binarie (buono/cattivo, stupido/intelligente, moglie/amante, donna/uomo, nero/bianco ecc.).

Gli script determinano il sistema di valutazione binario della coscienza che diviene oggetto della de-programmazione umoristica. La momentanea sospensione, ad opera dell'umorismo, del sistema di giudizio basato sugli script innesca un'esperienza psico-cognitiva di "riflessione nell'altro", di ripensamento dell'ordine mentale della coscienza, di de-programmazione della verticalità (non ci sono ebrei/non ebrei, donne/uomini, vero/falso, ma esseri umani e mezze verità). L'umorismo ci ricorda che la realtà non è così semplice e binaria come ci suggerisce l'istinto:

> Vogliamo che tutto sia semplice.
>
> Eravamo comunisti, siamo diventati anticomunisti. Abbiamo cambiato campo, come in un incontro di calcio.
>
> Ma se il mondo è più complicato di una tabellina pitagorica? Ma se, oltre a "due per due quattro", esistono anche i logaritmi? (Dovlatov 2006: 161).
>
> Mi sono convinto che sia stupido dividere gli uomini in buoni e cattivi. Ed anche in comunisti e non comunisti. In malfattori e savii. E persino in uomini e donne (Dovlatov 2002: 57).

La de-programmazione umoristica avviene grazie alla velocità con cui il testo de-programmante riesce a "passare" a livello implicito, cioè subliminale, aggirando le difese della coscienza: è la velocità che impedisce alla coscienza di reagire per tempo imponendo il suo rigido sistema di valutazione.[5] Proprio la concisione del paradosso innesca quello che Pirandello ha chiamato "sentimento del contrario", ovvero il riconoscersi nell'estraneo, la familiarità con l'inaccettabile. Se il perturbante freudiano (*das Unheimliche*) è il familiare che inquieta, nell'umorismo è l'estraneo a divenire familiare, si innesca cioè il moto inverso: *das Unfremde*. Il piacere umoristico nasce dunque dalla scoperta di essere, come recita il titolo di un celebre film di Nikita Michalkov, "intimi agli estranei ed estranei agli intimi".

Così come la "forma del contrario" agisce velocemente nella barzelletta (che fa ridere perché non la si spiega), anche il sentimento

[5] La "risoluzione" umoristica, come del resto il *punchline* comico, *sorprende* grazie alla sua laconicità e immediatezza.

del contrario scaturisce da un rivolgimento fulmineo della coscienza che non ha tempo di "opporre resistenza" e di impedire un cambio di stato psico-emozionale che sospende il modello verticale, binario, della comunicazione (secondo cui, se Tizio ha ragione, Caio ha torto).

Come intuiva Pirandello (1995: 39), rispetto alla comicità l'umorismo è raro ("in molto minor copia"), ma è comunque presente in tutte le epoche e presso ogni popolo. L'umorismo empatico non è, infatti, *culture-specific*, sebbene le condizioni per l'addestramento necessario alla comunicazione umoristica siano strettamente determinate dall'ambiente: chiunque può essere addestrato all'umorismo, ma l'addestramento necessita di un "ambiente umoristico", cioè di continui stimoli a individuare, sopportare e stilizzare gli aspetti paradossali della realtà.

A differenza della comicità, che è esercitata in modo passivo o attivo (in maggiore o minore misura) dalla totalità degli umani normodotati (che ridono in risposta a stimoli che, pur diversi, innescano il medesimo meccanismo verticale), l'umorismo è il risultato di una sofisticata "acculturazione psico-mentale" ben più difficile da addestrare, cioè da interpretare e da riprodurre. Per fare ironia o parodia, basta infatti applicare una tecnica elementare e sviluppare la propria capacità di manifestare superiorità rispetto all'oggetto deriso (che viene quindi "abbassato"). Per fare umorismo, invece, si deve imparare a "sospendere" il giudizio accettando un ribaltamento del sentimento (non della forma).

Se la struttura retorica del testo verbale comico (a prescindere dai contenuti) è altamente formalizzabile (descrivibile in modo algoritmico),[6] se la reazione di riso innescata dalla comicità è riconducibile in modo chiaro alla superiorità di chi deride rispetto a chi è deriso, la formalizzazione dell'espressione verbale dell'empatia paradossale (il *riso tra le lacrime*) non è altrettanto semplice. In questo compito può aiutare l'analisi di testi umoristici che – tanto nel loro insieme, quanto nelle loro singole parti – si caratterizzano come testi di derisione orizzontale, dove il riso scaturito dal "male di vivere" avvicina, ac-

[6] Basti pensare alla prevedibile e descrivibile inversione applicata nell'ironia: uno studente che entra sempre a lezione iniziata (è un *ritardatario*), suscita il commento "sempre *puntuale*!"

coglie e accomuna gli esseri umani, impedendo ogni derisione comica (cioè legata al giudizio).

La paradossale capacità di commuoversi davanti agli aspetti buffi, goffi, assurdi della realtà, ovvero la derisione innescata dal sentimento altrui che innesca empatia umoristica, tende a svilupparsi in epoche e presso popolazioni che si ritrovino a vivere in condizioni che predispongano a uno specifico addestramento psico-mentale al paradosso. L'insieme di queste condizioni, che è estremamente difficile, ma non impossibile definire in termini abbastanza rigorosi, può essere catalogato come "sospensione esistenziale" (cfr. Salmon 2008: 128-143).

L'interrelazione tra esperienza storica e forma mentis di un popolo (inteso come ethnos sociale) si riflette in modo determinante nell'uso della lingua: si tratta del noto concetto di "thinking for speaking" introdotto da Dan Slobin (1996). Nonostante le macrostrutture e le macrofunzioni del linguaggio umano siano indiscutibilmente universali, infatti, le lingue naturali di alcuni gruppi umani possono divenire cronotopi che rispecchiano l'interazione con un preciso ambiente storico e la dominante di un particolare atteggiamento verso la vita.[7]

2. Dalla Russia all'America, dallo yiddish al russo

Il massimo dominio umoristico, nella cultura occidentale, si è avuto tra XIX e XX secolo presso la diaspora ebraica dell'Est europeo. Lo *shtetl*, il microcosmo *Ost-jüdisch* disseminato nei vastissimi territori di quella che può essere definita la "Slavia ebraica", ha avuto, metaforicamente, il ruolo di "palestra" per l'esercizio di una cronica condizione di sospensione identitaria (territoriale, culturale, linguistica).

[7] C'è sempre una relazione ineludibile tra natura e cultura: ciò che si è potenzialmente programmati a fare è attivato o inibito dall'ambiente (cfr. Ridley 2003). Qualunque lingua può attrezzarsi a esprimere quello che vogliono i parlanti. Sebbene non sia la lingua di per sé a rispecchiare il relativismo culturale, l'uso che se ne fa può esprimere le variabili della realtà circostante (cfr. Jakobson 1995). "Linguocultura" è il termine che indica le modalità con cui l'uso di una determinata lingua esprime le *dominanti* culturali dell'ambiente (quindi anche dell'epoca) in cui la si parla.

La lingua dello *shtetl* era lo yiddish, considerato un "gergo ridicolo" in opposizione alle lingue "serie" della tradizione e della contemporaneità che lo avevano generato: l'ebraico (lingua della cultura sacra) e il tedesco (lingua della cultura profana). Lo yiddish era, dunque, la lingua dell'incultura, della non-letteratura, del femminile incolto (la *Mame-Loschen*, "lingua-mamma"), idioma ibrido e paradossale, evolutosi in modo anomalo dal tedesco medievale nei ghetti dell'Europa Centro-Orientale: germanico nella struttura, ibrido nel lessico e semplificato nella sua scrittura ebraica. Grazie al disomogeneo contatto con le lingue più svariate (ebraico, russo, polacco, ucraino, rumeno, lituano ecc.) lo yiddish suona ancora oggi come una parodia:

> Lo yiddish è una parodia del tedesco, con dentro l'umorismo: […]
> Per parlare perfettamente il tedesco, […] basta togliere l'umorismo.

Così dice un personaggio del film di Radu Mihaileanu *Train de vie* (Francia 1998), generando nel suo interlocutore il non troppo insensato sospetto che i tedeschi siano "arrabbiati" con gli ebrei perché si sono sentiti derisi nella serietà delle loro certezze.

Lo yiddish sembra essersi affinato per esprimere lo scetticismo, la paradossalità e il nonsense della ebraica sospensione esistenziale. Non una parodia del tedesco, in realtà, bensì la lingua di chi non può "prendersi sul serio", di chi non ha una sua patria, né una sua lingua, perché ha perso l'uso della lingua "seria" (l'ebraico) e sa solo storpiare le lingue serie degli Altri (i *goim*, i non-ebrei).

La *Mame-Loschen* è, dunque, la lingua del mondo creativo infantile e femmineo, mai utilizzata da un esercito o da un re, lingua della de-viazione dallo standard, nata per deridere un mondo violento, altrimenti insopportabile.[8]

Come sostiene lo storico Yurij Slezkine (2004), la secolare esperienza della diaspora ha reso gli ebrei un popolo "mercuriale" – cioè una compagine umana aliena rispetto alle popolazioni stanziali, "apollinee", che li ospitavano – un popolo destinato inevitabilmente, come corpo estraneo, ad agire come forza culturale de-strutturante.

[8] Lo yiddish fino a tempi recenti era chiamato dagli ebrei stessi "gergo" o "dialetto". In russo ancora oggi è definito "lingua ebraica" (*evrejskij jazyk*), in opposizione a *ivrit* (che indica tanto l'ebraico biblico, quanto il moderno ebraico israeliano).

Gli ebrei della diaspora, in lunghi secoli di esilio, hanno costituito non tanto una contro-cultura, quanto piuttosto una "cultura sospesa", generata da una situazione paradossale, estranea alle culture stanziali e stàbili, fondate su certezze binarie (verità/menzogna, sicurezza/minaccia, amico/nemico ecc.) e su confini politici certi, sanciti dalle carte geografiche e difesi dalle armi.

La contrapposizione tra mercuriali e apollinei è l'emblema di due diverse modalità di reazione al dramma esistenziale che affligge, senza distinzione di nazionalità, gli esseri umani. Gli apollinei si difendono dal caos affidandosi a regole rigide ("serie") e a occupazioni "virili", i mercuriali – creativi e ribelli – si affidano alla creatività, all'arte. Hermes (Mercurio) era "il dio di tutti coloro che non pascolavano greggi, che non lavoravano la terra o che non vivevano di spada; il patrono dei trasgressori, dei clandestini, dei mediatori; il protettore della gente che viveva della propria arguzia, del proprio mestiere, della propria arte" (*ivi*, 7-8). Mercurialità significa, dunque, nella visione di Slezkine, precarietà (*ivi*: 8).

La cultura yiddish si è proprio connotata, per antonomasia, come tentativo paradossale di ordinare il caos mediante l'acume in luogo della forza fisica, di opporre alla rigida lama della spada l'ineffabile malia della parola. La comunicazione linguistica è divenuta per gli ebrei l'unico strumento per opporsi al sopruso della forza: Gerusalemme (spirituale) contro Roma (imperiale), secondo la celebre metafora di Moses Hess (cfr. Gess 2001).

Lo yiddish, osservava Bashevis Singer, è la lingua di un popolo senza un esercito, che si difende a colpi di aforismi dai soprusi degli eserciti altrui e che solo nella sua lingua trova la sua identità:

> […] the Jews, and hence the "Jewish", is out of place everywhere, all the time. Yiddish, the national language of nowhere, is the spoken and written version of this displacement (Wex 2005: 6).

Contrariamente all'ebraico biblico, simbolo del passato "serio" e "apollineo", lo yiddish è l'espressione della condizione diasporica che ride del proprio destino. Diceva la nonna "russa" di Amos Oz: "Se non ti restano più lacrime per piangere, non piangere. Ridi" (cfr. Oz 2007: 105).

L'umorismo yiddish, dunque, non solo non è comico, ma è l'antitesi stessa della comicità, nasce come reazione alle lacrime, è una *revisione del dolore*:

> Yiddish has produced an aesthetic in which ideas of beauty and standards of artistic worth are inextricably linked to expressions of longin and pain (Wex 2005: 7).

Quando si parla genericamente di "umorismo ebraico", il senso comune intende generalmente "comicità degli ebrei sugli ebrei", ovvero intende storielle di tipo binario (identiche a quelle facilmente rintracciabili in altre culture), basate su due script contrapposti e (sorprendentemente) sovrapposti (tirchio/generoso; astuto/stolto; fedele/infedele; rabbino/prete ecc.; cfr. Raskin 1985).

L'umorismo ebraico, invece, è l'opposto della comicità ebraica, non ha a che vedere con le barzellette, ma con "the fundamental absurdity of Jewish existence in the world" (Wex 2005: 6):

> The Jew's only real home was a way of thinking designed to arm them against the threats and attractions of the people around them and make them prefer the danger and instability of their own homelessness to being at home with anyone else (*ivi*: 8).

Questa forma di "thinking for speaking/writing" ha permeato la tradizione narrativa, orale e scritta, non tanto e non solo del circoscritto mondo ebraico, ma delle letterature euro-americane tutte che, nel XX secolo, ne sono state profondamente contagiate (in primis quella tedesca, quella americana e quelle slave; cfr. Slezkine 2004).

Ciò che quindi differenzia la tradizione orale e letteraria *Ost-Jüdisch* dalla tradizione parodico-satirica delle culture occidentali è proprio il pirandelliano sentimento del contrario che attua la "mutazione genetica" della disperazione in rassegnazione attiva, in riso tra le lacrime, in empatia esistenziale.

L'umorismo ebraico scettico ha generato la capacità di condividere (mediante testi verbali a struttura paradossale) uno sguardo divertito al dolore esistenziale, trasformando l'individuale sofferenza nel piacere della condivisione. Non è, dunque, questa, "carnevalizzazione" (che è invece, come l'ironia, "forma del contrario", serietà al rovescio), ma eversione, sradicamento del principio binario su cui pog-

gia la "serietà" (il mondo serio, infatti, comprende il carnevale come antitesi che non lo nega, ma ne riafferma la struttura verticale).

Come diceva Pirandello (1995: 59), l'umorismo non è un "genere", ma una "qualità dell'espressione": l'umorismo ebraico-slavo nasce proprio come espressione culturalmente ibrida, che rivisita la tradizione carnevalesca slava in chiave scettica, esprimendo una malinconica empatia mediante il piacere del paradosso e generando un sentimento che è formalmente antiretorico e antiparodico (cfr. Salmon 2004c).

L'ibridazione culturale ebraico-slava si avvia nelle terre dell'ex impero russo nel corso del XIX secolo e si struttura saldamente nel Novecento (soprattutto in Russia e in Polonia, dove, fino agli anni Sessanta, è massima la presenza ebraica nelle fila dell'intelligencija letteraria, cfr. Slezkine 2004).[9] Dopo lo sterminio nazista e gli imponenti flussi migratori ebraici che l'hanno preceduto e seguito, l'umorismo ebraico-slavo – pur sopravvivendo ancora nelle culture slave e in Israele – ha trovato la sua massima espressione negli Stati Uniti, grazie ad autori ebrei americani che lo hanno espresso in yiddish, in inglese e in russo.[10]

Infatti, se la lingua della prima emigrazione ebraica in America era ancora lo yiddish, la lingua dominante della seconda e della terza ondata di flusso ebraico dall'Est europeo (dal dopoguerra agli anni Novanta del XX secolo) è stato il russo, un russo spesso connotato da accento, lessico e peculiarità pragmatiche dello yiddish (cfr. Salmon 1991, 2000). È stato pertanto il russo, negli ultimi decenni, a ereditare nella diaspora americana il ruolo (che era tradizionalmente dello

[9] Due mesi dopo la Rivoluzione del febbraio 1917, nei territori dell'ex impero russo fu abolita la "zona di residenza coatta ebraica" che impediva a milioni di ebrei russi (fin dall'epoca di Caterina II) di muoversi liberamente e di accedere alle "due capitali". Migliaia di ebrei si trasferirono a Pietrogrado e Mosca (si va, rispettivamente, dai 35.000/15.353 nel 1910 ai 84.603/131.000 nel 1926). Questa urbanizzazione diede il via all'ultima, decisiva tappa del massivo processo bidirezionale di ebraizzazione della cultura russa e di russificazione della cultura ebraica (cfr. Slezkine 2004, capitoli terzo e quarto, per le cifre cfr. p. 217).

[10] Tra il 1897 e il 1915 più del 70% dell'emigrazione ebraica negli Stati Uniti proveniva dall'impero russo (cfr. Slezkine 2004: 116). Dopo la Rivoluzione, l'emigrazione ebraica dalla Russia agli USA ha proseguito giungendo a picchi significativi durante la seconda e soprattutto la terza "ondata" (intorno agli anni '70-'80 del secolo passato).

yiddish) di "lingua della stranezza ebraica". Nella ricezione americana, lo stile ebraico est-europeo si è fuso con quello della tradizione russo-ebraica, pure vicendevolmente ibridatasi con l'umorismo autoctono russo (cfr. Salmon 2008: 133-139). Come quindi insisteva Pirandello, non "genere letterario", ma espressione artistica che ha trovato voce in America non meno di quanto fosse avvenuto in precedenza per l'arte sovietica.

Come ci illustra la narrativa di Sergej Dovlatov (1991, 2006, 2009), in America l'emigrazione russo-ebraica si è costituita come enclave linguo-culturale isolata dal mondo pan-americano circostante, un mondo recepito come "serio" ed efficiente, rigido e coerente, salutista e politicamente corretto. Gli ebrei russi hanno costituito un mondo a sé, paradossale, eversivo e politicamente scorretto.

La contrapposizione tra questi due mondi è posta al centro della rielaborazione umoristica di molti autori americani, ebrei e non, che – come Isaak Bashevis Singer – hanno saputo rinunciare al facile conforto delle ideologie, dei miti e delle facili speranze, in nome di una condivisione dolorosa e faticosa con chi sa sorridere di questo mondo come egli lo ha definito: "un immenso scannatoio, un enorme inferno" (Singer 1982: 21).[11]

Vi è in particolare un capolavoro della letteratura americana contemporanea, radicalmente antiretorico e antiparodico, che ha ispirato un film che in modo emblematico e virtuosistico congiunge tutti gli stilemi umoristici della tradizione ebraica orientale. È un film dove letteratura, cinema, fotografia e musica si alleano umoristicamente per lenire tanto il dolore dell'oblio, quanto il dolore della memoria: *Ogni cosa è illuminata*.

3. *Ogni cosa è illuminata*. Dal romanzo al film

Everything is illuminated (2005), film di produzione americana, scritto e diretto da Liev Schreiber, noto attore americano alla sua opera prima da regista, è la trasposizione dell'omonimo romanzo

[11] Gli ebrei americani, infatti, a schiacciante maggioranza sono i discendenti di quello che è stato il mondo yiddish, la cui massima espansione e fioritura letteraria si è avuta nei territori dell'impero russo a cavallo tra Ottocento e Novecento, ma il cui più noto rappresentante resta l'ebreo polacco Isaak Bashevis Singer, premio Nobel americano per la letteratura, ad oggi l'unico conferito a un autore di lingua yiddish.

"cult" *Everything is illuminated*, pubblicato nel 2002 dal giovanissimo, esordiente ebreo americano Jonathan Safran Foer (cfr. Foer 2008).

I testi secondari derivati dal romanzo di Foer (sceneggiatura, trasposizione, traduzioni del film e del romanzo)[12] costituiscono il risultato di complesse operazioni di traduzione dell'umorismo, che avevano il compito di ricreare a livello funzionale non tanto gli artifici tecnici, quanto le potenzialità di innesco dei molteplici effetti psicoemozionali che il testo originario suscita nei lettori di partenza.

Una differenza fondamentale tra romanzo e film è, infatti, proprio la lingua veicolare. Il romanzo originario, pur nelle sottovarietà utilizzate, è monolingue inglese; viceversa, la pellicola è bilingue russo/inglese (con qualche sporadica frase in ucraino) e bilingue rimane la versione doppiata in italiano (dove l'inglese è doppiato in italiano, mentre i dialoghi in russo e ucraino sono sottotitolati).

Mentre possono risultare discutibili alcune soluzioni delle pur apprezzabili traduzioni italiana e russa del romanzo (cfr. Foer 2007, 2009), i dialoghi del film sono stati tradotti e doppiati dall'inglese in italiano in modo estremamente efficace. Non altrettanto può dirsi dei sottotitoli italiani, tradotti, purtroppo, non direttamente dai dialoghi russi originari, bensì dai sottotitoli inglesi, che sorprendono per il costante slittamento di marcatezza (a livello tanto diafasico, quanto diastratico), pregiudicando la ricezione di informazioni cruciali esplicitamente veicolate dagli straordinari dialoghi russi.

3.1. Il romanzo

Nel libro Foer utilizza come primario artificio diverse "varietà" linguistiche dell'angloamericano:

– l'idioletto pseudo-inglese del protagonista russofono (odessita) Alex; è la mistura di traduttese russeggiante, preziosismi dizionaristici e creatività personale (ispirata al rap nero americano di cui Alex

[12] L'ambiguità del termine italiano "secondario" impone di specificare che in ambito traduttologico l'accezione di "testo secondario" è neutrale, non riguarda l'importanza dell'opera, ma il semplice fatto che sia derivata da un testo originario preesistente (solo in tal senso primario).

è appassionato) di chi non sembra aver mai udito l'inglese parlato nella vita reale;[13]

– l'inglese misurato e "corretto" del protagonista ebreo americano Jonathan Foer (omonimo, ma anomalo e autonomo alter-ego dell'autore), che agisce come "voce" narrante degli avvenimenti passati dello *shtetl* ucraino Trachimbrod;

– l'appena accennato etnoletto americano-yiddish utilizzato dalla nonna di Jonathan in poche, ma significative battute.

Queste diverse, ibridate tonalità della lingua riflettono diversi livelli di narrazione che, in picaresco intreccio, confluiscono in "un libro assolutamente fantastico", come sintetizza Piero Citati (2002) in un'estesa, acutissima recensione (che stranamente, tuttavia, non fa minimamente riferimento alla traduzione italiana di Massimo Bocchiola, effettivo autore del testo che il critico raccomanda ai lettori):

> Come molti tra i capolavori del Ventesimo secolo, *Ogni cosa è illuminata* contiene in sé diversi romanzi, che si commentano, si corteggiano, si contraddicono, si avvicinano e, alla fine, si fondono in un'architettura narrativa che non assomiglia a nessuna di quelle che conosco. Il primo romanzo è quello di Alexander Perchov, detto Alexi e Sasha: un giovane ucraino dagli occhi azzurri e luminosi, ingenuo, astuto, avido, farsesco, pasticcione, bugiardo, megalomane reincarnazione, nell'Ucraina del 1997, di un eroe picaresco del Seicento spagnolo. Alexi ha un padre, una madre, un nonno, un fratello e un cane, e lavora con loro per un'agenzia turistica, Viaggi e Tradizione, che conduce gli ebrei americani a "disseppellire" i luoghi dove, prima dell'ultima guerra mondiale, esistevano le loro famiglie. Ammira gli Stati Uniti, le loro automobili e le loro canzoni. Sa l'inglese, o lo ha studiato a scuola, e per tutto il libro parla inesauribilmente un inglese immaginoso e pieno di sbagli, che diverte moltissimo il romanziere e i suoi lettori.

[13] Proprio questa è la parte più complessa della traduzione. Il traduttore italiano, Massimo Bocchiola, dimostra grande abilità nella resa complessiva di questo balordo eloquio, tuttavia trascura il fatto che la balordaggine riflette in modo netto il fatto che Alex è russo: le sue stranezze in inglese sono le stranezze di un russo. Ma un russo che avesse imparato così l'italiano non farebbe affatto *quegli* errori pragmatici, bensì altri. A questo difetto i dialoghi italiani del film, soprattutto grazie all'accento assai credibile del doppiatore di Alex, Massimiliano Cutrera, pongono quasi sempre rimedio.

La fabula del romanzo si snoda attorno a diversi fili diegetici, su piani temporali diversi. Da un lato, è descritta per un secolo e mezzo di storia (dalla fine del Settecento all'invasione nazista) la vita di uno *shtetl* ucraino. Dall'altro si racconta del viaggio odierno di Jonathan, giovane ebreo americano, che va in Ucraina alla ricerca del luogo di origine del nonno, scampato in America alla ferocia nazista (quel luogo, di cui non c'è più traccia, coincide con lo *shtetl* ebraico). Jonathan ha con sé la foto di Augustina, la donna che ha aiutato il nonno a fuggire in America e di cui si è persa traccia. Durante il viaggio, Jonathan (che col suo autore condivide nome e cognome) è accompagnato da Alex, suo antifrastico coetaneo russofono che gli fa da creativo traduttore, e dal nonno di questi, che simula di essere cieco e si fa accompagnare dalla caratteriale cagnetta Sammy Davis Junior Junior. Le lettere di Alex a Jonathan svolgono infine la primaria funzione di "collante" tra gli altri filoni narrativi.

Il romanzo ha il suo acme diegetico nell'incontro con Lista, unica sopravvissuta alla strage nazista che ha visto Trachimbrod rasa al suolo dai tedeschi. Lista ha raccolto tutto quel che è rimasto del villaggio in una serie di scatole che ne custodiscono il ricordo, proprio come Jonathan colleziona oggetti della quotidianità famigliare per nutrire la memoria. L'incontro con la splendida, anziana donna è profondamente emotigeno e innesca nel nonno di Alex il ricordo di una colpa indicibile. Egli ha infatti tradito il suo migliore amico, costretto dai nazisti a svelarne l'identità ebraica.

Un *sjužet* quasi acrobatico che pur armonizza sincronia e diacronia consente la coesione di una narrazione che, a un orecchio esperto, riflette al suo livello più complesso la novecentesca tradizione ebraico-slavo-gitana della paradossalità umoristica, di quello scetticismo esistenziale che, invertendo solo apparentemente la logica binaria, in realtà la sovverte:

> […] perché Trachim era troppo buono per questo mondo. Sicuro, e chi non lo è? Tutti siamo troppo buoni l'uno per l'altro (Foer 2002: 16).

Per quanto scaturita dalla mente di un contemporaneo americano poco più che adolescente, questa universale celebrazione umoristica della memoria sembra inequivocabilmente incentrata sul fulcro ossimorico della quotidiana esperienza esistenziale dell'ebraismo Est-

europeo: il paradosso. E dal pastiche linguistico inglese emerge l'eco della funambolica lingua yiddish, che è stata per secoli la "lingua-luogo" ("lingua-patria") capace di trascendere ogni barriera tra l'immanente assurdità dell'esistenza umana e la contingente, dolorosa esperienza diasporica:

> Come quasi tutti gli ebrei, Jonathan Foer è posseduto da una profonda passione religiosa e teologica. Questa passione afferma, in primo luogo, che Dio non esiste. Ma non è una affermazione illuministica: noi sappiamo che Dio non esiste soltanto perché tutti i Suoi volti nascosti e segreti hanno cercato in tutti i modi di dimostrarcelo. Egli ha tentato di rivelarci definitivamente la propria inesistenza-assenza durante la seconda guerra mondiale, quando gli abitanti degli shetl vennero uccisi, senza che Egli intervenisse. In ogni caso, Dio è triste; e gli ebrei rispondono alla Sua inesistenza-esistenza con la loro triste allegria (Citati 2002).

L'acuta analisi di Pietro Citati è in profonda coerenza con uno dei punti più salienti della corrispondenza di Alex con Jonathan, il quale gli sottopone le parti del suo diario di viaggio:

> There were parts that I did not understand, but I conjecture that this is because they were very Jewish, and only a Jewish person could understand something so Jewish. Is this why you think you are chosen by God, because only you can understand the funnies that you make about yourself? (Foer 2008: 34)

Ecco l'unica possibile "elezione ebraica" – intuisce Alex – quella di saper vedere il lato buffo del proprio dramma.[14]

3.2. Il film

Il film di Schreiber è un *road movie* sui generis, il cui punto di partenza, estremamente significativo, è Odessa. Odessa è storicamente la patria del mondo russo-ebraico, il centro da cui ha preso vita la letteratura yiddish, la città che ha dato vita alla letteratura ebraica in lingua russa, la città di Isaak Babel' e del suo bislacco "eroe" Benja Krik. Odessa è anche un simbolo del cinema russo (e Schreiber fa un

[14] Viene riportata la citazione inglese in quanto la traduzione italiana (Foer 2002: 35) non è equifunzionale in questo punto del libro che risulta cruciale per intendere il processo umoristico che porterà Alex e Jonathan a sperimentare l'*Unfremdes*.

esplicito omaggio all'ebreo Sergej Ejsenštejn, inquadrando la famosa scalinata). È una scelta molto significativa per lo spettatore russo e per quello americano.[15] Odessa è un simbolo della fusione artistica di cultura slava ed ebraica, di dramma e umorismo, di letteratura e cinema.

Questo film, infatti, è unico nella sua capacità di congiungere problemi così disparati come la trasposizione della letteratura sullo schermo, l'umorismo, la traduzione tra lingue e culture, il mondo yiddish cancellato dalla Shoà, lo sterminio nazista, la crisi d'identità, il crollo dell'Urss, l'ipocrisia della "correttezza politica", la contrapposizione tra Est ed Ovest. Ma soprattutto, questo film, in cui nulla appare "ordinario" (ogni cosa è davvero "illuminata"), è esemplare per illustrare come uno stesso testo filmico si presti ad essere recepito e inteso in modo profondamente dissimile a seconda della cultura dello spettatore. E questa peculiarità del film è stata perseguita in modo consapevole: Liev Schreiber (autore anche della sceneggiatura), che non conosceva il russo, ha optato per una soluzione esplicitamente rischiosa, girando il film in due lingue (il russo/inglese della versione originaria che diviene russo/italiano nella versione doppiata, diretta da Carlo Di Carlo) e immergendo poi lo spettatore in un caleidoscopio di culture (quella ebraica, quella americana, quella russa, quella sovietica, quella ucraina) che rendono il film un'opera ancora più complessa del romanzo.

Schreiber fonde un complesso contesto linguistico con una spettacolare scenografia e con una significativa, studiatissima colonna sonora (che è un omaggio a Kusturica, alla musica Klezmer, al rock postsovietico). È come se il suo film volesse cogliere il punto in cui l'ebraismo americano si specchia nelle sue non così remote fonti slave. E questo punto di riflessione diviene proprio l'intersezione tra passato e presente, tra giovinezza e vecchiaia, tra guerra e pace, tra vita e morte. Nel paradosso umoristico il sorriso sulle labbra del nonno "cieco" compare solo quando egli prende la decisione di riconoscere il passato e di scegliere quella morte che per caso lo aveva

[15] "Little Odessa" è proprio il soprannome di Brighton Beach, nel distretto di Brooklyn (New York), dove vivono più di 50.000 ebrei emigrati dall'ex-Unione Sovietica. Qui non solo cinesi e afroamericani devono parlare russo, ma può capitare di vedere in vetrina la scritta "We speak English".

risparmiato davanti ai mitra nazisti. La morte sfuggita con terrore diviene ora la morte cercata con serenità. La stessa serenità con cui l'anziana superstite della strage nazista di Trachimbrod, come vivesse ormai in un mito fuori dal tempo, gli chiede: "La guerra è finita?". Come osserva Mary Anne Simpson:

> There are rare films that encapsulate the emotion of discovery and drama with humor. Particularly on the sensitive subject of genocide and Holocaust (Simpson 2007).

Il film di Schreiber ha certo qualcosa in comune con la favola di Benigni *La vita è bella*, ma è di una complessità culturale incomparabilmente maggiore e richiede allo spettatore uno sforzo continuo per affrontare e accettare la posizione straniata di chi incontra l'Altro. In un certo senso, si potrebbe affermare, la macro-distinzione tra i due film risiede proprio nella scettica cultura ebraica che permea *Ogni cosa illuminata* e che mai potrebbe digerire nella chiusa di Benigni l'ingresso trionfale dei catartici carriarmati che sventolano (falsificazione assai sospetta) la bandiera americana.

Ogni cosa è illuminata, romanzo e film, sono accomunati da un'esplicita riscoperta del legame tra cultura americana e umorismo ebraico-orientale, legame sancito ed espresso dal piano linguistico-espressivo più ancora che da quello tematico.

La fabula comune è quella incentrata sul viaggio di Jonathan in Ucraina alla ricerca delle origini del nonno Safran. Il giovane ebreo americano – che incarna, al limite della caricatura, la figura "seria", ossessiva e un po' strampalata dell'ebreo occidentale – impatta uno zingaresco mondo slavo, per lui straniato e distante, che – grazie a dolorosi e stupefacenti insight paradossali – finisce con l'inglobarlo e rifletterlo. Il "collezionista" Jonathan (che conserva gli oggetti in buste di plastica appese ad una parete) si immerge nel passato del nonno (fatto che lo accomuna ad entrambi gli autori delle due opere), incontrando di primo acchito un mondo postsovietico appiattito sul venale presente, che manifesta verso il passato un atteggiamento superficiale e irridente.

Da questo scontro-incontro Jonathan esce "slavizzato", contaminato dal mondo contraddittorio e paradossale dei suoi avi, ma lascia tuttavia ibridato quel zingaresco mondo slavo – velato di atavico antisemitismo – che si rivelerà, in un continuo crescendo, profonda-

mente ebraico, cioè sostanzialmente paradossale, come uno specchio che riflette rovesciata l'immagine dell'Altro.

Proprio come nel libro, mediatore dell'insight umoristico è Alex, che, infatti, emblematicamente, è il traduttore di Jonathan, un ragazzo odessita appassionato di hip-hop, vero perdigiorno postsovietico che, con il suo "cliente" americano, sembra non aver nulla in comune. Gli attori, il celebre Elijah Wood (doppiato da Davide Perino) e l'esordiente cantante della band ucraina dei Gogol Bordello, Eugene Hutz (superbamente doppiato da Massimiliano Cutrera), restituiscono perfettamente la speculare contrapposizione dei due "eroi", apparentemente separati dall'abisso di *Storie* diverse che si ritrovano a ritroso nel punto d'intersezione delle loro memorie. "Ogni cosa è illuminata dalla luce del passato" è la sintesi esplicitata dal film, che non rappresenta un triviale motto retorico, ma l'indicazione precisa del paradosso: per avanzare nella ricerca di se stessi, la strada da percorrere è all'indietro.

Il reciproco impatto porta Jonathan e Alex a una graduale deprogrammazione: nulla per loro sarà più come prima. Il percorso è irto di difficoltà, palesate dall'utilizzo – da parte del romanziere – della originalissima lingua di Alex, che parla e scrive in un particolare "traduttese", nella lingua inesistente, divertente e ridicola che scaturisce dai dizionari e dai calchi linguistici. L'utilizzo, come consapevole artificio estetico, dell'errore pragmatico ha in realtà la funzione di espressione dell'asimmetria culturale.

La differenza più vistosa tra romanzo e film risiede nel finale, apparentemente opposto. Nel romanzo Alex scopre che il nonno era stato, pur senza volerlo, un traditore degli ebrei. A causa sua, era stato ucciso il suo migliore amico:

> […] chi è ebreo ha chiesto e io ancora ho sentito la mano di Herschel e lo so che la sua mano stava dicendo pregoprego Eli ti prego non voglio morire prego non indicarmi […] e io sull'altra mano ho sentito la mano della Nonna e sapevo che lei stava tenendo tuo padre che stava tenendo te e tu tenevi i tuoi figli e ho tanta paura di morire […] (Foer 2002: 297).

Nel film, viceversa, il nonno di Alex, che fa sfoggio di antisemitismo, ha solo cercato di dimenticare nel nuovo mondo odessita di essere stato Boruch, giovane ebreo sopravvissuto alla fucilazione nazi-

sta dello *shtetl* di Trachimbrod. In realtà, se si riflette, colpisce il fatto che non c'è alcuna significativa differenza: il reale oggetto del tradimento, per entrambi i nonni, è la memoria. Che si sia cancellato un ricordo o l'altro, che si sia tradito l'ebraismo o l'ebreo, entrambi i nonni hanno tradito se stessi, vivendo un'esperienza indicibile che, solo se detta, può essere riscattata.

L'audace modifica della sceneggiatura serve a confermare in modo simmetrico come terrore e violenza inducano chiunque a tradire le cose più sacre. File di devoti ebrei ortodossi, racconta la vecchia sorella di Augustina, dinanzi ai mitra tedeschi sputavano sulla Bibbia, sul loro (così lo definiva Heine) "portative Vaterland". E chi non tradiva il Libro, sacrificava la vita di qualcuno che amava. In realtà, entrambi i personaggi rappresentano la lacerazione umana di fronte all'indecidibilità.[16]

Ciò che accomuna romanzo e film, infine e soprattutto, è il fatto che nessuno dei personaggi risulta mai comico, neppure nelle concessioni al grotesque e nelle virate kusturiziane (espliciti omaggi di Schreiber a un maestro del mondo slavo). Tutti i personaggi – compresa la cagnetta Sammy Davis Junior Junior – sono propriamente umoristici, sono la dolorosa e simpatica espressione del sentimento del contrario: insieme imparano a trasformare il disagio e l'inquietudine dinanzi alla diversità e all'estraneità nel piacere della condivisione. Anche il senso di alterità – se condiviso con l'Altro – può generare riflessione, recupero dell'immagine di sé nell'Altro.

Il meticolosissimo collezionista Jonathan riflette se stesso in Alex e questa riflessione umoristica gli svela "l'Alex che è in lui". Al contrario dell'*Unheimliches* freudiano, come si è anticipato, si ha qui l'*Unfremdes*.

Questo fenomeno è esplicitato da Schreiber nell'epilogo del film: rientrando in America, all'aeroporto Jonathan non fa che riconoscere negli americani che lo circondano i volti dei personaggi incontrati in Ucraina, volti che ora gli paiono perfettamente *heimlich*, in quanto rivestiti dei panni che gli sono familiari. Come a dire che siamo tutti naturalmente molto simili e le diversità tra noi sono solo le apparen-

[16] Costringere qualcuno a una scelta impossibile è la più perversa forma di sadismo. A questo tema è dedicato il romanzo *La scelta di Sophie* di William Styron, da cui è stato tratto l'omonimo film di Alan J. Paskula.

ze di un'estraneità che la cultura enfatizza per darci l'effimera e falsa sensazione di essere "al sicuro" all'interno del proprio gruppo, minacciato sempre e solo dall'esterno, dal "diverso" che è fuori di noi.

L'ideologia dell'estraneità e l'arte dello straniamento muovono in tal senso da premesse opposte verso finalità opposte. Il mondo ebraico, quello slavo e quello zigano, che nella fiction occidentale hanno avuto il ruolo privilegiato di rappresentazione dello straniamento, hanno avuto nella storia europea il ruolo sventurato di emblema dell'estraneità. Se l'arte dello straniamento ha arricchito la nostra cultura, la cultura dell'estraniamento ha portato alla distruzione dell'Europa.

3.3. *Das Unfremde*: straniamento *versus* estraniamento

Schreiber, come già Foer, ha compreso a fondo che estraneità e straniamento sono condizioni psicologiche opposte.

La comicità nasce dall'estraneità, ovvero dalla distinzione: gli americani ridono dei polacchi perché non sono polacchi e i francesi dei belgi (è difficile credere che polacchi e belgi inventino da soli le barzellette su di sé, in tal senso gli ebrei sono sostanzialmente atipici). Ma anche se ridiamo di noi stessi, restiamo comunque in una struttura gerarchica, preveniamo l'attacco, dimostrando la nostra superiorità nel gestire le critiche. L'umorismo, al contrario, nasce dallo straniamento, dalla capacità di vederci strani attraverso gli occhi dell'Altro. Diventando per un attimo l'Altro, sostituiamo la contrapposizione con la sovrapposizione: l'umorismo cancella le differenze, smascherandone la precaria superficialità.

Nel film come nel romanzo, ogni personaggio è presentato nella sua umana, universale paradossalità. Il nonno, che ha ideato la Odessa Heritage Tours per aiutare "i giudei ricchi" a rintracciare "le loro famiglie morte", fa l'autista cieco. Il nonno, che si scoprirà ebreo, si atteggia ad antisemita e, quando gli viene detto che Sammy Davis Junior (in onore del quale ha chiamato la sua adorata cagnetta) era ebreo, risponde precisamente: "Ma che cazzata!". La sua cecità è in realtà il simbolo della universale negazione di quella parte di sé che assomiglia troppo all'Altro, al quale è sempre facile imputare ogni male.

Scavando alle loro radici, guidati dalla tragedia dei loro nonni, Jonathan (Gionfen, nella pronuncia russa di Alex) e Alex (nome americanizzato di Aleksandr/Alik/Sasha) – due ragazzi che nulla, neppure un dettaglio sembra accomunare – riscoprono un'origine comune, simbolicamente ebraica, nel caso del film, semplicemente umana nel romanzo.

L'inquietudine che Jonathan e Alex provano di fronte alla loro totale diversità, l'originaria sensazione di estraneità, si trasforma gradualmente in un sentimento di straniamento e quindi di riflessione. Questo processo genera l'*Unfremdes*: l'inestraneo si manifesta nell'Altro, l'*Unheimliches* torna *heimlich*. Questo fenomeno è esplicitamente descritto nel romanzo da Alex, che racconta come il nonno – svelandosi finalmente "altro" – fosse divenuto, paradossalmente, riconoscibile a lui. Perché lui, Alex, aveva potuto essere a sua volta "smosso" da questo supremo "coming-out" che per l'appunto, letteralmente commuove:

> Quando ascoltavo lui non ascoltavo il Nonno ma un altro, uno che non avevo mai incontrato prima, ma lo conoscevo meglio del Nonno. E la persona che stava ascoltando questo, non ero io ma qualcun altro, qualcuno che non ero prima mai stato, ma conoscevo meglio che me stesso (Foer 2002: 291).

L'*Unfremdes* è il processo fondante dell'umorismo. Il messaggio di Foer e di Schreiber è unanime: l'umorismo è la capacità di affrontare il paradosso, di accettare di ridere e piangere al contempo. Memoria e oblio sono due facce della stessa esperienza: ricordare le nostre origini è l'unico modo per superarle, per uscire dall'ingannevole narcisismo del pensiero binario. L'umorismo è la sofisticata capacità di trasformare il singolo dramma dell'indecidibilità in condivisione umana.

Se la comicità sfrutta il sentimento verticale di estraniamento (di distanza e di distinzione) tra derisore e deriso, l'umorismo ride invece, orizzontalmente, svela la similitudine dei sentimenti umani.

Nel film, nella indimenticabile "scena della patata" è racchiuso il *clou* del sentimento del contrario che innesca il processo di "illuminazione", la manifestazione dell'*Unfremdes*. Jonathan è vegetariano, fatto che lo associa – nella sua cultura – ai salutisti. Nella cultura russa, al contrario, "non mangiare carne" è simbolo di malattia. Alex, il

nonno e l'ostessa sono esterefatti: Gionfen non mangia nessuna carne (– Bistecca? – No. Pollo? – No. – E neanche la salciccia?...). "*Bol'noj, čto li*?" ("Ma che è, malato?!") – ripetono a turno in russo. La domanda non viene tradotta da Alex, che sta infatti cominciando a comprendere che il suo coetaneo americano non è malato, è solo un po' "diverso". Jonathan, dal canto suo, è sbalordito che, per quella gente così "strana", non sia ovvio che uno può essere vegetariano proprio per essere più sano: Jonathan è stupito dallo stupore.

La "scena della patata" sancisce il punto di scontro-insight-incontro delle due stranezze. Il momento dell'incontro, che segue all'"illuminazione", è simboleggiato da una collettiva risata, freudianamente liberatoria, che trasforma la stranezza in pirandelliana riflessione. E l'occhio del regista non è affatto distaccato. Questa è la virtù radicalmente umoristica di Schreiber: ogni personaggio è bonariamente (non drammaticamente) lui. È qualcosa di più della carnevalizzazione, è empatia. Per questa ragione *Ogni cosa è illuminata* è un film sulla con-prensione. Non a caso, la balorda espressione inglese "*everything is illuminated*" è un calco linguistico dal russo "*vsë jasno*", che significa, semplicemente, "tutto chiaro", "tutto compreso".

Nell'umorismo non si ride per "attaccare" o per difendersi da un "nemico" (come nella comicità), ma si ride per difendersi dalla vita, dalle contraddizioni della condizione umana che emergono, come processo di *riflessione* che Pirandello ha ben còlto nella fondamentale polisemia di questo termine (1995: 163 e 172).

Proponendo uno dei più brillanti esempi di "lacrime tra il riso", *Ogni cosa è illuminata* esercita sullo spettatore un'azione di sradicamento della stereotipia binaria, presentandosi come doloroso e appagante esercizio di empatia interculturale e di paradossalità. La trasposizione filmica, infatti, pur semplificando fabula e *sjužet* del testo letterario primario, ne amplifica tuttavia il potenziale straniante grazie alla coraggiosa strutturazione bilingue dei dialoghi.

Il film, più del libro, richiede allo spettatore un notevole sforzo di adeguamento all'esperienza umoristica nel faticoso esercizio di accettazione del russo, che ha qui la funzione di "lingua della stranezza

altrui" (ma i russi, specularmente, esperiscono lo stesso sentimento rispetto ai dialoghi in inglese).[17]

4. La lingua del paradosso: un film americano in russo

Pur trattandosi di un film americano prodotto negli Stati Uniti, Schreiber, nella versione originaria del film, ha coraggiosamente deciso di usare come lingua di recitazione il russo – accanto all'inglese di Jonathan e allo pseudo-inglese di Alex – facendo sottotitolare in inglese i dialoghi russi. Sebbene ambientata in Ucraina, la vicenda centrale del film vede protagonisti degli odessiti (Odessa è ancora una città a prevalenza russofona) e solo alcuni personaggi minori usano poche frasi in ucraino (che suonano straniate all'orecchio russo).

La decisione di usare il russo è stata doppiamente coraggiosa: in primo luogo, Schreiber non è russofono (ha iniziato a studiare il russo successivamente al film, per recitare in *Defiance*, USA, 2008), ha quindi dovuto affidarsi ai traduttori e agli attori stessi (la traduzione dei dialoghi della sceneggiatura dall'inglese al russo è stata firmata da Lidiya Nychyk e Oksana Batuik, cfr. WIP 2005: 25); in secondo luogo, la presenza di una lingua diversa dall'inglese avrebbe programmaticamente reso meno familiare al pubblico americano un film già di per sé fortemente straniante. Una scelta audace e non remunerativa sul piano del botteghino:

> Still, it's quite a daring achievement on Schreiber's part to make an American film in which a very high proportion of the dialogue is in Russian, with English subtitles (Romney 2005).

L'uso del russo, tuttavia, è risultato fondamentale per la riuscita del film, rendendo potentemente realistico lo straniamento dell'americano Jonathan nella aliena Ucraina, fatto che accentua il proverbiale ingenuo impaccio americano dinanzi alle altre culture (impaccio che evidentemente lo stesso regista ha affrontato lavorando al film con numerosi attori non americani che parlavano una lingua a lui ignota).

[17] La temeraria scelta linguistica di Schreiber ha sicuramente impedito che il suo film, a differenza del libro, acclamato best-seller, divenisse un successo al botteghino.

Inoltre, il bilinguismo del film contribuisce a trasportare lo spettatore nel mondo multietnico e multilingue che ha nutrito la cultura *Ost-jüdisch*.

Il doppiaggio in italiano del film, attendibilmente, avrebbe dovuto comportare la sottotitolazione in italiano dei dialoghi russi. Invece, i sottotitoli della versione italiana sono stati tradotti dai sottotitoli inglesi (e non dal testo russo) e i dialoghi in inglese sono stati tradotti in italiano dai dialoghi inglesi. In parole chiare: per chi comprende il russo, i dialoghi in russo non corrispondono ai sottotitoli italiani che rispecchiano le (spesso molto rilevanti) imprecisioni dei sottotitoli in inglese e, per chi comprende l'italiano e guarda il film anche coi sottotitoli, quello che si sente è diverso da quello che si legge. In breve, chi può accedere al testo del film in una prospettiva bilingue (russo-inglese o russo-italiano) riceve stimoli diversi rispetto a un monoglotta anglofono o italofono. Da un lato, un russo tende a identificarsi (affettivamente e culturalmente) con Alex, il protagonista ucraino, stupefatto dalle stramberie, ingenuità e debolezze dell'americano; dall'altro allo spettatore non russo è data la possibilità di mutuare in modo ottimale lo straniamento del protagonista americano in un mondo che appare ai suoi occhi arretrato e politicamente scorretto. E dai dialoghi tra i due straniamenti emergono le ragioni e i torti di entrambi, risolti infine dall'impasse umoristica:

– Quanta moneta prende un commercialista di prima classe in America?
– Non lo so. Tanta, credo, almeno se è bravo. O brava.
– Brava?!
– O bravo.
– Ci sono commercialisti negri?
– Sì, ci sono commercialisti afro-americani, ma non usare quella parola.
– E ci sono commercialisti omosessuali?
– Ci sono omosessuali in ogni mestiere, anche netturbini omosessuali.
– E quanta moneta prende un commercialista omosessuale negro?
– Non dovresti usare quella parola!
– Quale parola?
– Quella con la "enne". Non è la "enne" il punto, ma…
– Negro?
– Sì, quella parola.
– A me quelli sconfinferano, sono persone superiori.
– Sì, ma è quella parola, però. Non dovresti usare quella parola.

– Che hanno di male i negri? (Schreiber 2005, min: 0:39:25/0:40:12)

Certamente, dunque, questo film può risultare più accessibile, ricco e godibile a uno spettatore bilingue di quanto possa esserlo per chi si avvale solo dei (difettosi) sottotitoli o delle balorde traduzioni di Alex.[18] Non va dimenticato, tuttavia, che una posizione straniata se la impone l'autore stesso, Liev Schreiber, che affida i dialoghi del suo script e del suo film a "estranei", proprio come Jonathan si affida ad Alex per affrontare il suo viaggio di "illuminazione" in una terra così remotamente intima e così apparentemente estranea. Schreiber condivide con la maggior parte dei suoi spettatori uno sguardo straniato, ma proprio per questo sa che il suo film sarà compreso solo da chi ha disposizione e vocazione al messaggio umoristico. Le "illuminazioni" costano fatica e non sono cose per tutti, non sono cose di tutti i giorni. Chiunque guardi questo film con un adeguato addestramento all'umorismo paradossale può vedere e capire al di là delle parole, può esperire un'ebraica condizione di sospensione e di straniamento. Viene da pensare (ennesimo paradosso) che i bilingui cui tutto è accessibile siano in fondo privi dell'esperienza di accedere all'*Unfremdes* attraverso lo straniamento linguistico (che riguarda anche i testi delle canzoni che, in modo tutt'altro che arbitrario, sono state selezionate, scena per scena, come si addice alla tradizione del *road movie*). Il bilinguismo, in realtà, non è rappresentato neppure da Alex, che è un traduttore molto poco canonico, infatti non conosce la pragmatica dell'inglese, ma lo parla con (sempre paradossale) disinvoltura.

Per il pubblico occidentale, il mondo di Alex, con la sua estraneità linguistica, con le sue balordaggini sovietiche e post-sovietiche, è un mondo volutamente straniante e Jonathan-l'americano deve, con suo comprensibile risentimento iniziale, assistere, come si è detto, alla deturpazione del suo "normalissimo" nome che Alex storpia in "Gionfen".[19] Jonathan, sospeso tra disagio e commozione, tra poesia

[18] Io stessa, da bilingue, ho avuto la sensazione, inizialmente, di godere di una prospettiva privilegiata.

[19] Jonathan è chiamato nel doppiato italiano da Alex-Cutrera *Gionfen*, mentre l'Alex-Hutz originale, che è russofono per davvero e quindi non riesce a pronunicare bene il suono "j" dell'inglese (oltre al suono "th", commutato in "f"), lo pronuncia alla russa, *Džonfen*.

e rude volgarità (enfatizzata dal turpiloquio e dal nonsense della colonna sonora), accompagna anche lo spettatore nei chiaroscuri di un dialogo che, pur inverosimile, commuove per la sua credibilità.

L'idioletto di Alex è un ulteriore simbolo del paradosso: la desueta lingua dei manuali si fonde con le onomatopee del "fai-da-te" e con il gergo hip-hop, il tutto calcando la struttura del russo. In questo, tanto in italiano quanto in inglese, il *pastiche* di Alex è certamente più credibile di quello del romanzo (soprattutto della traduzione italiana, che consente al personaggio di usare strutture, comprese le *consecutio temporum*, poco coerenti tra loro, credibili come errori di un americano, ma non di un russo).

Come ha osservato un anonimo spettatore su una chat russa, questo è un film che non è né americano, né russo, ma è un ibrido che ha preso il meglio da una parte e dall'altra. In un mondo, come dice Citati (2002), "triste, senza Dio né luce", dove l'unica stupefacente consolazione sono "balenii leggeri e molteplici" e "lampi fuggevoli", questo film è qualcosa che resta, è un'opera dell'ingegno e del sentimento. Chi può capirà. *Vsë jasno*.

Riferimenti

Corpus

Letterario:

DOVLATOV Sergej (1991), *Straniera*. Palermo, Sellerio [1986]
DOVLATOV Sergej (2002), *Regime speciale. Appunti di un sorvegliante*. Palermo, Sellerio [1982]
DOVLATOV Sergej (2006), *La marcia dei solitari*. Palermo, Sellerio [1983]
DOVLATOV Sergej (2009), *Il giornale invisibile*. Palermo, Sellerio [1985]
FOER Jonathan Safran (2007), *Ogni cosa è illuminata* [2002]
FOER Jonathan Safran (2008), *Everything is illuminated* [2002]
FOER Jonathan Safran (2009), *Polnaja illjuminacija* [2005]
OZ Amos (2007), *Una storia di amore e di tenebra*. Milano, Feltrinelli [2002]
SINGER Isaac Bashevis (1982), *Un ragazzo in cerca di Dio*, in *Ricerca e perdizione*. Milano, CDE [1975-76]

Filmico:

BENIGNI Roberto, 2007, *La vita è bella*, Italia
SCHREIBER Liev, 2005, *Everything is illuminated*, USA
SCHREIBER Liev, 2005, *Ogni cosa è illuminata*, doppiaggio italiano Cine Doppiaggi dialoghi Valerio PICCOLO, direzione Carlo DI CARLO
MIHAILEANU Radu, 1998, *Train de vie*, Francia, doppiaggio italiano CDL, dialoghi Moni OVADIA, direzione Elisabetta BUCCIARELLI

Critica

CITATI Pietro (2002), "Il romanzo del ragazzo illuminato", *La Repubblica*, 16 ottobre
GESS (Hess) Moses (1991), *Rim i Jerusalim*. Jerusalem, Biblioteka-Alija [1862]
GRUNER Charles R. (2000), *The Game of Humor. A Comprehensive Theory of Why We Laugh*. New Brunswick – London, Transaction Publishers
HOLT Jim (2009), *Senti questa. Piccola storia e filosofia della battuta di spirito*. Milano, Isbn Edizioni
JAKOBSON Roman (1995), "Aspetti linguistici della traduzione", in NERGAARD Siri (a cura di), *Teorie contemporanee della traduzione*. Milano, Bompiani, pp. 51-62 [1959]
MARCHESCHI Daniela (2009), "Pirandello «copia e incolla»", *Il Sole 24 ore*, 29 marzo
PIRANDELLO Luigi (1995), *L'umorismo*. Milano, Garzanti [1908]
RASKIN Victor (1985), *Semantic Mechanisms of Humor*. Dordrecht, Reidel
RIDLEY Matt (2003), *Nature via Nurture*. Harper Collins Publishers
ROMNEY Jonathan (2005), "Everything is Illuminated. A heartbreaking work of staggering silliness", *The Indipendent*, 27 novembre
SALMON Laura (1991), "Jazyk korolja. Jazykovoj analiz 'Odesskogo' rasskaza Babelja", in PESSINA LONGO Haisa (a cura di), *Problemi di Morfosintassi delle lingue slave*, III. Bologna, Pitagora, pp. 61-79
SALMON Laura (2000), "Tradurre l'*etnoletto*: come doppiare in italiano l'«accento ebraico»", in BOLLETTIERI BOSINELLI Rosa Maria, Christine HEISS, Marcello SOFFRITTI, e Silvia BERNARDINI (a cura di), *Traduzione Multimediale: Quale Traduzione per quale testo?* Bologna, Clueb, pp. 67-84
SALMON Laura (2003), "Suščestvuet li russkij jumor? K opredeleniju kategorii *jumorizm* v ramkach diskussii ob universalijach v lingvokul'turach", in ALBERTI Alberto, Marcello GARZANITI, e Stefano GAR-

ZONIO (a cura di), *Contributi italiani al XIII Congresso Internazionale degli Slavisti* (Ljubljana 15-21 agosto 2003). Pisa, AIS, pp. 179-202

SALMON Laura (2004a), "Riflessioni sugli aspetti cognitivi della riformulazione: il caso del testo umoristico", in BRUTI Silvia (a cura di), *La parafrasi tra messa a fuoco del codice e negoziazione discorsiva*, RILA, n. 1 (gennaio-aprile), pp. 163-182

SALMON Laura (2004b), "Umorismo, comicità e traduzione: un approccio cognitivo", in GARZONE Giuliana, e Anna CARDINALETTI (a cura di), *Lingua, mediazione linguistica e interferenza*. Milano, Franco Angeli, pp. 201-218

SALMON Laura (2004c), "L'antiparodia, ovvero dal «mondo alla rovescia» all'eversione umoristica. Un approccio interdisciplinare", *Moderna* 6.1, pp. 13-29

SALMON (Sal'mon) Laura (2008), *Mechanizmy jumora. O tvorčestve Sergeja Dovlatova*. Moskva, Progress-Tradicija

SIMPSON Mary Anne (2007), "A Review of the Movie: *Everything is Illuminated*", *American Chronicle*, 19 January, http://www.americanchronicle. com/articles/ view/19430

SLEZKINE Yuri (2004), *The Jewish Century*. Princeton-Oxford, Princeton University Press

SLOBIN Dan I. (1996), "From «thought and language» to «thinking for speaking»", in GUMPERZ John, and Stephen C. LEVINSON (eds.) (1996), *Rethinking Linguistic Relativity*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 70-96

WEX Michael (2005), *Born to Kvetch. Yiddish language and Culture in All of Its Moods*. New York, Harper Perennial

WIP (Warner Independent Pictures), 2005, *Everything is Illuminated*, www.hollywoodjesus.com/movie/everything_illuminated/notes.pdf, pp. 1-28

GENOVA 1815 E IL "ROMANZO NAPOLEONICO" DI JOSEPH CONRAD

Giuseppe Sertoli

Abstract: *As if analogous to its title,* Suspense, *Conrad's last and (supposedly) unfinished novel occupies a position of great uncertainty in his canon. After a summary of the facts concerning its composition and a brief account of its main source, the* Memoirs of the Comtesse de Boigne, *the essay focuses on the representation of the city of Genoa in the crucial weeks preceding Napoleon's flight from Elba. The protagonist's conflict between different loyalties and choices of life, both personal and "political", are also examined. Some thoughts on the significance of the Napoleonic theme for the late Conrad attempt to place* Suspense *within the wider context of his life and work.*

La recente (26 febbraio 2010) giornata di studio "*Annus mirabilis*: Genova, aprile 1814 – giugno 1815", organizzata dal corso di dottorato in Letterature comparate euro-americane dell'Ateneo genovese, ha offerto l'occasione per una rilettura dell'ultimo romanzo di Joseph Conrad, *Suspense*, lasciato (forse)[1] incompiuto dall'autore alla sua morte e pubblicato postumo nel 1925. Tale romanzo è infatti ambientato a Genova nel 1815, più precisamente (e la precisazione non è irrilevante) all'inizio di febbraio di quell'anno. La domanda allora è: cosa aveva a che fare Conrad con la Genova del 1815? perché decise di ambientarvi quello che sapeva sarebbe stato il suo ultimo romanzo? In realtà, *Suspense* rientra in una terna (non dico trilogia perché sarebbe fuorviante) di "romanzi mediterranei" composti nell'ultimo periodo della carriera narrativa di Conrad e che include anche *The Arrow of Gold* (1918-20) e *The Rover* (1923), il primo ambientato nella Marsiglia dei suoi anni giovanili, subito dopo la "fuga" dalla Polonia, il secondo sulla costa francese fra Tolone e Fréjus in epoca napoleonica, più esattamente nell'imminenza della battaglia di Tra-

[1] Sul problema dell'incompiutezza o meno di *Suspense* è risolutivo l'intervento di Gene M. Moore, "How Unfinished is *Suspense*?", in Mario Curreli (a cura di), *The Ugo Mursia Memorial Lectures. Second Series*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 237-243.

falgar. In tutti e tre i romanzi, dunque, c'è un medesimo scenario geografico, il Mediterraneo della giovinezza di Conrad, e in due romanzi su tre c'è un medesimo scenario storico, quello dell'epopea napoleonica.

Non era infatti Genova ma Napoleone ciò che a Conrad interessava quando mise mano a *Suspense*. Da Genova egli era solo passato un paio di volte (1878-79) nel corso della sua carriera marinaresca prima di fermarvisi qualche giorno nel 1914, di ritorno con la famiglia dalla Polonia dove era stato sorpreso dallo scoppio della guerra. In attesa di imbarcarsi per l'Inghilterra, visitò la città e i dintorni (il figlio Borys avrebbe in seguito ricordato un taxi che, noleggiato giornalmente, li aveva portati "sulle colline dietro la città"),[2] ed è sostanzialmente sulla base di ciò che si ricordava di aver visto in quei pochi giorni – ben più che sulla base di ipotetiche guide turistiche (peraltro da non escludere) – che anni più tardi Conrad avrebbe disegnato lo scenario urbano di Genova: solo le distorsioni della memoria, infatti, possono spiegare certe inesattezze che saltano subito agli occhi[3]… Se, nonostante questa modesta conoscenza di Genova, Conrad decise di farne il *setting* del suo romanzo napoleonico, è perché glielo suggerì un libro che aveva letto anni prima e a cui farò cenno fra un momento.

[2] Borys Conrad, *My Father Joseph Conrad*, London, Calder & Boyars, 1970, p. 99.

[3] Per esempio gli (inesistenti) "enormi grifoni" con "ali e artigli in vigile tensione" accosciati "su uno stretto e alto piedistallo" ai due lati del portone di Palazzo Rosso (cito dalla traduzione di Camilla Salvago Raggi: Joseph Conrad, *Suspense*, Genova, De Ferrari, 2001, p. 72). Quanto all'aver "dimenticato" la Lanterna, dettaglio più volte segnalato con stupore dai lettori italiani del romanzo, può darsi che Conrad – che di fari nella sua vita ne aveva visti a decine – abbia deciso di non menzionarla per rendere più cupe le sequenze notturne ambientate sul porto. Un tentativo di ricostruzione dello scenario urbano di *Suspense*, con localizzazione degli ambienti descritti e dei movimenti dei personaggi, compì anni fa Ugo Mursia (con l'aiuto di Marcello Staglieno) nelle note in appendice al volume degli *Ultimi romanzi* di Conrad da lui curato e pubblicato: Milano, Mursia, 1977, pp. 818-20. Tali note sono state poi ristampate nel volume degli *Scritti conradiani* dello stesso Mursia curato da Mario Curreli: Milano, Mursia, 1983, pp. 124-38, e – in una più breve versione inglese rivista sempre da Curreli – in Gene M. Moore (a cura di), *Conrad's Cities: Essays for Hans van Marle*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1992, pp. 269-281.

Romanzo napoleonico,[4] ho appena detto. Conrad ci pensava da vent'anni, e la cosa non deve stupire. L'epopea napoleonica era per Conrad – lui stesso lo confessò – "un affare di famiglia".[5] Il nonno paterno e uno zio materno avevano militato nella Grande Armata partecipando anche, lo zio, alla campagna di Russia – rievocata da Conrad sia nell'ormai notissimo (grazie al cinema) "The Duel" (1908) sia nel meno noto "The Warrior's Soul" di qualche anno dopo (1917). In Napoleone, si sa, avevano riposto le loro speranze i nazionalisti polacchi, e se pure tali speranze erano state amaramente deluse, il mito napoleonico aveva continuato ad alimentare l'irredentismo polacco anche in seguito, specie dopo il fallito tentativo insurrezionale del 1830. Irredentismo a cui il padre e la madre di Conrad avevano sacrificato la loro vita: il che forse ci aiuta a capire perché il tema napoleonico abbia assillato la fantasia di Conrad tanto a lungo…

Ma su questo tornerò alla fine. Per il momento, mi limito a ricordare che già nel 1905 Conrad aveva progettato un romanzo d'area (diciamo così) napoleonica che avrebbe dovuto mettere in scena lo scontro fra inglesi e francesi per il possesso dell'isola di Capri (1808).[6] Era stata solo un'idea che non aveva avuto seguito, ma due anni dopo, nel 1907, Conrad annuncia di aver trovato l'argomento giusto per quello che chiama il suo "romanzo mediterraneo", un romanzo che doveva coniugare "interesse storico, intrigo e avventura": l'esilio di Napoleone all'Elba, con relativo contorno di spie trame complotti etc.[7] È però solo un annuncio a cui, di nuovo, non segue nulla. Ma che l'idea avesse messo radici nella mente di Conrad è dimostrato dal fatto che egli torna a parlarne nel 1912, ripromettendosi anzi di scrivere il romanzo in tempo utile per pubblicarlo nel '14, a cent'anni esatti dal confino di Napoleone all'Elba[8]. Per la terza volta,

---

[4] *A Napoleonic Novel*: il sottotitolo comparve solo nell'edizione in volume di *Suspense*, mentre era assente nelle precedenti edizioni su periodici, sia in quella inglese sia in quella americana. Cfr. Hans van Marle and Gene M. Moore, "The Crying of Lot 16: The Drafts and Typescripts of Joseph Conrad's *Suspense*", *Papers of the Bibliographical Society of America* 88 (1994), pp. 217-26.

[5] *The Collected Letters of Joseph Conrad*, Frederick R. Karl (ed.) et al., Cambridge, C.U.P., 1983-2007, 9 voll.; qui vol. 4, p. 57.

[6] Cfr. su quanto segue Mario Curreli, "Napoleone all'Elba in Conrad e Hardy", *Rivista italiana di studi napoleonici* 16 (1979), pp. 63-77.

[7] *The Collected Letters of Joseph Conrad*, cit., vol. 3, p. 409.

[8] *The Collected Letters of Joseph Conrad*, cit., vol. 5, p. 120.

tuttavia, il progetto rimane sulla carta: Conrad lo riprenderà solo anni dopo, nel 1918, rimandandone però l'effettiva esecuzione di un altro paio d'anni e poi portandola avanti con enorme fatica, fra continue interruzioni (la maggiore per scrivere *The Rover*, 1921-22), dubbi e incertezze che si possono certo imputare – e sono state imputate – al declino creativo di Conrad, ma che forse segnalano anche resistenze interne contro le quali egli si trovava a lottare proprio a causa dell'argomento del romanzo.

Ma, ecco, che cosa fece sì che Conrad, nel 1907, decidesse di centrare il progettato romanzo napoleonico sull'esilio dell'Imperatore all'Elba? La risposta a questa domanda ci consente di entrare dentro *Suspense* a partire da quella che fu la sua principale fonte d'ispirazione – tanto principale da esporlo al rischio di un'accusa di plagio.

Nel 1907 erano usciti postumi a Parigi i primi due volumi delle *Memorie* della contessa de Boigne,[9] che avevano riscosso notevole interesse (furono recensiti addirittura da Proust)[10] ed erano stati subito tradotti in inglese[11]. Chi era questa contessa, e perché non si può non parlare di lei parlando di *Suspense*? Di famiglia aristocratica, Adèle d'Osmond – questo il nome della contessa – era espatriata, insieme al padre e alla madre, al tempo del Terrore rivoluzionario trovando ospitalità in Inghilterra presso una cugina della madre che

[9] *Récits d'une tante. Mémoires de la Comtesse de Boigne née d'Osmond*, publiés d'après le manuscrit original par M. Charles Nicoullaud, Paris, Plon, 1907-08. I primi due volumi coprono gli anni 1781-1819. Mi servo però dell'edizione curata da Jean-Claude Berchet, Paris, Mercure de France, 1971, che riproduce la più corretta seconda edizione del 1921-23.

[10] La recensione apparve sul *Figaro* del 20 marzo 1907 e la si può leggere oggi in Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971, pp. 527-533 ("Bibliothèque de la Pléiade").

[11] *Memoirs of the Comtesse De Boigne*, Charles Nicoullaud (ed.), London, Heinemann 1907, 3 voll. Una recente ristampa anastatica è stata pubblicata dalla University Press of the Pacific, Honolulu 2002. Che Conrad avesse letto le *Memorie* della contessa e se ne ispirasse è documentato in maniera certa anche se non ne fa cenno nelle lettere. Si veda in proposito, da ultimo, Hans van Marle and Gene M. Moore, "The Sources of *Suspense*", in Gene M. Moore et al. (a cura di), *Conrad: Intertexts & Appropriations. Essays in Memory of Yves Hervouet*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 141-163. Riscontri testuali dimostrano che Conrad aveva presente la traduzione inglese.

aveva sposato un baronetto dello Yorkshire. A 17 anni, nel 1798, aveva accettato la proposta di matrimonio di un uomo molto più anziano di lei: Benoît de Boigne, un avventuriero, figlio di bottegai della Savoia, che dopo aver militato in vari eserciti europei aveva fatto un'enorme fortuna in India come generale al servizio dell'impero mahratta.[12] All'oscuro del fatto che il marito fosse già sposato con una donna indiana dalla quale aveva avuto due figli (entrambi residenti a Londra con la madre), Adèle aveva accettato la sua proposta per dare sicurezza finanziaria alla propria famiglia, che come tutte le famiglie degli espatriati versava in gravi ristrettezze economiche. Il matrimonio, che aveva suscitato notevole scalpore nel pettegolo e maligno mondo dell'emigrazione realista, si era però rivelato male assortito e dopo qualche anno i due si erano di fatto separati: lui tornando a vivere a Chambéry, dove si era dedicato a opere filantropiche,[13] lei rientrando a Parigi insieme ai genitori e frequentando occasionalmente la corte imperiale. Nel 1814, dopo la sconfitta di Napoleone, il padre di Adèle era stato nominato ambasciatore francese a Torino – e numerose sono, nelle *Memorie* della contessa (che aveva seguito il padre), le pagine, assai caustiche, sul provincialismo codino della corte sabauda. La quale, all'inizio dell'anno seguente, si era trasferita a Genova insieme all'intero corpo diplomatico per ricevere la regina Maria Teresa in arrivo dalla Sardegna. Le *Memorie* precisano anzi che cortigiani e diplomatici erano giunti a Genova il 26 febbraio, ossia il giorno prima della fuga di Napoleone dall'Elba (avvenuta nella notte fra il 26 e il 27); non solo, la contessa riferisce di aver scorto all'orizzonte, il giorno dopo, nel corso di una cerimonia sul porto, due piccole golette che – dice – non potevano non essere quelle che "transportaient Bonaparte et sa fortune aux rivages de Cannes".[14]

Ora, se ho accennato prima a un rischio di plagio, è perché le *Memorie* della contessa de Boigne fornirono a Conrad qualcosa di

[12] Si vedano in proposito la biografia che ne ha scritto Desmond Young, *Fountain of the Elephants*, London, Collins, 1959, e il più recente – e iconograficamente ricco – volume *L'Extraordinaire aventure de Benoît de Boigne aux Indes* curato da Jérôme Boyé in occasione della mostra tenutasi a Chambéry e Parigi alla fine del 1996.

[13] Per le quali sarebbe stato in seguito nobilitato da Vittorio Emanuele I.

[14] *Mémoires*, cit., I, p. 447 = trad. ingl. cit., II, p. 31. Giustamente in nota Nicoullaud scarta l'ipotesi.

più di un semplice spunto per il suo romanzo napoleonico: gli fornirono personaggi, situazioni, vicende. La storia di Adèle d'Osmond che ho appena riassunta è esattamente quella che viene messa in scena nei capitoli centrali del romanzo. Conrad vi apporta, è vero, delle modifiche, specie nella caratterizzazione dei personaggi (in particolare per quanto riguarda il marito della contessa, trasformato in una torva caricatura che non corrisponde al vero conte de Boigne)[15] e nell'introduzione di una figura che non ha riscontro nelle *Memorie*: quella del protagonista, Cosmo, figlio (inesistente) del baronetto inglese che aveva ospitato la famiglia d'Osmond al tempo dell'espatrio. Sceso in Italia per "vedere un po' di mondo", a Genova Cosmo reincontra la "piccola Adèle"[16] di quasi vent'anni prima, divenuta nel frattempo una donna "meravigliosa" da cui egli rimane affascinato e turbato.[17] Nonostante tali modifiche, tuttavia, il debito contratto da Conrad con le *Memorie* della contessa de Boigne resta massiccio e vistoso e difficilmente avrebbe potuto essere mimetizzato in una stesura finale del romanzo, quand'anche ci fosse stata.

Non è però questo che ora interessa, quanto l'immagine della Genova storica che Conrad trovava nelle *Memorie* e che ridisegna in *Suspense*. Un'immagine che la contessa de Boigne aveva così delineata:

> Lord William Bentinck, séduit par les deux beaux yeux de la Louise Durazzo (comme on dit à Gênes) avait autorisé par son silence, si ce n'est pas par ses paroles, le rétablissement de l'ancien gourvernement pendant son occupation de la ville. Les actes par lesquels le congrès de Vienne disposa du sort des Génois leur en parurent plus cruels à subir. Maître pour maître, ils préféraient un grand homme au bon roi Victor; et, s'il fallait cesser d'être génois, ils aimaient ancore mieux être français que piémontais. La sentence de Vienne les avait

[15] Tornerò in altra sede sulle ragioni che possono aver indotto Conrad a questa manipolazione non solo del conte ma anche, sia pure in grado minore, della contessa – nonché di certi dettagli dell'intera vicenda.

[16] Al suo personaggio Conrad dà lo stesso nome proprio della contessa, alterando solo di poco il cognome: d'Armand anziché d'Osmond.

[17] Le implicazioni e conseguenze di tale turbamento dovevano verosimilmente costituire quel "perno morale (*moral pivot*)" del romanzo che, nella lettera del 1907, Conrad diceva di non aver ancora "scoperto".

> rendus bonapartistes enragés, et c'est surtout des rivières de Gênes que partaient les correspondances pur l'île d'Elbe.[18]

Sono parole, queste, che non solo tornano quasi alla lettera in *Suspense* (compreso l'accenno agli occhi assassini di Luisa Durazzo) ma che definiscono lo scenario che fa da sfondo al romanzo. Uno scenario a proposito del quale Conrad sottolinea soprattutto lo stato d'incertezza e di confusa attesa che, in quell'inizio di febbraio 1815, gravava su Genova e più in generale sull'intero bacino del Mediterraneo. Come dice a Cosmo il padre di Adèle,

> In fact, my dear young friend, as far as I can judge, uneasy suspense is the prevailing sentiment all round the basin of the Mediterranean. The fate of nations still hangs in the balance.[19]

In realtà, il destino di Genova non era più in bilico, anzi era già stato deciso in via definitiva. Da tempo i plenipotenziari delle nazioni europee riuniti a Vienna avevano deliberato l'annessione di Genova e del genovesato al Piemonte in cambio della cessione alla Francia di una parte della Savoia. A nulla era valsa l'azione del legato genovese a Vienna, Antonio Brignole Sale, così come a nulla erano valsi, nei mesi precedenti, gli sforzi di Agostino Pareto, inviato in missione a Parigi e Londra dal governo provvisorio della rinata Repubblica (rinata il 26 aprile 1814 col beneplacito di Lord Bentinck – peraltro subito sconfessato dal Segretario di Stato Lord Castlereagh) al fine di perorare la causa dell'indipendenza. La temuta e avversata annessione al Piemonte era stata resa pubblica a Vienna il 12 dicembre 1814 e in conseguenza di ciò il governo provvisorio si era dimesso – non senza emanare un vibrato documento di protesta – il 26 dicembre, solo pochi giorni prima che il generale Tahon de Revel prendesse possesso della città e del territorio ligure in nome di Vittorio Emanuele I.

Vero è, d'altra parte – come appunto dice a Cosmo il padre di Adèle – che la situazione permaneva fluida: la presenza di Napoleone all'Elba alimentava speranze e timori, correvano voci di piani per liberarlo e insieme di complotti per ucciderlo, Genova era piena di

---

[18] *Mémoires*, cit., I, pp. 446-447 = trad. ingl. cit., II, p. 30.

[19] Joseph Conrad, *Suspense: A Napoleonic Novel*, London, Dent, 1968, p. 106 ("The Collected Edition of the Works of Joseph Conrad").

spie che giocavano oscure partite… Regnava, insomma, uno "stato di sospensione" fra passato e futuro ("[a] state of suspense […] as to what may happen next")[20] a cui ben si addice il titolo del romanzo.[21] Uno stato dove il passato significava la vecchia Repubblica patrizia ma anche le istanze ugualitarie che vi erano giunte sull'onda di quella rivoluzione di cui Napoleone era pur sempre l'erede, e dove il futuro significava l'annessione a una monarchia reazionaria e il ritorno "dei nobili e dei preti", dell'oppressione di classe e della superstizione religiosa[22] – a meno che il "grand'uomo dell'Elba" non intervenisse a capovolgere la situazione…

Questo bilico fra passato e futuro si metaforizza nella contrapposizione fra il porto di Genova e il centrocittà: le due zone nelle quali si svolge la vicenda del romanzo.[23] Da un lato il porto, simbolo della passata grandezza commerciale di Genova ma anche la soglia al di là della quale c'è l'Elba; dall'altro il centrocittà, a sua volta ripartito fra Palazzo Rosso, abitazione di Adèle e della sua famiglia nonché luogo di ritrovo, la sera, dei rappresentanti delle potenze che hanno assunto il controllo di Genova e della Liguria (Austria, Inghilterra, Piemonte), e il vicino albergo in cui è disceso Cosmo, luogo di transito per eccellenza, frequentato (oltre che da marinai inglesi) da popolani genovesi ostili all'attuale ordine di cose. E luogo dove si consuma il dramma, psicologico e al tempo stesso ideologico, di Cosmo.

Lo *state of suspense* in cui versa Genova si riflette infatti nella "sospensione" del protagonista fra opposte solidarietà e scelte – in un gioco di specchi fra pubblico e privato nel quale giustamente Franco Marenco ha indicato il tratto stendhaliano del romanzo.[24] Da un lato, l'incontro con quella "donna meravigliosa" che è diventata Adèle precipita Cosmo (che non è un Julien Sorel) in un "conflitto di cupi

[20] *Ivi*, p. 189.
[21] Titolo rimasto a lungo esso stesso "in sospeso" perché Conrad non sapeva decidersi fra *Suspense* e *The Suspense.*
[22] Conrad, *Suspense*, cit., pp. 272 e 157.
[23] Cfr. in proposito le osservazioni di Elmar Schenkel, "The City and the Sea. Genoa and the Mediterranean in Joseph Conrad's Novel *Suspense: A Napoleonic Novel*", in Giorgetta Revelli (a cura di), *Da Ulisse a… La città e il mare. Dalla Liguria al mondo*, Pisa, Edizioni ETS, 2005, pp. 303-311.
[24] Franco Marenco, "Introduzione" a Conrad, *Ultimi romanzi*, cit., p. XL.

pensieri"[25] da cui egli non vede altro scampo che la fuga. Dall'altro lato, conflittuale è anche il rapporto di Cosmo con Napoleone: lo ha combattuto in Spagna al comando del futuro duca di Wellington, ma ciò non gli impedisce di ammirare la "forza del suo genio".[26] Il "piccolo uomo grassoccio col cappello a tricorno" è stato certo "il più grande nemico dell'Inghilterra", ma è stato anche "the only man of his time […] the only man amongst a lot of old scarecrows".[27] Lo è stato e lo è tuttora: benché sconfitto, egli rimane "un imperatore (*[s]till an emperor*)"[28] la cui presenza, seppure in assenza, si fa sentire ovunque: "whenever two men meet he is a third, one can't get rid of him".[29]

Non diversamente da suo padre, Cosmo non stima l'aristocrazia e tanto meno approva la politica del congresso di Vienna, "capace di ogni atrocità"[30] pur di favorire, dietro la parola d'ordine della sicurezza europea, l'anacronistico e vendicativo ritorno di un "vecchio ordine" che è ormai soltanto "un cadavere imbellettato e incipriato".[31]

Questo doppio conflitto che attanaglia Cosmo si metaforizza nell'opposta attrazione che esercitano su di lui le due zone di Genova a cui ho alluso un momento fa: da un lato il porto, anzi il Molo Vecchio, su cui il romanzo si apre e dove, nella sequenza iniziale, Cosmo incontra Attilio, il carbonaro che sogna un "impero" italiano sotto lo scettro di quel "grand'uomo, grande imperatore" per la cui liberazione sta tramando nell'ombra; dall'altro lato Palazzo Rosso, il simbolo – come ho detto – di un passato che crede di poter rimettere indietro le lancette della Storia, ma soprattutto la dimora di Adèle e il "luogo" di tutto ciò che lei è venuta a significare per Cosmo. È fra questi due poli che egli deve scegliere e scegliers*i*… Al culmine di un angoscioso conflitto interiore che lo tiene sveglio un'intera notte, Cosmo si precipita fuori dall'albergo dove alloggia: due strade gli si aprono davanti, una che conduce alla "sontuosa prigione" di Palazzo Rosso,

[25] Conrad, *Suspense*, cit., p. 189.
[26] *Ivi*, p. 38.
[27] *Ivi*, pp. 176, 4 e 38.
[28] *Ivi*, p. 176.
[29] *Ivi*, p. 261.
[30] *Ivi*, pp. 40 e 189.
[31] *Ivi*, p. 114.

l'altra che conduce al porto e all'aperto del mare. Dopo un attimo di esitazione, egli prende la strada del porto – dove sarà arrestato dagli "sbirri" piemontesi ma successivamente liberato da Attilio, insieme al quale salirà a bordo di una feluca che farà rotta "nella direzione di Livorno",[32] cioè in buona sostanza verso l'Elba.

Scegliendo la strada verso il porto, Cosmo torna al punto iniziale della sua avventura genovese, a quel Molo Vecchio dove per la prima volta ha incontrato Attilio e assistito, ignaro, ai suoi traffici di cospiratore filonapoleonico. Ora, questo ritorno ha un doppio significato: da un lato – e ciò è chiarissimo per chi abbia familiarità col mondo conradiano – si tratta di una fuga dalla donna verso un mondo di solidarietà maschili[33] che è, poi, il mondo dell'*avventura* (termine che non a caso ricorre con particolare frequenza nelle prime e ultime pagine del romanzo in corrispondenza con lo scenario marino); dall'altro lato, in maniera forse meno evidente ma (a me sembra) indubbia, quell'avventura ha una precisa connotazione "politica". Già in precedenza Cosmo aveva manifestato un "mezzo desiderio di visitare l'Elba", e ora quel desiderio si compie in compagnia di chi, verosimilmente, sta contribuendo a preparare la fuga di Napoleone dall'isola e addirittura fantastica di metterlo a capo di un "impero italiano".[34]

Che cosa doveva succedere *dopo* questa "fine" non ci è dato sapere. "What a lot of work there is to do yet!" scriveva Conrad a Richard Curle (colui che avrebbe curato la pubblicazione postuma del romanzo) il 1° febbraio 1924, a soli sei mesi dalla morte.[35] Pensava forse di coinvolgere Cosmo nella fuga di Napoleone dall'Elba (il che spiegherebbe l'arretramento cronologico della vicenda rispetto alle *Memorie* della contessa de Boigne) e magari di fargli seguire le orme di Fabrizio del Dongo fino al campo di battaglia di Waterloo?... Non lo sappiamo (forse nemmeno Conrad lo sapeva) e ogni congettura è lecita – ma anche gratuita.[36] Ciò che sappiamo è che quel "molto an-

[32] *Ivi*, p. 267.
[33] Si vedano in proposito le giuste considerazioni di Susan Jones, *Conrad and Women*, Oxford, Clarendon Press, 1999, cap. 8.
[34] Conrad, *Suspense*, cit., pp. 216 e 257.
[35] *The Collected Letters of Joseph Conrad*, cit., vol. 8, p. 295.
[36] Francamente poco credibili quelle avanzate da Ugo Mursia in appendice a Conrad, *Ultimi romanzi*, cit., pp. 815-817.

cora da scrivere" che Conrad diceva di avere, poi non lo scrisse. Non ci provò anzi nemmeno. Negli ultimi mesi della sua vita si limitò soltanto ad "aggiustare" quanto aveva *già* scritto in modo da fare – come è stato detto – di necessità virtù e "chiudere" il romanzo là dove era giunto, cioè con Cosmo in viaggio verso l'Elba. Il seguito rimaneva "in sospeso" – ma che lo rimanga non è forse la *fine* più giusta per un romanzo intitolato *Suspense*?

Ci si può chiedere, tuttavia, se imbarcando il suo personaggio per l'Elba Conrad non stesse mettendo in scena una conclusione che aveva un doppio significato. Da un lato, la scelta di Cosmo di seguire Attilio e i suoi compagni carbonari, impegnati a "fare qualcosa per l'Italia intera (*do something for all Italy*)"[37] e ripetutamente definiti "liberali" nel corso del romanzo, è una abbastanza scoperta prefigurazione simbolica dell'appoggio che decenni più tardi l'Inghilterra liberale – quella di Lord Bentinck, di cui Cosmo è quasi l'erede – avrebbe dato alla causa risorgimentale: prefigurazione rafforzata dal fatto che il personaggio di Attilio è in parte modellato sul giovane Garibaldi.[38] Dall'altro lato, si ha l'impressione che Conrad, nella maniera obliqua e reticente che gli era propria, stesse anche saldando un conto personale con la sua famiglia e la sua patria. Non meno ambivalente di quello di Cosmo fu sempre, infatti, l'atteggiamento di Conrad nei confronti di Napoleone. Per un verso, quando si sentiva (o voleva mostrarsi) *British*, egli non esitava ad accusare Napoleone di essere stato un autocrate e un guerrafondaio, un uomo "senza legge né fede" che aveva "degradato le idee di libertà e giustizia della rivoluzione francese" seminando odio e violenza fra le nazioni europee e finendo per essere il diretto responsabile dell'"oscurantismo" della Restaurazione: non un'"aquila" insomma ma un "avvoltoio" che si era nutrito del cadavere dell'Europa.[39] Per un altro verso, tuttavia, forse anche per le ragioni famigliari ricordate all'inizio, Conrad (la cui biblioteca conteneva più libri su Napoleone che su qual-

[37] Conrad, *Suspense*, cit., p. 269.
[38] Lo segnalò per primo Ugo Mursia nelle note di commento a *Suspense*, cit., pp. 822-23, seguito da Mario Curreli, "Onomastica genovese e fonti garibaldine in Conrad", *Rivista italiana di onomastica* 3 (1997), pp. 143-163, a pp. 159-160.
[39] Joseph Conrad, "Autocracy and War" (1905), in Id., *Notes on Life and Letters*, London, Dent, 1970, p. 86 ("The Collected Edition of the Works of Joseph Conrad").

siasi altro argomento) non poteva esimersi dall'ammirarlo: dall'ammirare, direi soprattutto, il nemico sconfitto (ma non domato) dell'Inghilterra il cui "trionfante ritorno dall'Elba" – si legge in "The Duel" – era stato "un fatto storico meraviglioso e incredibile come l'impresa di un qualche mitologico semidio".[40] E in *The Rover* il vecchio Peyrol non sacrifica forse la propria vita per ingannare la flotta di Nelson, cioè dell'eroe inglese per eccellenza, dando esecuzione a un piano di Napoleone?... Come non dire, allora, che la decisione di Cosmo, alla fine di *Suspense*, di salire a bordo della feluca diretta verso l'Elba condividendo l'avventura di Attilio e dei suoi compagni, *sta per* una scelta che è di Conrad e ha a che fare col suo passato? Mandando Cosmo *verso* "l'uomo dell'Elba", Conrad non si sta forse riappropriando di quel mito napoleonico che era stato un "affare" della sua famiglia e della sua patria? Non sta forse tornando, da quel Mediterraneo che lo aveva accolto cinquant'anni prima esule volontario dalla Polonia, alla sua terra e alla casa del padre?

[40] Joseph Conrad, "The Duel" (1908), in Id., *A Set of Six*, London, Dent, 1961, p. 220 ("The Collected Edition of the Works of Joseph Conrad").

"DALLE MACERIE DELLA «BANCAROTTA DEI VALORI»". AFORISMI IN FORMA DI DIARIO DI KARL KRAUS.*

Serena Spazzarini

"Quando non si sa scrivere, un romanzo riesce più facile di un aforisma"
(17 dicembre 1908)[1]

Abstract: *The basic aim of this paper is to illustrate why the thought of Karl Kraus is still relevant today. Behind the words in which his aphorisms are couched one can find the evidence of his quest after truth and the unmasking of lies, namely the basic trait characterising the work of this author.*

Nell'introduzione a una delle prime opere di Karl Kraus tradotte per Rizzoli, Cesare Cases traccia uno dei primi ritratti dell'autore che vennero letti in italiano. Riconoscendo, da un lato, le peculiarità della sua figura e della sua straordinarietà, Cases individua anche i limiti del suo pensiero e conclude con una riflessione che trasferisce il messaggio krausiano all'epoca in cui egli sta vivendo:

> appetto al nostro, il tempo contro cui si batteva e che gli appariva come il massimo dell'orrore era largamente idillico. Ma il senso della «responsabilità assoluta» che Canetti diceva di aver imparato da lui non è per questo meno indispensabile. Nessuno più di Brecht ha insistito, fino alla noia, sull'impotenza dell'individuo di fronte ai compiti attuali. Eppure egli scrisse della lotta di Kraus contro il suo tempo: «In questa lotta le forze sembravano in un primo momento troppo diseguali. Ma dopo aver riflettuto un po' si può riconoscere che *in tre o quattro decenni Karl Kraus ha ottenuto molto*: per lo meno le forze delle tenebre non sono riuscite a cancellare le grandi immagini della purezza e a rimuovere i concetti stessi della moralità». [2]

[1] Karl Kraus, *Aforismi in forma di diario*. Traduzione integrale e cura di Paola Sorge. Roma, New Compton Editori, 1993, p. 47.
[2] Karl Kraus, *Morale e criminalità*. Introduzione di Cesare Cases. Traduzione, cronologia e bibliografia di Bianca Cetti Marinoni. Milano, Rizzoli, 1976, pp. 42-43. Corsivo nostro.

È esattamente qui che, riteniamo, risieda l'attualità di Kraus: "il tempo contro cui si batteva" era, in realtà, l'embrionale processo della degenerazione futura, mentre la sua satira e le sue polemiche furono le rilevazioni sismografiche dello sfaldamento di un tessuto socioculturale che si stava assestando sulle labili basi di una moralità snaturata: perciò il sostrato su cui tutto l'impianto krausiano si fonda è quel concetto di *ethos* che dovrebbe stare alla base di ogni azione umana. Come con precisione sottolinea Maurizio Cau, fu ancora Cases a "[esprimersi con lucidità] sullo stretto legame esistente in Kraus tra dimensione giuridica, istanza morale e riflessione linguistica".[3] Un legame tanto "stretto", dunque, in cui i contorni quasi si dissolvono e in cui l'identificazione tra giustizia, morale e parola sfugge al processo gnoseologico del lettore – e dell'ascoltatore delle sue *Vorlesungen* – perché rappresenta la cifra in virtù della quale stabilire gli altri rapporti:

> La morale è per natura come la parola, e se il Kraus critico della parola ne bolla l'adulterazione nel linguaggio giornalistico, il critico della giustizia deriva dalla stessa fonte originaria la sua autorità di giudice supremo sulle infamie che in nome della giustizia si compiono. E la parola essendo al contempo moralità, entrambe riflessi dell'origine, le due operazioni si identificano, la critica della parola è tribunale morale e viceversa.[4]

In quest'ottica, quindi, devono essere intese quelle "virgole al posto giusto" che stanno alla radice dello sdegno di fronte al bombardamento di Shangai da parte dei giapponesi nel 1932, perché per Kraus l'elemento linguistico è sostanzialmente espressione di un ordine più alto, di cui si deve salvaguardare l'integrità:

> Lo so che tutto è privo di senso quando la casa è in fiamme. Ma fin tanto che qualcosa è possibile, lo devo fare, perché se *la gente che è obbligata a farlo* avesse sempre badato a che le virgole fossero al posto giusto, Shangai non sarebbe bruciata.[5]

---

[3] Maurizio Cau, *Politica e diritto. Karl Kraus e la crisi della civiltà*, Bologna, Il Mulino, 2008, p. 214.
[4] Karl Kraus, *Morale*, cit., pp. 25-26.
[5] W. Kraft, „Karl Kraus und die Sprache", *Das Silberboot* 3.6 (1947), p. 320. Citato da: Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 52. Corsivo nostro.

Per questo, quando "la gente che è obbligata a farlo" accetta la sofisticazione e la conseguente perversione dell'ordine – anche se ciò equivale ad un atto apparentemente innocuo, e persino irrisorio come una virgola – il passare del tempo e la perniciosa assuefazione alla consuetudine potrebbero addirittura portare ad un 'alto tradimento' del messaggio, come nel caso della virgola erroneamente attribuita a Goethe.[6] Kraus, invece, non si sottrasse mai al suo "obbligo" ed

[6] Riferiamo per intero l'aneddoto, così come lo leggiamo nel saggio di Caroline Kohn, per rendere conto dell'"intransigeance de Kraus en matière de style et son extraordinaire sensibilité dans les questions de poétique", ma anche per rendere giustizia della sua costitutiva e totalizzante integrità civile, in cui all'onestà intellettuale ha sempre saputo coniugare l'impegno di perseguire la verità: "Notre maison d'édition venait de déménager, nous étions en train de nous installer dans l'immeuble nouvellement acquis – Georg Hirth-Haus – à Munich, Luisenstrasse. C'était en septembre. Revenu un soir dans mon nouveau bureau, j'étais occupé à ranger une partie de mes livres dans la bibliothèque. Il faisait déjà nuit, quand un coup de sonnette retentit. Karl Kraus, passant par Munich, venait me voir. Il ne voulait pas me déranger: il s'assit sur une des caisses non encore déballées, feuilleta mes livres: Claudius, Hölderlin, Goethe. Absorbés, lui dans sa lecture, moi par mon travail, nous nous aperçûmes à peine que deux heures avaient passé. Tout à coup il pousse un cri: «infamie! Non, impossible! Écoutez: 'Rasch! Vergnügte, / Schnellen Strichs.'» «Qu'y a-t-il?» demandai-je. «Mais c'est un crime! Ils trahissent Goethe! Le InselVerlag peut-il tolérer cela?» Je ne compris pas tout de suite. Il me montra le volume de l'Insel[V]erlag qui contenait Pandora de Goethe. «Comment pouvez-vous savoir que ceci est faux?» lui demandai-je. «Mais n'avez-vous pas d'oreille, pas de sens poetique? Cette virgule après Vergnügte est impossible. Comme le point d'exclamation après 'Rasch!' Il n'y a pas de séparation possible entre 'rasch' et 'Vergnügte'! Vite! Regardez une bonne édition de Goethe!» Je dus défaire deux caisses avant d'arriver à la *Weimarer Sophienausgabe*, 143 volume, de Goethe. Mais là encore il y avait la virgule! Kraus insista. Bien que je fusse fatigué et tout prêt à croire sur parole à la possibilité d'un erreur, il me fit déballer plusieurs autres caisses – en m'aidant avec une fougue et un enthousiasme entraînants – pour trouver la *Première édition* de *Pandora*. Et là il y avait, en effet: 'Auf! Rasch Vergnügte! / Schnellen Strichs!' Il avait raison! Il exulta, non pas pour avoir eu le dernier mot, mais parce que la pureté de la forme goethéenne était prouvée. Plus tard nous avons constaté ensemble que le manuscrit de Goethe était bien conforme à la version de la première édition, mais non des suivantes, effectivement erronées. Nos recherches furent 'immortalisées' dans l'essai *Schändung der Pandora* [...], publié dans *Die Fackel* et plus tard repris dans le volume *Die Sprache*. Vraiment sa haine de la forme parfaite rendait Kraus sensible aux valeurs éternelles, comme il le dit si bien: 'Wurzelnd dort, wo ich hasse, wachse ich über die Zeit'. (Caroline Kohn, *Karl Kraus. Le polémiste et l'écrivain, défenseur des droit de l'individu*, Paris, Didier, 1962, pp. 317-318: inserimento dei caporali nostro).

espresse sempre – anche attraverso il silenzio, quando lo ritenne opportuno – quanto pensava. Di fronte ai contrastanti atteggiamenti nei confronti della posizione politica di Kraus negli anni Trenta, dunque, concordiamo pienamente con la trattazione di Cau nel riconoscere la difficoltà di pervenire a un "apprezzamento delle posizioni autoritarie assunte da Kraus" e, di contro, l'inopportunità di talune "stigmatizzazioni", derivate da un'analisi poco attenta della sua "parabola intellettuale". Quando, di fronte all'inesorabile ascesa di Hitler, Kraus decise di non 'accendere' la sua *Fiaccola*, fu aspramente attaccato e "costretto" a dare delle spiegazioni[7], e certamente "il [suo] silenzio costituiva [...] il necessario segno di rispetto di fronte 'all'Impossibile' che si verificava [mentre] davanti al 'funerale dell'umanità' che si stava celebrando non valeva più nessuna protesta, nessuno scherzo, nessun necrologio. Solo il mutismo."[8] L'impegno con il quale, però, Kraus aveva saputo imporre all'attenzione generale la sua opinione, rendendola consueta e familiare, faceva sì che quel silenzio diventasse uno spazio indefinito in cui rimbombavano gli echi delle sue parole e dei suoi pensieri. L'autore ('reale') non stava abdicando al suo ruolo, lasciava semplicemente la scena a un suo *alter ego*, all'autore implicito: e, dietro a quel silenzio, ogni lettore poteva ben figurarsi i pensieri del 'suo' Karl Kraus. Anche potendo – e dovendo – immaginare quali potessero essere i pensieri non concretizzati in parole dal polemista, il lettore si trovava così immerso in una realtà in cui necessitava che qualcuno gli spiegasse cosa stesse succedendo o, perlomeno, gli fornisse una valida chiave di lettura.

Il silenzio scomodo di Kraus, perciò, pesò ancor di più perché non esorcizzò le paure del suo pubblico: decidendo di non definire la realtà con le parole, quei fantasmi che stavano diventando sempre più reali sfuggirono al meccanismo umanamente comprensibile di illudersi che l'indicibile possa sempre essere confinato nello spazio delle parole, inducendo quello stesso pubblico a cercare di comprendere da sé le ragioni di una tale presa di posizione.

---

[7] In un quaderno costituito da trecentoquindici pagine – intitolato *Warum die Fackel nicht erscheint* – nel luglio del 1934 Kraus rispose ad attacchi e accuse.
[8] Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 402.

Una volta che l'intellettuale ha svolto il proprio lavoro, spetta solamente a chi lo ha sempre ascoltato cercare di leggere il mondo da sé:

> Perché la Fackel non esce? La risposta, con cui riempiamo un quaderno, potrebbe semplicemente suonare: Perché la domanda viene posta! Perché [la Fackel] dovrebbe uscire davanti a lettori che non possono pensare a rispondere da sé alla domanda e a non porla più.[9]

In compagnia della sua più fedele compagna di vita, la *Fiaccola*, Kraus aveva alacremente lavorato per i suoi lettori, fornendo continue dimostrazioni di come la realtà delle cose non corrispondesse a quanto 'si diceva' o 'si leggeva' sui giornali, addestrandoli a non accettare passivamente né la costruzione 'mediatica' della realtà, né tantomeno la prassi politica. Perché dunque non attendere che, dopo un'educazione durata trentasette anni, il suo pubblico non fosse in grado di distinguere da sé le motivazioni di quel silenzio? Kraus intuiva un atteggiamento che dalla passività avrebbe condotto a una pericolosa mancanza di senso critico e una rischiosa omologazione di idee; mentre un'informazione obiettiva dovrebbe *semplicemente* diffondere la realtà fattuale, in modo che l'individuo possa confrontarsi con il mondo che lo circonda e prendere coscienza della direzione da seguire, quanto non può essere deontologicamente lecito, è che essa possa invece fornire un'interpretazione dei fatti motivata e indirizzata dall'interesse personale: senza dubbio, uno dei più nefasti pericoli che Kraus individuò agli inizi del '900, fu la costruzione di quell'opinione pubblica che aveva cominciato ad imporsi sul finire dell'Ottocento per opera di una "presse commercialisée, liée aux intérêts de la spéculation financière"[10], di una stampa la cui storia "se confond[ait] de plus en plus avec l'histoire des partis"[11]. Nulla di anomalo, né di paradossale se Kraus, per essere un (vero) giornalista, dovette innanzitutto essere un "anti–giornalista", impegnato a batter-

[9] Karl Kraus, *Hüben und drüben. Aufsätze 1929-1936*. A cura di Ch. Wagenknecht, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993, p. 229. Cit. secondo la traduzione disponibile in Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 401.
[10] Caroline Kohn, *Kraus*, cit., p. 16.
[11] *Ivi*, p. 17.

si in prima linea contro la "Journaille", aberrazione del vero – onesto – giornalismo.[12]

Denunciando una stampa corrotta e connivente, Kraus intendeva colpire il sistema su cui si fondava la vita civile e smascherare una prassi politica che stava snaturando i fondamenti costituzionali – indebolendo la funzione attiva del Parlamento – e che approfittava dei 'vantaggi' derivanti da un'opinione pubblica manipolata e manipolabile.[13] E, ancora, nulla di paradossale se Kraus si potrebbe dunque definire un "anti-politico", in favore di una (vera) politica. Anche l'appoggio al regime *dollfussiano* – che lo allontanò persino dai suoi più cari sostenitori – fu una scelta che dimostrò nuovamente la coerenza di vita e pensiero che lo contraddistinse, come nella prefazione all'edizione italiana della *Terza notte di Valpurga* – quel testo la cui mancata pubblicazione gli aveva causato l'incomprensione da parte di lettori e amici –, Chiusano gli riconobbe, quando scrisse: "Karl Kraus avrà sbagliato [...] ma l'onestà intellettuale di manifestare il vero, dovunque gli *paresse* di averlo incontrato, la ebbe sempre".[14] Il 'perché' Kraus si sia fidato di quanto professavano quegli uomini po-

[12] Si veda, in particolare, il capitoletto "L'avversione per la «canaglia giornalistica»" in Maurizio Cau, *Politica*, cit., pp. 40-53.

[13] Cfr.: "La stampa aveva raggiunto a Vienna un potere tanto esteso da far ritenere a Kraus che essa fosse all'origine di tutta la corruzione della società. Particolarmente stretti erano in quegli anni i legami che le testate tessevano con le autorità statali e, forse ancor più, con gli istituti bancari. Con straordinaria facilità l'opinione pubblica veniva manipolata da parte della stampa, la quale, in seguito al progresso tecnologico e a un grado di alfabetizzazione sempre crescente, aveva trasformato radicalmente il sistema delle comunicazioni. Di questo stato di cose si avvalsero appunto le autorità statali imperialregie, le quali finirono per indebolire il ruolo del Parlamento spostando il luogo del dibattito e della ratifica delle scelte legislative dalle aule parlamentari alle colonne dei quotidiani." (Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 22). Nell'annotazione a piè della medesima pagina: "Il ruolo del Parlamento era del resto sottoposto ai limiti legati all'art. 14 della *Dezemberverfassung* emanata il 21 dicembre 1867 da Francesco Giuseppe, in base al quale era consentito all'Imperatore di governare per mezzo di decreti, con conseguente blocco delle funzioni e dei poteri parlamentari", (*ivi*). Sullo strapotere della stampa Caroline Kohn ricorda i *Souvenirs* del deputato austriaco Joseph Schöffel in occasione della catastrofe finanziaria del 1873 e le sovvenzioni 'occulte' ricevute dalle testate giornalistiche da governi e istituti bancari (cfr. capitolo I "Le milieu viennois en 1900", in Caroline Kohn, *Kraus*, cit., pp. 7-28).

[14] Karl Kraus, *La terza notte di Valpurga*. Prefazione di Italo Alighiero Chiusano. Roma, Lucarini, 1990, p. XXI. Corsivo nostro.

litici che 'sembravano' concretizzare una possibile alternativa – o, quantomeno, il "male minore"[15] – al Nazismo tedesco, non può infatti costituire l'elemento probante atto ad inficiare la sua integrità morale e intellettuale: basandosi sullo studio di Almut Greitner e Anton Pelinka, a tal proposito Cau afferma che "non può essere rinfacciata a Kraus l'ignoranza – inevitabile – delle relazioni che il cancelliere austriaco tesseva con Mussolini o con le organizzazioni autoritarie filonaziste, *elementi guadagnati alla coscienza storica solo in seguito alle ricerche del dopoguerra*".[16]

Attraverso le pagine infuocate della sua *Fiaccola*, o durante le sue – affollatissime – letture pubbliche, Kraus testimoniò un pertinace impegno civile che lo portò a vedere trionfare (seppur temporaneamente) le sue battaglie, come accadde per lo scandalo che vide coinvolto l'editore e giornalista Imre Bekessy – costretto ad abbandonare la città in seguito alla richiesta di espulsione da parte dello stesso Kraus –, o come avvenne nel 1927 in occasione della personale richiesta di dimissione del capo della polizia Schober, dopo la morte di ottantotto operai viennesi. Rappresentativi dell'efficacia delle sue 'campagne' giornalistiche, questi due soli episodi testimoniano il valore dell'informazione in cui Kraus credeva e dimostrano l'irripetibile ruolo di un singolo individuo che, esponendosi in prima persona, riesce a sconfiggere il 'gigante' attraverso i suoi *j'accuse*. Come scrive Cases a proposito del 'caso' Schober, si trattò di "un uomo contro un uomo" perché, fondamentalmente,

> Kraus non è un pensatore che definisca rapporti generali e poi li esemplifichi, bensì un pubblicista che prende di mira quell'articolo o quel processo, quel giornalista o quel giudice, e solo *sullo sfondo del loro discorso* fa emergere la menzogna che essi rappresentano e la verità che essi negano.[17]

---

[15] Almut Greiter, Anton Pelinka, „Karl Kraus und der Austrofaschismus", in Gilbert Krebs, Gerald Stieg, *Karl Kraus et son temps*, Asnières, Institut d'Allemand, 1989, pp. 53-64 (qui p. 59).

[16] Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 410. Corsivo nostro.

[17] Karl Kraus, *Morale*, cit., pp. 32-33. Il proclama contro Schober che diffuse per le vie di Vienna suonava: "Al capo della polizia di Vienna Johann Schober. Io la invito a dimettersi. Karl Kraus, direttore della Fackel" (*ivi*, p. 33).

Ancora un'osservazione di Cases, dunque, a suggerirci un'altra peculiarità del nostro autore, perché la menzogna che Kraus solitamente smaschera è sotto gli occhi di tutti – camuffata da verità, ma c'é – e a volte è sufficiente 'citarla' affinché l'autentica verità possa emergere.[18] Anche nei suoi aforismi, lo scrittore adotta sovente un procedimento in cui la verità è svelata attraverso un ribaltamento concettuale e in cui l'apparente paradosso finisce per smentire la validità di un'opinione comune che sta mistificando la realtà o che sta accettando una realtà mistificata.

Analogamente al rinnovamento funzionalista perseguito da Adolf Loos in architettura[19], Kraus era contro gli orpelli linguistici e il camuffamento della verità e, attraverso la parola, "demoliva le facciate verbali in cui la civiltà soffocava"[20]. Paradossali e ironici, i suoi aforismi obbligano il lettore a capovolgere la morale comune per rintracciare l'ordine e la coerenza tra teoria e prassi. Con uno stile vivace, le battute – e con esse le implacabili analisi dell'uomo e della società – incalzano, colpendo le ipocrisie e i vizi che si annidano nell'individuo e che lentamente invadono la sua esistenza, in una sorta di decostruzione del sistema culturale su cui si basa la società e su cui l'individuo orienta la sua esistenza, al fine di innescare un rinnovamento individuale. I suoi aforismi "colpiscono come uno schiaffo o danno uno scossone al nostro spirito imbambolato, frastornato dal

[18] Sul significato del ricorso alla citazione del polemista, avvalendosi delle osservazioni di Benjamin e di Fantappiè, acutamente Cau sottolinea: "La citazione in Kraus non è lo strumento di un preteso realismo, ma *l'espressione di un mondo che può essere avvicinato e criticato solo a partire dalla sua stessa voce*. Se il documento è raffigurazione, la testimonianza contenuta in esso trascende il mero aspetto contenutistico e documentario, e assume un valore che supera il particolare e diviene immagine e condanna del mondo. Così «le citazioni della 'Fackel' non sono solo citazioni, ma qualcosa di più: sono accessori teatrali di cui si serve il citante nei suoi smascheramenti mimici». *Citare vuol dire, per Kraus, citare in giudizio*" (Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 59). Corsivo nostro.

[19] "Adolf Loos ed io, lui letteralmente, io linguisticamente, non abbiamo fatto e mostrato nient'altro se non che fra un'urna e un vaso da notte c'è una differenza e che proprio in questa differenza la civiltà ha il suo spazio. Gli altri però, i positivisti, si dividono in coloro che usano l'urna come vaso da notte e in coloro che usano il vaso da notte come urna" (Karl Kraus, *Detti e contraddetti*. Traduzione di Roberto Calasso, con un saggio di R. Calasso. Milano, Adelphi, 1972, p. 293. Cit. da Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 54).

[20] Karl Kraus, *Aforismi*, cit., p. 11.

dilagare di quei 'mali del secolo' che lo scrittore satirico colse sul nascere".[21] Per rispetto della parola portatrice di verità – sovente abusata da chi se ne arroga la prerogativa[22] – distillando le parole, nei suoi aforismi Kraus cercò di svelare al lettore la sua concezione del mondo[23], opponendosi alla falsificazione della realtà e compiendo un onesto confronto tra la realtà effettuale e quella 'filtrata'.

Anche nei suoi aforismi, dunque, con la sua satira Kraus colpisce innanzitutto la stampa "infame", e con l'intenzione – e forse la speranza, o piuttosto l'illusione – di migliorarla, denuncia il malcostume imperante e svela il paradosso su cui la cultura rischiava di af/fondarsi:

> Sul fatto che la stampa ufficiale passi sotto silenzio il mio libro di aforismi, non c'è niente da dire; e neanche sul fatto che si dispensino lodi a quel mucchio di saggisti, giornalisti e anche di autori di aforismi, che potrebbero ingrassarsi con una pagina di questo mio libro. L'*infamia* consiste solo nel fatto che la stampa ufficiale approfitti della pubblicazione del mio libro per dire, a proposito di un qualsiasi produttore di schegge di pensiero, come ce ne sono tanti in Germania, tutto quello che in realtà potrebbe dire di me, se volesse, o vorrebbe dire, *se potesse*. Usano insomma un uomo di paglia. Che i miei aforismi – pubblicati sotto il nome di un altro, cosa che ogni tanto succede – trovino i loro estimatori nella stampa, è in tutto questo la cosa più consolante. Dove si ruba, non si può certo pretendere una citazione del derubato. Ma c'è una forma di ruberia e silenzio legati insieme che è sommamente illecita: citare le mie frasi tra virgolette, evitando al tempo stesso, molto abilmente, ogni tentazione di no-

[21] Karl Kraus, *Aforismi*. A cura di Paola Sorge. Firenze, Sansoni, 1992, p. V. (Segnalati da qui in poi con la sigla *AF*)

[22] "In una pagina stampata non si deve voler dire di più di quanto gli scrittori mediocri tentano di dire in otto" (Karl Kraus, *Aforismi,* cit., p. 22); "chi ha il cuore vuoto ha la bocca che trabocca" (*ivi,* p. 43); "un libro può anche ingannare" e, per questo ci si chiede: "offre davvero la [W]eltanschauung dell'autore o una che egli rappresenta solamente? La prova la fornisce una sola frase" (Karl Kraus, *AF*, cit., p. 23).

[23] "L'imitatore disse che sapeva imitare tutto di me, ma non i miei aforismi, e questo era un giusto atto di modestia. Se uno ha venti pagine a disposizione, ha la possibilità di propagare la sua, la mia, o la tua concezione della vita e del mondo, e il lettore non noterà nessuna differenza. Un aforisma invece rivela se uno ha una propria concezione del mondo o no." Karl Kraus, *Aforismi,* cit., pp. 44-45.

> minarmi. Il diritto d'autore si limita forse a difendere una cronaca locale: opinioni, pensieri, parole possono essere rubati.[24]

Pur essendo "complice"[25] del suo affezionato pubblico, anche nelle sue 'schegge di pensiero' non smise di coglierne le debolezze e di diagnosticargli i sintomi di una fatale decadenza: "gentaglia" che non ha neppure il coraggio di essere piccolo-borghese[26], che non si espone al pericolo di sovvertire un ordine sociale corrotto, dove il vuoto dei valori è rappresentato dai discorsi dei salotti di società, in cui "la cucina viennese è il punto focale degli interessi dei viennesi"[27], una "società composta di due tipi di uomini: quelli che dicono che è stato snidato da qualche parte un covo di vizi, e quelli che si rammaricano di averne appreso l'indirizzo troppo tardi"[28]. Kraus non si scagliò contro la morale, bensì contro la sua aberrazione, e contro una farsa cui non voleva assistere[29]: ecco perché, in gran parte dei suoi aforismi, vibra il monito del "demolitore" che vorrebbe spogliare la società della falsa morale dietro cui si schermisce e strapparle quegli abiti di ipocrisia e perbenismo con cui è solita mostrarsi, e di cui la donna sembra essere vittima prescelta.[30]

Nella lotta contro una stampa corrotta e mistificatoria, che perseguì anche nelle sue 'schegge', Kraus tentò di demolire quell'imma-

---

[24] *Ivi*, p. 58.
[25] Cfr. Karl Kraus, *AF*, cit., p. VI.
[26] Karl Kraus, *Aforismi*, cit., p. 25.
[27] *Ivi*, p. 27.
[28] *Ivi*, p. 34.
[29] "Non si può nemmeno immaginare quanto la vita potrebbe essere libera da peccati se la morale non si scandalizzasse!" (22 maggio 1908). *Ivi*, p. 35.
[30] Significativo, a questo proposito, il suo commento sul "processo per adulterio P.", in cui il giornalista denuncia l'intrusione dell'apparato giuridico nella sfera privata del cittadino – soprattutto se di sesso femminile – e il cannibalismo di cui si avvale il "giornalume scandalistico della cronaca e della chiacchera" (Kraus, *Morale*, cit., p. 62). Epigrammatico quindi il suo epilogo, in cui si legge: "Un costume che concede ipocritamente alla donna, considerata una via di mezzo tra un animale da fatica e un oggetto di piacere, la precedenza nel saluto, che considera il matrimonio per denaro auspicabile e l'accoppiamento per denaro spregevole, che fa della donna una prostituta e della prostituta un oggetto del proprio disprezzo, che riconosce minor valore alla donna amata da qualcuno che alla donna senza amore, non deve proprio vergognarsi di una legge penale che chiama «relazioni illecite» i rapporti tra i sessi. Il buon costume è salvo. E la moralità potrebbe guadagnar terreno in modo allarmante se non esistessero divieti contro l'immoralità" (Kraus, *Morale*, cit., p. 70).

gine del mondo che si 'rispecchiava' nel giornale[31], e di minare quella consueta auto-rappresentazione che rischiava di legittimarsi e di imporsi. Con l'aforisma "il giornale parla come il mondo perché il mondo parla come il giornale"[32] Kraus mette in guardia l'uomo del suo – e del nostro – tempo, suggerendoci una riflessione sull'attualità del suo pensiero: in una congiuntura storica in cui lo strapotere dei mezzi di comunicazione e di informazione si può definire illimitato – considerata la sua 'globalità' – per non cadere nella trappola di vivere una realtà falsificata ogni individuo *dovrebbe* salvaguardare il proprio senso critico e di verità. Quando vengono proposti dei modelli di comportamento ingannevoli che, invadendo la realtà, si normalizzano, allora il rischio da scongiurare è che avvenga quell'identificazione dell'individuo con una realtà 'costruita', e che non si possa nemmeno più porre la domanda: "Esiste dunque una vita al di fuori dei cartelloni pubblicitari?"[33].

Kraus non si rivolse soltanto ai suoi concittadini o ai suoi contemporanei, perché il tentativo di risvegliare le coscienze degli individui lo rese un paladino dei diritti immanenti di ogni uomo, di allora e di sempre: per questo, in uno dei primi saggi a essere pubblicati dopo la sua morte – avvenuta fatalmente nel 1936 in seguito ad un incidente in cui, proprio lui che deplorava il pericoloso traffico cittadino[34], cadde vittima – già dal titolo Caroline Kohn, a buon diritto, definì l'autore "défenseur des droits de l'individu"[35].

---

[31] Karl Kraus, *Aforismi*, cit., 50.
[32] *Ivi*, p. 85.
[33] *Die Fackel*, X, pp. 283-284. Cit. da Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 53.
[34] Non era insolito trovare, tra le pagine della sua *Fiaccola*, amare riflessioni sui pericoli della viabilità viennese, espressione di un atteggiamento culturale generalizzato, in cui ai rischi della modernità tecnologica si univano quelli ad essa collegati, come la fretta, l'irriflessione e l'indifferenza per il prossimo: "(2 dicembre) la base di tutta la vita sociale qui da noi è costituita dal presupposto che l'uomo non riflette. Bisogna essere contenti che venga riconosciuto, almeno teoricamente, il diritto alla corporalità, minacciata ogni momento da un traffico stradale privo di regole. Se si provvedesse armonicamente alle necessità della vita esterna, sarebbe possibile ad ognuno di noi raggiungere se stessi. Ma in una città in cui gli uomini non hanno imparato nemmeno a camminare, in cui i vetturini debbono urlare «Oh!» ad ogni passante, in cui ogni pedone si sorprende per ogni veicolo e ogni veicolo si sorprende per ogni pedone, bisogna essere contenti di arrivare a casa tutti interi, con le membra sane" (Karl Kraus, *Aforismi*, cit., pp. 26-27).
[35] Caroline Kohn, *Kraus*, cit.

Perciò, anche se quell'ironia "demolitrice" poté essere vista come una "lucida arma della verità" che, purtroppo, non fu sufficiente a "produrre un nuovo tipo di umanità"[36], non si può escludere tuttavia che essa avrebbe potuto costituire un antidoto attraverso il quale riuscire a chiamare le cose con il loro nome e pretendere che esso non venga abusato; riuscire a non temere che la falsa onorabilità e la pretenziosa moralità vengano vilipese, ma pretendere che non vengano calpestati l'onore e la morale; e, infine, non accettare che il capovolgimento dei valori avvenga con compartecipazione e senza il dovuto sdegno. Al di là, dunque, dei possibili limiti[37] di questo "straordinario glossatore delle cose del mondo"[38], vorremmo lasciare comunque a lui la parola conclusiva, per 'ascoltare' una descrizione del suo "lavoro" (a) e leggere quelle parole che pubblicò nell'ottobre del 1933 (b) per chiosare quel silenzio "che è stato suo mezzo di espressione quanto la lingua ed era ben più di una muta assenza di voce"[39]:

(a) Se il mio lavoro è quello di mettere la nostra epoca fra virgolette e serrare il suo volto originario fra due parentesi, sapendo che

[36] Riportiamo a continuazione il passo di Magris a cui ci stiamo riferendo, inserito nel capitoletto intitolato "Karl Kraus e l'apocalissi asburgica": "[...] come Kraus, Musil sarà un polemista isolato e solitario, sradicato dal vecchio mondo e incapace di inserirsi in una nuova visione storica: del resto analoga nei due scrittori austriaci è la funzione e l'efficacia dell'ironia, e altresì il limite di questa: gelido bisturi delle finzioni umane e delle censure psicologiche, *lucida arma della verità ma soltanto demolitrice, insufficiente a produrre un nuovo tipo di umanità*, a ricostruire un equilibrio dalle macerie della «bancarotta dei valori»". Cfr. Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 256- 260, qui p. 257. Corsivo nostro.

[37] Cfr.: "[…] è vero, come già si è notato, che le formulazioni krausiane mancano della precisione analitica necessaria per poter valere quali disamine coerenti e compiute della società austriaca e degli sviluppi della politica mondiale, ma esse costituiscono *il grido, spesso inauditamente lucido*, di chi annuncia il tramonto del mondo prima di operarne l'analisi compiuta dei mali. L'acutezza dell'impostazione krausiana sta nel rinvenimento della decadenza di giustizia e civiltà nelle sfumature di polemiche spesso trascurabili, o anche solo nell'abuso di un sostantivo o di una virgola. In un'ottica che si caratterizza per il forte tenore apocalittico, e nella quale la denuncia ha valore emendante, non si dà spazio per analisi socio-politiche organiche e compiute" (Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 41). Corsivo nostro.

[38] *Ivi*, p. 412.

[39] Dalle parole proferite in occasione del discorso funebre da Ernst Krenek il 30 novembre 1936 presso il Wiener Konzerthaus. H. Weigel, *Karl Kraus oder die Macht der Ohnmacht*, pp. 316-317. Cit. da Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 412.

l'indicibile può essere detto solo dall'epoca stessa; se il mio compito è quello di ripetere ciò che è; se citazioni e fotografie sono superiori a ogni maestria satirica, ho escogitato un piano per alleggerire questa mia ultima opera. Lascio che la vita, a cui ormai nessun genio riuscirebbe a dare espressione, esprima me.[40]

(b) Non mi si chieda cos'ho fatto in tutto questo tempo.
Resto muto;
e non dico perché.
C'è silenzio perché la terra s'è schiantata.
E si sogna un sole che rideva.
Passerà;
e poi farà lo stesso.
La parola si spense al destarsi in quel mondo.[41]

* *Questo saggio prende spunto da una* Seminararbeit *redatta in occasione di un seminario di Letteratura tedesca durante l'a.a. 1996-1997 presso l'Università di Genova. La scelta di 'riflettere' su alcuni aforismi di Kraus mi fu suggerita dalla Professoressa Giavotto e, da me prontamente accolta, si trasformò in un breve contributo dattiloscritto che, tentando di emulare l'alto registro di quegli scritti su cui preparavamo i nostri corsi monografici, tradiva in realtà un'ingenua audacia nel tentativo di giudicare quei "Grandi" con cui avevo la sfacciataggine di 'dialogare'. Ho deciso, in quest'occasione, di riprendere quel saggio acerbo che faceva trapelare la passionalità e lo slancio di una studentessa ventenne perché, a distanza di anni, vorrei innanzitutto ringraziare la Professoressa Giavotto per avermi dato l'occasione di riflettere sul valore formativo ed etico, e quindi profondamente 'umano', della letteratura e, in secondo luogo, stemperare quella giovanile 'passionalità' in favore di una raggiunta consapevolezza*.

[40] Karl Kraus, *Aforismi*, cit., p. 89.
[41] *Die Fackel* XXXV.888 (1933), p. 4. Citato secondo la traduzione disponibile in Maurizio Cau, *Politica*, cit., p. 342. Corsivo nostro.

ASCOLTO, INTERPRETAZIONE E GESTO IN LUCIANO ANCESCHI

Stefano Verdino

Abstract: *The essay discusses some of the most important aspects of Luciano Anceschi's critical work underlying the interconnection between his lifelong interest in new forms of poetry, his anthological practice, and his tackling the problems of textual interpretation and literary history. Comparisons are also drawn between Anceschi's critical approach to Sinisgalli's* Campi elisi *and those of Carlo Bo and Gianfranco Contini.*

> "Ogni volta che mi sono immerso nei testi di estetica ho avuto la sgradevole impressione di leggere le opere di astronomi che non avessero mai osservato le stelle. Voglio dire che si trattava di scritti sulla poesia come se la poesia fosse un dovere, e non quello che in realtà è: una passione e una gioia".[1]

Così scandì Borges nella prima delle sue lezioni ad Harvard, nell'autunno del 1967. Subito dopo, come esempio, Borges fa riferimento all'*Estetica* di Croce, letta, ci dice, "con molto rispetto", accenna alla nota teoria dell'"espressione", concludendo "accetteremo con rispetto tale definizione e procederemo oltre. Verso la poesia, verso la vita".

Anche Luciano Anceschi[2] nella sua formazione lesse "con molto rispetto" quell'*Estetica*. La sua reazione non fu diversa da quella di

[1] Jorge Luis Borges, *L'invenzione della poesia – Le lezioni americane*, traduzione di Vittoria Martinetto e Angelo Morino, Milano, Mondadori, 2001, p. 6 (titolo originale *This Craft of Verse*, 2000).

[2] Vari i contributi critici, anche recenti, sull'estetica e il metodo anceschiano, tra cui le monografie di Luciano Rossi, *Luciano Anceschi o del metodo*, Bologna, CLUEB, 2003 e Tommaso Lisa, *Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi. Linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento*, Firenze, Firenze University Press, 2007. Vedi ancora Valentina Martini, Barbara Meazzi, "Luciano Anceschi et la perspective néo-phénoménologique dans l'esthétique italienne", in Luca Badini Confalonieri (ed.), *Philosophie et littérature en Italie au XXe. siècle: actes du colloque international de Strasbourg (octobre 1999*), Paris, Honoré Champion, 2002, pp. 96-126; Donato Valli, "Alle origini della critica di Luciano Anceschi", *La nuova ricerca* 12 (2003), pp. 247-252 e il recentissimo Antonio Schiavulli, "Della modernità e del metodo. Note sul concetto di poetica in Luciano Anceschi", *Poeti-*

Borges, con la differenza che Borges era diretta parte in causa, come scrittore, mentre Anceschi no. Del resto quel giovane Anceschi, per quanto riconoscibile e riconosciuto nella scuola di Banfi, era una bella anomalia. La celebre foto di quel gruppo allinea illustri e diversificati allievi, filosofi, di vario tipo, e letterati, ed ecco che in questa foto la collocazione di Anceschi appare difficile, dal momento che la sua coniugazione di filosofia e letteratura risulta decisamente più radicale di qualsiasi suo compagno in quella schiera. Quel connubio era in effetti inedito dal momento che chi ne aveva offerto una precedente immagine, in fondo, era stato solo Croce, ma in termini drasticamente deduttivi; il giovane Anceschi intendeva, invece, muovere induttivamente, dalla pratica della poesia, declinando *iuxta propria principia* quell'autonomia dell'arte, che Croce comunque aveva valorizzato (e su questo il debito anceschiano fu sempre dichiarato).

Nell'esordio di *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (1936) la poesia viene per di più osservata nella sua declinazione più attuale (la poesia pura), in una indagine genetico-storico, fino all'elaborazione di una teoria, di assai debole caratura normativa e di inaugurale maieutica metodologica proprio per non schiantare quello stigma 'vitale' della poesia, che Anceschi da sempre e per sempre (nella sua vita) ha voluto salvaguardare, con estrema cura, in ogni intervento.

Con Anceschi la nozione di estetica ha cambiato significato e statuto, non più ministero della filosofia o di un sistema, deputato all'arte, ma metodologia, aperta, della varia gamma delle 'poetiche', esplicite e implicite, che sono proliferate nella stagione novecente-

---

che 3 (2008), pp. 485-509. Non mancano interventi critico-memorialistici come Cesare Sughi, *L'allievo perenne: i miei anni con Luciano Anceschi*, Bologna, Pendragon, 2005. Da qualche tempo si stanno pubblicando alcune carte private, tra cui, assai interessanti, i tardi Diari degli anni 1986-95, editi in due fascicoli consecutivi di *il Verri* (nn. 31 e 32 del 2006); inoltre la corrispondenza con Rea (John Butcher, "Tra Nocera Inferiore e Milano. Il carteggio Domenico Rea-Luciano Anceschi (1943-1952)", *Il lettore di provincia* 122 (2005), pp. 27-41) e le lettere indirizzategli da Sanguineti, con una sola corrispettiva di Anceschi (Edoardo Sanguineti, *Lettere dagli anni cinquanta – Il carteggio con Luciano Anceschi e altri scritti*. A cura di Niva Lorenzini, Genova, De Ferrari, 2009). Mancano invece, dai cataloghi editoriali, le opere di Anceschi, solo *Che cosa è la poesia* è disponibile (Bologna, CLUEB, 1998). Spiace questa scomparsa editoriale e persistenza strettamente accademica per un intellettuale tanto versatile e con una cospicua eredità quale qui si è tentato di tratteggiare.

sca, in cui la pratica diretta della poesia, da parte degli stessi artefici, si è sempre alimentata di un forte filtro critico.

La poetica, come si sa, è la nozione che Anceschi ha indagato fin dagli anni Trenta, con non pochi consorti italiani (Binni e Spongano) ed europei (tra cui Valéry), proprio sulla scorta di quell'intreccio di poesia e critica ben presente a tutti i poeti postromantici. Di quella nozione Anceschi ha tenuto sempre a darci una misura induttiva, che il taglio genetico della sua indagine poteva portare a una sistematicità aperta, nella ininterrotta trama di poesia, poetica ed istituzioni letterarie (ad esempio i rivoli dell'analogismo e del correlativo oggettivo che ci ha fatto conoscere nel libro delle *Poetiche del Novecento*).

Per questo la teoresi anceschiana può legittimamente lasciare insoddisfatti i cultori del sistema e delle ideologie, dai quali recupera sempre non più che accenni e prospettive, con il risultato di proporre un cantiere aperto e continuo e mai l'edificio. E nello stesso tempo non c'è mai stata una più determinata e incrollabile fede nello spicco della poesia e del suo contributo di conoscenza, che spiega il circuito costante in Anceschi dalla militanza, dal campo in fieri dell'esperienza poetica, al suo ricomporsi all'insegna della rilevazione delle poetiche.

Quella fede nella poesia e nella letteratura fu certo fede comune dei giovani degli anni Trenta, in un tempo tanto altrimenti disperato. In questo senso la celebre formula di Bo ("letteratura come vita") è davvero comune e partecipato patrimonio, in termini oggi del tutto inattuali ed impensabili.

Un curioso destino tra l'altro ha fatto sì che tre coetanei, Anceschi, Bo e Contini (più discosto Macrí) offrissero nella stessa stagione una pressante interrogazione conoscitiva alla letteratura italiana in corso. Preliminare e non insignificante tratto comune: nessuno era un italianista, tutti e tre giocavano su più tavoli, tra letteratura e filosofia, tra letteratura e filologia, tra letteratura e spiritualità. Forse non è inopportuno vederli un momento direttamente all'opera per intendere una irraggiungibile tensione d'ascolto sulla parola letteraria, e oggi lontanissima.

L'esempio è offerto dall'uscita nel '40 dei *Campi elisi* di Sinisgalli. Nell'ordine, nel giro di pochi mesi, intervengono Anceschi,

Contini e Bo.[3] Nei sei mesi in cui si scaglionano gli interventi, si consuma altresì la fievole non belligeranza italiana. Naturalmente di questo tragico scenario non vi è cenno o parola, ma esso va tenuto presente, nel suo cupo e coatto silenzio, che di contraccolpo rende quei giovani bramosi di una radicale diversità di lingua, in cui rifugiarsi e di cui alimentarsi. Evasione e identità si intrecciano, naturalmente, ma è pure un dato storico che mai ci fu tempo di maggiore udienza della poesia tra gli intellettuali italiani, come dimostra il fatto che non fu solo il giovane sottufficiale Guido Pasolini, fratello di Pier Paolo, a portarsi nello zaino il poco confortante evangelio delle *Occasioni*.

Questa 'fame' di poesia, dicevamo, si esercita comparativamente su Sinisgalli. Tutti e tre assai positivi, anche rispetto alle precedenti prove del poeta. Siamo in un condiviso clima ermetico, di cui Bo è da poco stato il teorico ed Anceschi sarà tra poco lo storico antologista.

Anceschi è interessato a contestualizzare lo spicco di Sinisgalli, valorizzando l'originalità di una sintesi quasi inconciliabile ("riuscito impasto della *parola assoluta* di Ungaretti e della montaliana aspirazione ad un discorso") in modo da "restituire dignità al discorso poetico": e ciò fa la sua differenza con la poesia dei coetanei Gatto e Penna (quest'ultimo – ricordo – assai caro da subito ad Anceschi, a contrassegno di una nozione aperta di 'lirica nuova', non esaurita nella quintessenza ermetica). La valorizzazione ne focalizza la poetica:

> in una occasione di oggetti, la parola tende a liberarsi da ogni troppo aperta ricchezza alonale. Si smorza, in un secco 'tono basso', in un discorso poetico, interrotto spesso da improvvisi felici rapimenti. […]

[3] Cfr. Luciano Anceschi, *Prospettive* IV.2 (15 febbraio 1940) (lo scritto compare a seguito di una nota di Arturo Tofanelli con il comune titolo *2 giudizi sull'ultimo Sinisgalli*); Gianfranco Contini, *Letteratura* III.14 (aprile-giugno 1940); Carlo Bo, *Incontro* I.8 (agosto 1940). Le tre recensioni furono riprese in volumi, rispettivamente in Luciano Anceschi, *Saggi di poetica e di poesia*, Firenze, Parenti, 1942; Gianfranco Contini, *Un anno di letteratura*, Firenze, Le Monnier, 1942; Carlo Bo, *Nuovi studi*, Firenze, Vallecchi, 1946.

Così questa poesia – nei limiti della *poetica dell'occasione* – porta una sua voce leggera e, nella sua aspirazione al discorso – conservando una particolare sintassi lirica contemporanea, che lascia 'bianchi' i trapassi logici – richiede un lettore *sensibile*, provveduto, attivamente partecipe.[4]

L'intervento di Contini, pur nel plauso condiviso, è sottilmente contrastivo con Anceschi, sullo spicco delle poetiche ("Nei limiti" ecc. ecc.: "quest'espressione d'omaggio prudente vorrebbe forse graduare la nobiltà delle poetiche?"),[5] fino a chiudere con una punta, nel nome di Dalì e nel malizioso congedo: "Alla fine le poetiche contano poco".

In effetti quello che conta per Contini è una rilevazione in fondo tematica e sentimentale:

> era l'elegia di quel suo paese primitivo […] ed era la possibilità, in liriche come *L'Olona* o *Narni-Amelia Scalo*, di partire dall'occasione verso una resa autentica, fosse la dialettica di bianco e rosso dell'alba o, attraverso i treni merci e i nastri trasportatori, il rifiorire della speranza nell'esilio.[6]

Su questo segnala due esempi eccellenti: a) aspra natura astratta in memoria b) ritorno definitivo del fanciullo, citando con gusto i "punti di felice inserzione", quasi in un garbato crocianesimo continiano, non a caso allergico alle poetiche.

Anceschi, curiosamente, citava Sinisgalli, solo in negativo, nei suoi cedimenti, affidando la poetica al libro recensito, senza citazioni testuali; Contini ingaggia il suo minuto corpo a corpo di intarsio fitto tra il citato e il proprio dettato; Bo infine, in fase già di autochiarificazione, cita più largamente come guida alla lettura, offrendo una chiave assai nitida del poeta:

> Sinisgalli prende nella natura del simbolo soltanto quelle cifre consentite alla sua immagine sollecitante, e le dispone in quell'ordine di

---

[4] Luciano Anceschi, *Saggi di poetica e di poesia*, Bologna, Boni, 1972, p. 58.

[5] Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura*, Torino, Einaudi, 1974 (in cui è compresa la *Nuova edizione aumentata di "Un anno di letteratura"*), p. 342. Successivamente Contini accenna ad una poetica trasformata in dogma con "astuzia" da parte del poeta e sostiene il passaggio "dalla necessità dell'associazione lirica all'arbitrio razionale e matematico del calcolo".

[6] Gianfranco Contini, *Esercizi di lettura*, cit., p. 344.

> tenuità insopprimibile che a prima vista appariva come risultato di fortuna o di un ben calcolato procedimento. Riporta ogni movimento a un denominatore iniziale di poesia e il suo facile grafico è risolto dall'onda giustificata dalle diverse prove di voce, dall'abbandono cosciente alla memoria infine riconosciuta e svelata.[7]

Successivamente dopo aver citato *Genova* Bo non esita a dichiarare apertamente: "c'è il segreto della sua poesia che consiste nel risolversi nel limite d'ogni movimento particolare, nell'abbandono d'ogni violenza portata oltre il punto".

Per quanto tonale sia la sua lettura, essa non è affatto vaga, ma puntuale, fin didattica, con minimi cenni di contesto (Campana e Ungaretti), sempre più di carattere tonale, che non storico-genetico, come per Anceschi.

Tre modi di leggere il nuovo diversi ed essenziali, tra il decostruttivismo edonista di Contini, l'ermeneutica intima di Bo ed il più oggettivante capitolo di Anceschi. Anche diversamente apparentabili: testuali Contini e Bo, contestuale Anceschi; in chiaro e propositivi Anceschi e Bo, virtuoso, come sempre Contini, anche se per una volta tocca ad Anceschi il plauso per l'arguzia migliore quando a proposito della focalizzazione al di là delle scorie del nucleo, scrive: "il regno di Sinisgalli è il limpido e fermo dominio del buon gusto, qualche volta dell'eleganza in privati compiacimenti. Un Narciso vestito da Lord Brummell".

Si è indugiato per un flash su una partita di ascolto e interpretazione finissimi, che offre il color d'epoca e di spirito di quei tre giovani, ma anche il piano doppio in cui si muoveva Anceschi, in cui il nuovo, maieuticamente rilevato, doveva comunque essere posto nella situazione, in quella gamma di situazioni e scelte, fenomenologicamente accertabili. Il quadro e il movimento della letteratura e dell'estetica giustificavano l'attento scrutinio del critico militante e viceversa, in un bipolarismo, qui corporalmente accertato, che è stato l'anima di Anceschi e il suo quid inespungibile.

È altresì indubbio che per quanto vastissima la curiosità del 'disilluso umanista' Anceschi, – la formula che più volte usò nei suoi scritti, memore del suo Montaigne – su tutto la poesia ha avuto sempre uno spicco straordinario. Si è visto come quello spicco negli anni

[7] Carlo Bo, *Nuovi studi*, cit., p. 223.

Trenta fosse condiviso e generazionale, ma forse più di tutti, anche per i sodali Contini e Bo, egli ha vissuto l'avventura e la fede della poesia nella sua più vasta gamma. Solo in virtù di questa fede meglio comprendiamo l'appassionata difesa della sua vita e quindi del suo mutare, rispetto ad esempio agli altri due coetanei, che sostanzialmente rimasero fermi a quella idea (ermetica) di poesia, con il rischio di una sclerosi o di un contrappunto nella preziosità dialettale per Contini o di sconforti apocalittici per Bo. Il disilluso umanista aveva, come noto, anche quell'incomparabile attitudine socratica, maieutica, del resto incisa nel proprio bisogno di gesti. Ed eccolo attentissimo alla poesia che nasce, a dove si manifesti una nuova vitalità, con partecipazione non del tutto soddisfatta per i Lombardi, con innamoramento per i Novissimi, con interesse e incomparabile capacità d'ascolto persino per la successiva generazione (di Conte e Viviani).

Questo spiega come nei suoi più importanti congedi *Che cos'è la poesia* e *Gli specchi della poesia* quest'ossessiva questione si proponesse sempre più frontalmente e sfuggente, inesauribile, in un infinito inseguimento da parte del saggista, coniugando nel corpo della scrittura le ragioni di una "passion predominante" a quelle di un bisogno di conoscenza. Ricordo che Alberto Caracciolo, che era su tutt'altre sponde, fu conquistato dai due ultimi grandi libri anceschiani, rivendicandone il loro spicco teoretico, proprio laddove più sovraneggia il moderno Montaigne. E giustamente, perché a differenza di ogni declinazione debolista il pensiero anceschiano ha una sua specifica forza, che sta nell'univocità dello sguardo verso la poesia, e nella ferma fedeltà alla sua interrogazione.

Certo oggi tutto sembra così lontano e improponibile. I critici non discutono come quei tre sottotrentenni settanta anni fa, la poesia non ha quasi ascolto nella società italiana ed è solo terreno per gli addetti al lavoro, per sventurati dottorandi. Per Anceschi essa era ancora quella di Leopardi, accresceva la vitalità, mentre oggi il disturbo d'ascolto impedisce l'attenzione della sua vena, che non è isterilita, ma è soffocata da mugolanti ronzii.

Chissà se i libri torneranno muti in un incipiente barbarismo, che è incompatibile con quel reclamato umanesimo disilluso. Non possiamo sapere. Possiamo solo ricordare infine come proprio quell'istanza di vitalità della poesia facesse sangue in lui, nella sua

scrittura e nella sua stessa vita e che questo è proprio quanto oggi ci manca, in tempi che si dicono postumi o post-umani.

In Anceschi le ragioni dello stile fanno talmente corpo con le idee da far scaturire le qualità di scrittura che lo pongono nel nutrito capitolo del saggismo contemporaneo della letteratura Italiana, un capitolo ampio ma per gran parte ancora da indagare, anche perché pregiudizi tipologici tendono a rallentare la valutazione stilistica e letteraria di scrittori che non sono né poeti né prosatori né drammaturghi, né riconosciuti saggisti.

Ma non è questo il nostro discorso. Mi premeva comunque evidenziare la centralità di Anceschi in una parte (il saggio) egualmente rilevante nella letteratura italiana di oggi, come del passato; e gioverà a proposito dare un esempio della sua pagina e dei suoi umori. Proprio per vedere la naturale costituzione della pagina scelgo uno scritto minore e quindi più di carattere 'corsivo', come la conclusione dell'introduzione all'antologia mondadoriana *Poeti arabi di Sicilia*, fatta con traduzioni (di traduzioni) di vari poeti italiani contemporanei, una sorta di analogo e diverso *remake* della celebre operazione di Quasimodo dei *Lirici nuovi* che vide appunto Anceschi come critico *additus artifici*. Ecco il testo:

> Essa non vuole essere affatto anche una antologia della poesia italiana contemporanea: e tuttavia, mentre ci stimola alla conoscenza di un mondo che avevamo troppo dimenticato, ci consente di ripetere ancora una volta che la poesia Italiana si mostra come il genere letterario più intenso e maturo nel presente momento del nostro paese. La laboriosa ricerca di studiosi e di specialisti è maturata in una ritrovata poesia; mentre i decreti della "morte dell'arte" si sono trasformati in una poetica della poesia. Ogni giorno camminiamo come dentro un'ombra che si fa sempre più oscura, e bisogna essere preparati al male che cresce, al peggio senza accettare di essere dalla parte della distruzione e della insignificanza, o cadere nel sopore. Dire "tutto è nulla, anche la coscienza del nulla" e trarne conseguenze apocalittiche nella visione di un deserto silenzioso, poroso e sterile, è oggi troppo facile. Bisogna aver letto l'esperienza profonda del nulla per sapere quanto il nulla possa essere attivo produttivo e ricco di stimoli, possa sorprendentemente aiutarci e ritrovare il senso della continuità e della mobilità, e ritrovare il senso della intensità e della lentezza senza timori e remore. Un umanesimo disilluso avverte che,

> dopo tante decapitazioni, dopo tante distruzioni, la "testa", come è stato detto, "cresce di nuovo".[8]

Non badiamo al pensiero, ma al suo movimento. Lo snodarsi dei vari periodi raramente si raggela in sentenza, continuamente i vari nessi espressivi o rovesciano l'attestazione di senso che si è data ("Essa non vuole essere"; "e tuttavia...")**)** o ne scandiscono l'intreccio di diversi esiti ("La laboriosa ricerca; mentre i decreti...") o ne graduano e modulano l'impatto (particolarmente l'uso frequente dell'inciso). Il movimento è incessante e leggibile stilisticamente in un procedimento di polarità (non di dialettica), quasi sismografico delle onde e contro-onde della vita del pensiero. Ancora: la strategia del superlativi, la insinuante, discreta e vivace metaforizzazione ("cadere nel sopore", "un deserto silenzioso, poroso e sterile"), un vago timbro parenetico ("Bisogna..."), l'anafora ("dopo tante decapitazioni, dopo tante distruzioni"), la citazione breve e di *esprit* ("la 'testa', come è stato detto, 'cresce di nuovo'") sono altri ingredienti di una scrittura certamente tendente al pittorico, al "tocco", ma soprattutto congegnata, non certo programmaticamente, a una misura di abbozzo, di non definitivo (trattenendo alcuni tic da alta conversazione) quasi per non "fissare" precisamente sulla pagina l'immagine del suo germinare, la sua lieve rapidità o per usare una sua formula "l'irrequietezza della parola". Quindi peculiare e primaria è la cura di non fissare o non inchiodare nel blocco della frase il 'vivente' della poesia o del discorso. E questo fu sigillo continuo della sua scrittura, infatti se rileggiamo la prima citazione su Sinisgalli, del '40, ritroveremo quella strategia della discrezione, con i suoi incisi e la continua modulazione e ricalibratura aggettivale ("un lettore sensibile, provveduto, attivamente partecipe").

Se è vero che ogni scrittura imita un proprio segreto modello, è possibile che la scrittura di Anceschi trovi la sua matrice nel Leopardi dello *Zibaldone*. Si pensi un momento a quello che Leopardi a più riprese dice dello stile, e soprattutto dello "stile rapido", che "piace perché obbliga l'anima ad una continua azione, per supplire a ciò che il poeta non dice, per terminare ciò che egli solamente comincia, co-

[8] *Poeti arabi di Sicilia nella versione di poeti italiani contemporanei*, a cura di Francesca Maria Corrao, introduzione di Luciano Anceschi, Milano, Mondadori 1987, pp. xx-xxi.

lorire ciò che egli accenna, scoprire quelle lontane relazioni" (*Zib.*, 2055).[9] E non si pensi che questa strategia stilistica attenga solo al poetico nella meditazione leopardiana, tanto più che "la scienza del bello scrivere è una filosofia, e profondissima, e tiene a tutti i rami della sapienza" (*Zib.*, 2728).[10] Anche da questi brevi frammenti, si sarà notato non soltanto un richiamo e una autorizzazione teorica allo stile di Anceschi, ma anche un'affinità di movimento, in quell'incredibile dettato della pagina leopardiana, colta qui nel suo semplice e naturale darsi. Certo Leopardi vive nelle pagine di moltissimo novecento (si pensi, solo per la prosa, a Calvino), ma è in genere il diverso e più freddo Leopardi delle *Operette morali* a funzionare da catalizzatore, meno la "trascurata" scrittura dello *Zibaldone*. Naturalmente il 'travisamento' di Anceschi si caratterizza per un'iniezione di 'sprezzatura' e anche un po' di mondanità in quella matrice, nell'"umanesimo disilluso", qui richiamato, a sua volta derivato dall'ironico e molto civile scetticismo di Montaigne.

E siamo giunti al punto di ripercorrere nel contenuto la sua pagina, il suo intimo socratismo – così desueto in tempi di sistemi e neogerarchie –così indispensabile a ridurre e misurare tanti odierni fondamentalismi e che ci permette di gustare le cose nel loro ritmo, nel loro porsi naturale e vario ("continuità, mobilità, intensità, lentezza").

Mengaldo all'indirizzo di Croce critico, rileva come il sommo partenopeo "non si perde nel testo da giudicare, neppure vi si immerge, ma lo sorvola e lo domina".[11] Mengaldo giustifica il sorvolo di Croce in ragione della mirabile architettura della sua prosa. Un effetto di "sorvolo" (mai di dominio, ovviamente) è ravvisabile pure in Anceschi, ma per motivi quasi opposti, per la provvisorietà da appunto della scrittura, che rifugge ogni monumento o statica. Ma per Anceschi il sorvolo e la distanza si giustificano anche per altro, per il gesto critico, che per Anceschi è fondamentale, al pari dell'interpretazione ed è da questa richiesto come la vita richiede l'opera e non la

[9] Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*. A cura di Walter Binni, Firenze, Sansoni, 1976, vol. II, p. 348.
[10] *Ivi*, p. 691.
[11] Pier Vincenzo Mengaldo, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 23.

sola estasi. Perderemmo una parte consistente di Anceschi se accanto allo studioso di estetica e al militante non affiancassimo l'editore, la figura in cui meglio Anceschi ha realizzato i suoi gesti.

Tanto lo studioso manifesta tutta la distanza nella formulazione di tesi e proclami, quanto l'editore si getta a capofitto sempre in imprese decisamente di punta: si comincia con l'operazione dei *Lirici greci*, poi il non meno dirompente gesto antologico dei *Lirici nuovi* con una successiva serie di varie puntate di gesti-antologie (dai *Poeti antichi* alla *Linea lombarda* alla *Lirica del Novecento* al patrocinio dei *Novissimi* nella collana diretta da Magenta) fino alla fondazione di *il verri*, che fu per quarant'anni il suo sismografo costante nella dialettica di situazioni e scelte (due parole chiave nel suo lessico) osservate e vissute nell'Italia e nell'Europa di secondo Novecento.

Ascolto, interpretazione e gesti sono tre momenti di circuito dell'opera di Anceschi, che fu tra i non molti consapevoli della trama, visibile o meno, continuamente tessuta dentro e fuori di sé e pertanto decisamente al riparo da ingombranti narcisismi. L'unica sua esibizione esclusiva si è sempre declinata verso la poesia, di cui non ha mai messo in dubbio statuto e forza, sempre meravigliato e ammirato non del suo mistero o del suo enigma, bensì della sua cangianza, come capitava al suo Bartoli davanti all'epifania della natura:

> Quanto alla poesia, se pure essa nasca come un respiro segreto vissuto nella solitudine, si scoprirà presto che la solitudine non è isolamento, si tratta di una solitudine popolatissima. E si richiamerà qui l'avviso già citato di Montaigne sull'indebolirsi della voce e del canto degli uccelli nati e allevati in gabbia "perché non hanno imparato dagli altri". Infine, tra l'esaltazione di un sistema che si presenta come valido per sempre, e la negazione altrettanto assoluta, si colloca una infinità di risposte ciascuna delle quali ha la sua forza, il suo significato, e va considerata come ogni agire, ogni traccia dell'agire dell'uomo. Le voci si richiamano fra loro, il gioco della trama è complesso, quel che sembra semplice si rivela ricco di relazioni; ecco l'altro volto della fenomenologia critica. Essa sa i propri limiti, riconosce i limiti di precarietà dei valori di cui si occupa; riscopre i significati di questa precarietà; e alla fine possiamo anche vederne l'aspetto di umanesimo disilluso, non trionfalistico, ma attento

all'inquieto muoversi dell'uomo nella sua ondeggiante instabilità, continua produttività, e irradiazione di possibilità infinite.[12]

Opere citate

ANCESCHI Luciano, *Saggi di poetica e di poesia*. Firenze, Parenti, 1942; poi Bologna, Boni, 1972

ANCESCHI Luciano, *Gli specchi della poesia*. Torino, Einaudi, 1989

BO Carlo, *Nuovi studi*. Firenze, Vallecchi, 1946

BORGES Jorge Luis, *L'invenzione della poesia – Le lezioni americane*. Traduzione di Vittoria MARTINETTO e Angelo MORINO. Milano, Mondadori, 2001

CONTINI Gianfranco, *Un anno di letteratura*. Firenze, Le Monnier, 1942

CONTINI Gianfranco, *Esercizi di lettura*. Torino, Einaudi, 1974

CORRAO Francesca Maria (a cura di), *Poeti arabi di Sicilia nella versione di poeti italiani contemporanei*. Introduzione di Luciano ANCESCHI. Milano, Mondadori, 1987

LEOPARDI Giacomo, *Tutte le opere*. A cura di Walter BINNI. Firenze, Sansoni, 1976

MENGALDO Pier Vincenzo, *Profili di critici del Novecento*. Torino, Bollati Boringhieri, 1998

[12] Luciano Anceschi, *Gli specchi della poesia*, Torino, Einaudi, 1989, p. 94.

SULLA SOGLIA DEL NOVECENTO: *THEY* DI RUDYARD KIPLING – INTRUSIONI BIOGRAFICHE

Luisa Villa

> In the pleasant orchard-closes
> "God bless all our gains" say we –
> But "may God bless all our losses",
> Better suits with our degree.
> Listen, gentle – ay, and simple! Listen,
> children on the knee!
>
> E. Barrett Browning, *The Lost Bower*

Abstract: They *is one of the many stories written by Rudyard Kipling in the early years of the twentieth century, after he had completed* Kim, *had moved to Bateman's and had entered his "Sussex phase". It is a story about children-ghosts and mourning, narrated in the first person by the protagonist, and revolving around a "House Beautiful" and its owner, a blind and solitary lady who is in touch with the world of the dead. In my paper I analyse* They, *underscoring its thematic links with some of the other tales included in* Traffics and Discoveries *(the Sussex setting, the fascination with cars, the connection between modern technology and the supernatural) as well as its stylistic eccentricity in the Kipling corpus. And I try to use the biographical frame of reference to cast new light on the dynamics of mourning and reparation which drive the plot to its cruelly beautiful (though to some readers perplexing) end.*

Tra i tanti racconti che Kipling scrisse nei primissimi anni del Novecento *They* – sebbene non privo di quelle evasività e oscurità che spesso mettono a dura prova l'attenzione e la perspicacia dei lettori kiplinghiani – è probabilmente uno dei più noti. Vi si narra in prima persona l'avventura, oltre il duro profilo della realtà comunemente intesa, di un uomo (un padre in lutto) che – scorrazzando in auto senza meta per le stradine del Sussex in una giornata di primavera – giunge nei pressi di una bella magione antica, in fondo a un declivio appartato. La grande casa risulta abitata da una donna cieca (la proprietaria, Miss Florence) e dal maggiordomo Madden con la moglie, e appare frequentata da alcuni bambini, di cui il narratore scorge la presenza da distante, senza riuscire ad avvicinarli. Ritornerà altre due

volte in questa casa, e nel corso della terza e ultima visita, sul limitare dell'autunno, avrà modo di comprendere che le elusive presenze infantili sono spiriti di bambini morti. Il bacio leggero che uno di questi imprimerà furtivo sul palmo della sua mano rievocando un tenero rituale domestico, gli farà riconoscere il fantasma della propria figlia, e lo indurrà alla risoluzione, dolorosa ma necessaria, di non tornare più nella casa. Se per la donna cieca è giusto dimorare tra gli spiriti dei bambini che non ha avuto e continuare a sentirne le voci, per il narratore – che è padre e può vederli – indulgere in questa comunione con i morti sarebbe sbagliato.

They è dunque un racconto del lutto – *in primis*, come fu subito chiaro ai lettori del tempo, il lutto dell'autore per la perdita, nel 1899, della piccola Josephine. Fu pubblicato per la prima volta nell'agosto 1904 sulla rivista americana *Scribner's Magazine*, e venne poi incluso lo stesso anno nel volume *Traffics and Discoveries*,[1] che, insieme a un nucleo di racconti ispirati alla Guerra Anglo Boera, raccoglie, precedute ciascuna da una poesia introduttiva, storie in effetti molto diverse tra loro: allegorie politiche, vicende di ufficiali di marina, ribalde avventure automobilistiche, stravaganti esperimenti di trasmissione via etere. Si tratta, insomma, di una raccolta a carattere miscellaneo che ben esemplifica la particolare inclinazione del modernismo dell'autore: la sua percezione dell'identità come un costrutto instabile; l'esibizione delle sconnessioni, e della pluralità dei linguaggi, di cui si costituisce la voce narrante; la sua capacità di attingere disinvoltamente ai vari scompartimenti di una psiche divisa;[2] e ancora, sul piano tematico, il suo futuristico interesse per le più avanzate tecnologie del tempo (le automobili, la trasmissione radio, il cinema, le nuove corazzate della Royal Navy, le moderne armi da guerra...), per le quali Kipling talora escogita sorprendenti usi narrativi.

[1] Il volume fu pubblicato da Macmillan (Londra, 1904). L'edizione cui faccio qui riferimento per tutte le citazioni è quella di The House of Stratus, Thirsk (North Yorkshire), 2001. Di *They* fu anche pubblicata sempre da Macmillan nel 1905 una bella edizione finemente illustrata da Frederick Henry Townsend (1868-1920).

[2] Queste cruciali caratteristiche della narrativa kiplinghiana, e la loro prossimità allo sperimentalismo modernista cui troppo spesso sono state erroneamente contrapposte, vengono sottolineate con molta efficacia da Sarah Kemp, *Kipling's Hidden Narratives*, Oxford, Blackwell, 1988.

Alcune affinità apparentano *They* al variegato corpus di racconti in cui si trova incluso. C'è, ad esempio, l'ambientazione nel Sussex che lo collega a *Below the Mill Dam* (1902) e a *Steam Tactics* (1902): essa ha, come è noto, a che fare con l'acquisto nel 1902 di Bateman's, la grande casa secentesca nei pressi di Burwash, dove Kipling si trasferì con la famiglia nel settembre di quell'anno e dove avrebbe abitato fino alla fine dei suoi giorni. Fu – a detta dello stesso cosmopolita autore – il trasloco in questa casa (corteggiata per un paio d'anni, e oggetto di un imperioso "amore a prima vista") che gli permise di scoprire appieno le meraviglie della regione e, dopo anni di viaggi e sempre rinnovati sradicamenti, trovarvi (seppur da "straniero") dimora:

> England is a wonderful land. It is the most marvellous of all foreign countries that I have ever been in. It is made up of trees and green fields and mud and the Gentry: and at last I'm one of the Gentry! [...] Behold us the lawful owners of a grey stone lichened house [...] beamed, panneled, with old oak staircase all untouched and unfaked.[3]

È proprio su Bateman's – con il suo tetto di tegole rosse, i lunghi camini di mattoni, i prati circostanti, le colombe e le colombaie, i pannelli di legno alle pareti, le finestre scandite da montanti in muratura, i travi a vista, lo scalone in legno di quercia – che pare ricalcata, in *They*, la casa di Miss Florence:

> an ancient house of lichen and weather-worn stone, with mullioned windows and roof of rose-red tile. [...] There were doves on the roof about the slim brick chimneys, and I caught a glimpse of an octagonal dove-house behind the screening wall. (p. 237)[4]

---

[3] Lettera di Rudyard Kipling a Charles Eliot Norton, datata 30 novembre-8 dicembre 1902, in *The Letters of Rudyard Kipling.* Volume 3: 1900-10. Thomas Pinney (ed.), Palgrave-Macmillan, Houndsmill, 2004, p. 113.

[4] Non paiono esservi dubbi che per la descrizione degli interni e del giardino della casa Kipling si sia ispirato a Bateman's, anche se altre grandi case del Sud dell'Inghilterra sono state associate alla House Beautiful di *They*. Ferve, comunque, tra gli appassionati il dibattito sulla zona precisa del Sussex che per conformazione geografica e vegetazione potrebbe aver ispirato la specifica collocazione di questa casa. Si veda in proposito il recente dibattito nell'ambito della Kipling Society: http://www.kipling. org.uk/rg_they_location.htm.

Tuttavia, nell'idea di una casa antica e grande in cui i bambini possano trovare un asilo ospitale ritorna anche, verosimilmente, The Grange, la residenza degli amati zii Burne-Jones a Fulham, in cui il bambino Kipling aveva trovato conforto ogni Natale, negli anni bui trascorsi a pensione presso gli Holloway a Southsea. Nella sua autobiografia Kipling ricorda – a proposito di questa mitica casa dell'infanzia – di aver suonato per avervi accesso, tirando "the open-work iron bell-pull on the wonderful gate that let me into all felicity". E aggiunge che quando ebbe finalmente, con Bateman's, una casa tutta sua, e The Grange era stata venduta ad estranei, egli aveva "begged for and was given that bell-pull for my entrance, in the hope that other children might also feel happy when they rang it".[5] Nella topografia immaginaria kiplinghiana la "House Beautiful" (p. 248) di Miss Florence, che come The Grange offre asilo a bambini precocemente separati dai genitori, si contrappone diametralmente alla terribile "House of Desolation" immortalata in *Baa Baa, Black Sheep* (1888). Del resto, *They* e *Baa Baa, Black Sheep*, pur così distanti cronologicamente e stilisticamente, richiamano l'un l'altro per la (quasi imbarazzante) intenzione autobiografica che sovrintende alla loro composizione – e che tratterò nel prosieguo di questa analisi.

Tornando al Sussex, è noto che per Kipling la sua esplorazione della contea fu legata al possesso dell'automobile, che in effetti ha un ruolo di primo piano in *They* – così come lo ha nel pur molto diverso *Steam Tactics*, in cui è rievocata la prima auto (si trattava di un prototipo a vapore assai difettoso) posseduta dai Kipling.[6] Vi è, a dire il vero, un che di ossimorico in questo accostamento tra il Sussex (una delle cosiddette "home counties", che erano il cuore dell'Inghilterra rurale e conservatrice) e l'automobile, che ovviamente rappresentava nei primi anni del secolo un mezzo di trasporto nuovo, la cui velocità sconcertava e impensieriva gli abitanti della campagna inglese. Kipling era ben consapevole di questa tensione: l'incompatibilità tra il progresso tecnologico e un certo tradizionalismo-conservatorismo britannico (a lui molto inviso specie dopo la Guerra Anglo Boera) è,

[5] Rudyard Kipling, *Something of Myself*, London, Macmillan, 1937, p. 11.

[6] Era stata proprio questa "heart-breaking Locomobile" che li aveva portati per la prima volta a Bateman's ("We had seen an advertisement of her, and we reached her down an enlarged rabbit-hole of a lane"): *ivi*, p. 178.

tra l'altro, oggetto di divertente satira in *Below the Mill Dam*, una sorta di favola in cui si narra dell'avvento della dinamo e dell'elettricità in un vecchio mulino ad acqua.[7] Egli non sentiva, però, che ci fosse vero conflitto tra la propria crescente affezione per quella terra così ricca di suggestioni e memorie (che gli ispirarono in quegli anni le rivisitazioni della storia inglese di *Puck of Pook's Hill* e *Rewards and Fairies*) e il suo quasi maniacale interesse per i nuovi ritrovati della tecnica. Cavalcando con disinvoltura la contraddizione tra nativismo insulare e cosmopolitismo modernista e tecnofilico, riteneva anzi che l'automobile esibisse tutto il suo straordinario potenziale proprio nel portare il viaggiatore (straniero) da un capo all'altro della vecchia Inghilterra. Sulle sue strade l'auto, da mezzo per muoversi velocemente nello spazio, si trasformava in una vera e propria "macchina del tempo", "on which one can slide from one century to another at no more trouble than the pushing forward of a lever":

> On a morning I have seen the Assizes, javelin-men and all, come into a cathedral town; by noon, I was skirting a new-built convent for expelled French nuns; before sundown I was watching the Channel Fleet off Selsea Bill, and after dark I nearly broke a fox's back on a Roman road. You who were born and bred in the land naturally take such trifles for granted, but to me it is still miraculous that if I want petrol in a hurry I must either pass the place where Sir John Lade lived, or the garden where Jack Cade was killed. In Africa one has only to put the miles under and go on; but in England the dead, twelve coffin deep, clutch hold of my wheels at every turn, till I sometimes wonder that the very road does not bleed.[8]

Come emerge dalla straordinaria immagine conclusiva di questa citazione (con i morti, sepolti strato su strato, che si aggrappano alle ruote della vettura, tanto che quasi c'è da stupirsi che la strada non sanguini), il pensiero della densità della storia che fa attrito al procedere baldanzoso dell'automobile, avanguardia del moderno, non è scevro per Kipling di implicazioni perturbanti. Ma è proprio di questa fri-

[7] Anche dietro a questo racconto c'è un dato biografico: all'installazione nel vecchio mulino annesso a Bateman's di una turbina per la produzione dell'energia elettrica sono dedicate alcune pagine dell'autobiografia. Cfr. *ivi*, pp. 179-182.

[8] Rudyard Kipling, Lettera a Filson Young, Aprile 1904, in *The Letters of Rudyard Kipling*, cit., pp. 150-151. La lettera fu scritta per essere inclusa nel libro di E. B. Filson Young, *The Complete Motorist* (1904).

zione (di questo crudele *frisson*) – che richiama l'impatto della colonizzazione/modernizzazione sulle periferie coloniali, riproponendolo in ambientazione britannica – che si nutre la sua immaginazione, dominata com'è da una economia libidinale perversa.[9] In *They*, scritto nel medesimo periodo utilizzando in parte il medesimo materiale (anche nel racconto si menzionano il convento delle monache francesi, la strada romana e il quasi investimento di una volpe), la messa in scena dell'intersezione tra tecnologia e tradizione/passato riprende questo schema, proprio – si direbbe – rielaborando questa stessa immagine. Ma lo fa attenuandone la crudeltà, sostituendo cioè i morti con le foglie morte che sussurrano e si dibattono tra gli pneumatici:

> A quick turn plunged me first into a cutting brim-full of liquid sunshine, next into a gloomy tunnel where last year's dead leaves whispered and scuffled about my tyres. The strong hazel stuff meeting overhead had not been cut for a couple of generations at least, nor had any axe helped the moss-cankered oak and beech to spring above them. Here the road changed frankly into a carpeted ride on whose brown velvet spent primrose-clumps showed like jade, and a few sickly, white-stalked blue-bells nodded together. As the slope favoured I shut off the power and slid over the whirled leaves, expecting every moment to meet a keeper; but I only heard a jay, far off, arguing against the silence under the twilight of the trees.
> Still the track descended. I was on the point of reversing and working my way back on the second speed ere I ended in some swamp, when I saw sunshine through the tangle ahead and lifted the brake. (p. 237)

Così, l'auto del narratore – che inizialmente procede senza sforzo dalla sommità di una collina all'altra nell'ondulato Sussex – resta impigliata in un groviglio di stradine, che la trascinano giù per un declivio. È una sorta di catabasi in versione moderna, in cui alla fine è la semplice inclinazione del vialetto frondoso a condurre il narrato-

[9] Ho affrontato l'analisi di alcuni aspetti delle dinamiche sadomasochiste che segnano l'immaginario kiplinghiano nel mio "Da *The Light That Failed* a *Kim*: Kipling e la maschilità negli anni Novanta", in Marco Pustianaz e Luisa Villa (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo, Sestante/Bergamo, U.P., 2004, pp. 95-117. Più recentemente, e con un taglio molto diverso, si è occupato della questione John Kucich, *Imperial Masochism: British Fiction, Fantasy, and Social Class*, Princeton, Princeton U.P., 2007, pp. 136-195.

re, a motore spento, verso i Campi Elisi della "House Beautiful". Il tutto, naturalmente, rifunzionalizzato alla messa in scena di un'avventura interiore, con il sé che – proteso in avanti, alla scoperta del nuovo ("clean out of my own marks": p. 236) – si impantana ("I ended in some swamp") nel proprio passato, e si trova costretto a indugiare per assecondare le dinamiche lente del lutto.

Questo uso della tecnologia per rappresentare esperienze che si situano oltre i confini della consapevolezza, e della realtà governata dal comune buon senso, è comunque un elemento che ricorre in maniera significativa in *Traffics and Discoveries*, accomunando *They* a *Wireless* (1902) e a *Mrs Bathurst* (1904): se in *They* l'automobile è il mezzo per compiere una sorta di viaggio in una dimensione altra dell'esistenza, in cui gli spiriti dei bambini morti e i vivi possono incontrarsi, in *Wireless* è un "condensatore" di onde radio, nel corso di un esperimento di trasmissione a distanza, che sembra favorire il contatto tra un giovane farmacista tisico e innamorato e il genio poetico di Keats; mentre in *Mrs Bathurst* è attraverso le immagini di un cinegiornale giunto nella periferia coloniale dal centro metropolitano che la maliosa ed enigmatica signora Bathurst esercita il suo fatale potere di attrazione sul povero Vickery.[10]

Le irruzioni nel tessuto realistico dei racconti di Kipling di elementi fantastici, assurdi, isterici, inspiegabili razionalmente, non sono certo qualcosa che riguardi esclusivamente le storie scritte in questi anni.[11] In particolare, la connessione tra discorso della tecnologia e discorso del soprannaturale si riscontra, come è stato sottolineato dalla critica, già a partire dai *Plain Tales from the Hills*,[12] e per quel che riguarda i nuovi media, in particolare, discende da una consolidata tradizione ottocentesca che connetteva il telegrafo elettromagnetico all'immaginario spiritista.[13] È giusto, tuttavia, rimarcare la speci-

[10] Cfr. Toko Omomo, "Technology and IT: The Transition of the Imperial Vision in *Traffics and Discovery*", *Kipling Journal* 83.334 (Dec. 2009), pp. 7-21.
[11] Cfr. Sandra Kemp, *Kipling's Hidden Narratives*, cit., cap. 2.
[12] Sylvia Pamboukian, "Science, Magic and Fraud in the Short Stories of Rudyard Kipling", *English Literature in Transition* 47 (2004), pp. 429-445.
[13] Jeffrey Sconce ha ricostruito la prossimità di immaginario telegrafico e immaginario spiritista, e le trasformazioni di questo intreccio in coincidenza con le successive innovazioni che hanno investito le comunicazioni (le comunicazioni wireless, la radio, la televisione), nel suo affascinante *The Haunted Media: Electronic Presence*

fica declinazione di questa problematica in *They*: la tecnologia è indubbiamente lo strumento di una inesorabile *Aufklärung* del mondo, e come tale appare destinata a spazzar via i fantasmi e a lasciarci alla mercé di quello che Leopardi chiamava "l'arido vero"; ma al tempo stesso – ad ogni nuovo balzo in avanti del cosidetto progresso – l'innovazione tecnologica "magicamente" allarga il confine del possibile, destabilizzando la nostra percezione, e creando (nel bene e nel male) le condizioni per una sospensione dell'incredulità. Così, appunto, in questo racconto:

> One view called me to another; one hill top to its fellow, half across the county, and since I could answer at no more trouble than the snapping forward of a lever, I let the country flow under my wheel. (p. 236)

La meraviglia generata dall'automobile su coloro per i quali essa non era un consolidato arredo della quotidianità bensì una straordinaria innovazione (quasi un moderno tappeto volante) affranca dai suoi consueti ancoraggi l'immaginazione, che qui si protende estatica verso quella remota regione del sé ("the other side of the county": p. 244) in cui – quando siamo impegnati nel lavoro del lutto, e in omaggio a un insopprimibile desiderio di ricomposizione – ci figuriamo di vedere aleggiare sereni gli spiriti dei nostri morti, e di sentirne le voci.

Nel nostro racconto, questa liberazione dell'immaginazione si traduce, anche, in una cifra stilistica particolare che privilegia l'aspetto visuale della narrazione,[14] e che – più in generale – sembra far appello alla percezione sensoriale. Da questo punto di vista, *They* si discosta significativamente dalle modalità rappresentative preva-

---

from Telegraphy to Television, Durham-London, Duke University Press, 2000. Sconce dedica alcune pagine al racconto *Wireless* di Kipling, il primo a dare rappresentazione alle fantasie, e alle ansie, collegate alla trasmissione senza fili.

[14] Cfr. Lisa Lewis, "Seeing Things: Repetions and Images in *They*", *Kipling Journal* 78 (Dec. 2004), pp. 43-46: "The importance of the perception theme is underlined by constant repetition: in 8,000 or so words, there are more than 80 references to light or shade, and as many to eyes or vision, of which 50-odd involve the verb 'to see'. The man sees the children, the children see the car, the blind woman who owns the magic house can 'see the naked soul', an intrusive tenant farmer begs to 'see' her 'man-to-man like', and in the end she says 'Oh, I see', as she understands why the narrator can never return" (p. 44).

lenti in *Traffics and Discoveries* e – complessivamente – nel corpus dei racconti kiplinghiani:

> A child appeared at an upper window, and I thought the little thing waved a friendly hand. But it was to call a companion, for presently another bright head showed. Then I heard a laugh among the yew-peacocks, and turning to make sure (till then I had been watching the house only) I saw the silver of a fountain behind a hedge thrown up against the sun. The doves on the roof cooed to the cooing water; but between the two notes I caught the utterly happy chuckle of a child absorbed in some light mischief. (p. 238)

Mi pare che mai come in questa storia Kipling si sia concesso di indulgere, alla maniera del suo amato zio Edward Burne-Jones, il visionario pittore, nel culto prezioso della bellezza. Ci troviamo, in effetti, con *They*, calati in un impasto narrativo – decisamente insolito per Kipling – molto vicino al *coté* estetico della cultura vittoriana, evocato anche dall'uso dell'epiteto "House Beautiful" con il quale viene designata la casa.[15] Circondata dal bosco, in cui si incontrano gli spiriti dei bambini morti e i loro genitori, e con il suo grande e bel giardino e le sagome di dame e cavalieri e pavoni ricavate da una artistica potatura degli alberi di tasso ("a great still lawn from which sprang horsemen ten feet high with levelled lances, monstrous peacocks, and sleek round-headed maids of honour – blue, black, and glistening – all of clipped yew": p. 237), essa si costituisce come una sorta di *locus amoenus* di marca preraffaellita. Si tratta di un luogo di ineffabili, forse soprannaturali rivelazioni in cui aleggiano "mistiche presenze", proprio come nella poesia di Elizabeth Barrett Browning *The Lost Bower* richiamata all'interno del racconto. In effetti, situato non si sa bene dove sulla cartina del Sussex,[16] e destinato alla fine della storia a non essere mai più visitato, questo luogo richiama proprio il *locus amoenus* della poetessa: trovato, misteriosamente perdu-

[15] "The House Beautiful" contiene naturalmente un rimando al *Pilgrim Progress*; ma è ben noto che a fine secolo questo termine era comunemente associato al "movimento estetico" e in ispecie alla nuova moda di decorazione di interni vicina al gusto preraffaellita, per lo meno a partire dalla conferenza dal titolo "The House Beautiful", tenuta nel gennaio 1882 da Oscar Wilde negli Stati Uniti.

[16] "When I traced my route on the map that evening I was little wiser. Hawkin's Old Farm appeared to be the Survey title of the place, and the old County Gazetteer, generally so ample, did not allude to it" (p. 243).

to ("Let the cause be charm or chance / That my wandering searches many / Missed the bower of my romance – / That I nevermore upon it turned my mortal countenance") e per questo tanto più intensamente idealizzato ("I affirm that, since I lost it, / never bower has seemed so fair [...]").[17]

Meno esplicito ma egualmente presente nel racconto, e ulteriore conferma della sua cifra stilistica, è poi naturalmente Henry James. Il rimando più immediato è a *The Turn of the Screw* (1898), per la convergenza di bambini e antiche case di campagna infestate dai fantasmi; ma è anche e soprattutto l'allusivo dialogare tra Miss Florence e il narratore

> "You think it wrong, then?" She cried sharply, though I had said nothing.
> "Not for you. A thousand time no. For you is right... I am grateful to you beyond words. For me it would be wrong. For me only..."
> "Why?" she said, but passed her hand before her face as she had done at our second meeting in the wood. "Oh, I see," she went on simply as a child. "For you it would be wrong." (p. 260)

con il caratteristico accento sul "vedere" inteso come "comprendere", che richiama i ben noti manierismi jamesiani.[18] Inoltre – e questo è un tratto spiccatamente *fin de siècle* — percorre il racconto un senso di attesa di sapore simbolista, se non occultista, per una qualche forma di rivelazione oltre Maya, il velo splendido e ingannevole delle apparenze rievocato da "the confusing veils of the woods" all'inizio del racconto (pp. 236-237). Questo conferisce un sapore particolare all'attenzione con cui viene scrutata la superficie delle cose – per esempio, nella narrazione dell'ultimo viaggio in auto verso la "House Beautiful", quando ci troviamo a indugiare su una specie di limine della temporalità, cogliendo il brivido malinconico del trapasso dall'estate all'autunno, preludio al congedo definitivo del protagonista da Miss Florence e dalla sua casa:

---

[17] Elizabeth Barrett Browning, "The Lost Bower", in *The Complete Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning. Cambridge Edition*, Boston-New York, Houghton Mifflin, 1900, pp. 149-155 (le citaz. sono alle strofe XLIV, LII e LIII).

[18] Val la pena di ricordare che Henry James era all'epoca non solo uno dei pochi letterati con cui Kipling intratteneva rapporti di amicizia, ma anche un quasi vicino di casa, dato che già nel 1899 aveva acquistato Lamb House a Rhye, nel Sussex sud-orientale, e lì si era stabilmente trasferito.

> As I reached the crest of the Downs I felt the soft air change, saw it glaze under the sun; and, looking down at the sea, in that instant beheld the blue of the Channel turn through polished silver and dulled steel into dingy pewter. [...] When I reached the beach road the sea-fog fumed over the brickfields, and the tide was telling all the groins of the gale beyond Ushant. In less than an hour summer England vanished in chill grey. (p. 251)

Va subito aggiunto che un tale dispiegamento di strumenti espressivi di marca (in senso lato) estetico-decadente si presta, in *They*, a dar rappresentazione a una struggente intenzione autobiografica, anch'essa tutt'altro che consueta in Kipling. In effetti, egli spesso traeva spunto per l'ideazione delle proprie storie dal repertorio del proprio vissuto (vari racconti inclusi in *Traffics and Discoveries* ne sono chiara testimonianza),[19] ma solo molto raramente lo faceva con l'intenzione di esibire al pubblico dei lettori la propria lacerata interiorità. In tal senso, come abbiamo accennato, nel corpus della narrativa che precede *They* è *Baa Baa, Black Sheep* l'antecedente più significativo: insieme a *The Light That Failed* (che di *Baa Baa, Black Sheep* riprende la rappresentazione dell'infanzia desolata, mostrandone le mutilanti ricadute sulla vita adulta) questi due racconti costituiscono due luoghi del corpus kiplinghiano nei quali emerge con particolare vividezza e quasi imbarazzante intensità un magma di affetti (la rabbia per la diserzione da parte dei genitori e le conseguenti sofferenze presso la "House of Desolation", il lutto per la morte della figlia Josephine) in relazione ai quali Kipling in genere mantenne il più stretto riserbo.

Questa insolita esibizione del vissuto autoriale merita qualche riflessione specie con riferimento a *They*. Kipling aveva, ci dicono i biografi e i famigliari, un intenso bisogno di privatezza, radicato in una caratteriale inclinazione alla reticenza che per certo fu incrementata dal fatto di essere precocemente assurto al rango di moderna celebrità. Proprio in una condizione di sovraesposizione mediatica si era consumato, tra l'altro, nel 1899 l'evento più doloroso della sua

[19] Oltre ai racconti del Sussex già menzionati, c'è almeno anche *A Sahib's War* (1901) che attinge ad un particolare e controverso episodio della Guerra Anglo Boera (la scontro di Karee Siding), al quale, come era ben noto, aveva partecipato lo stesso Kipling.

esistenza (e cioè appunto la morte per broncopolmonite, a New York, della sua bambina, proprio mentre l'autore stesso versava tra la vita e la morte per la medesima malattia) diventando oggetto di clamore e compartecipazione su scala mondiale, e rendendogli quasi istericamente invisa, da quel momento in poi, l'intrusione del pubblico nella sua intimità domestica.[20] Sappiamo inoltre che Kipling fu incline a reagire con violenza alla perdita delle persone care, cancellando, per così dire, dalla scena esteriore della sua esistenza le tracce di coloro che lo avevano lasciato.[21] La morte di Josephine, che pure rappresentò un trauma sconvolgente e un dolore infinito, non è nemmeno menzionata nell'elusiva autobiografia *Something of Myself*, e compare solo molto di scorcio nel suo pur copioso epistolario. Lo stesso trasloco del 1902 da Rottingdean sulla costa del Sussex a Burwash, una sperduta località nel cuore della regione, pare fosse motivato in parte dal desiderio di privatezza (Rottingdean, vicino a Brighton, esponeva la famiglia alle intrusioni dei turisti curiosi) e in parte dal desiderio di Kipling di allontarsi da The Elms, una casa troppo pervasa dal ricordo dell'amatissima primogenita. Paradossalmente in *They* è proprio Bateman's, la casa nella quale l'autore in carne e ossa aveva cercato riparo dal ricordo di Josephine, che viene rappresentata come il luogo in cui il protagonista-narratore incontra lo spirito della propria bambina morta; e di nuovo paradossalmente, data la riservatezza di Kipling, in *They* è proprio l'autore stesso che consente al suo pubblico di gettare uno sguardo indiscreto sulla propria soggettività ferita. Il senso di abusivo sconfinamento che, nel racconto, il narratore comunica al lettore fin dal suo fortunoso arrivo alla "House Beautiful" ("expecting every moment to meet a keeper": p. 237), che viene sottolineato dall'enigmatica presenza dei "cavalieri" con la lancia in resta che sembrano voler tener lontano il protagonista ("a horseman's

[20] Cfr. Angus Wilson, *The Strange Ride of Rudyard Kipling: His Life and Works*, Harmondsworth, Penguin Books, 1979, pp. 196-197.

[21] Cfr. William B. Dillingham, "Kipling: Spiritualism, Bereavement, Self-Revelation and *They*", *English Literature in Transition (1880-1920)* 4 (2002), p. 55. Dillingham ricorda che quando il suo grande amico Walcott Balestier morì nel 1891, Kipling non volle che gli venisse più nominato né che le sue foto venissero esposte in casa; quando morirono i suoi genitori, distrusse, pare, carte di famiglia che sarebbero state quanto mai care a molti figli (le lettere, ad esempio, che i genitori gli avevano scritto quando era bambino).

green spear laid at my breast": p. 237),[22] e che certo allude al confine che separa i vivi dai morti, si riflette nella sensazione che il lettore ha di visitare illecitamente le pieghe di una vicenda interiore che avrebbe dovuto rimanere privata. Non stupisce, in tal senso, che qualche critico abbia provato disagio di fronte a questo racconto, e – in mancanza di un termine più appropriato – lo abbia definito "sentimentale";[23] né che qualcuno, speculando sui fatti della vita dell'autore che potessero chiarirne il finale, abbia sentito di doversi trattenere dall'intrudere in una materia così personale e delicata.[24]

Va aggiunto, a tale proposito, che l'ostensione di un sentire così apertamente e dolorosamente radicato nel vissuto dell'autore è complicata, in *They*, dalla presenza di tutto un altro versante autobiografico, per certo non decifrabile come tale dai lettori del tempo al di fuori della cerchia famigliare, e probabilmente opaco nelle sue implicazioni persino per lo stesso Kipling. Infatti, mediante il personaggio della "sensitiva" Miss Florence il racconto chiama in causa il rapporto con la sorella Alice/Trix, nota in famiglia per quelle che oggi definiremmo "percezioni extrasensoriali" (la "seconda vista" che, stando alla *doxa* domestica, le discendeva dai suoi antenati scozzesi). Di soli

[22] Verso la fine del racconto gli stessi frondosi "cavalieri" sembrano piuttosto opporsi alle "legioni" di morti che urgono oltre i confini della consapevolezza ("Through the uncurtained mullions of the broad window I could see valiant horsemen of the lawn rear and recover aganist the wind that taunted them with legions of dead leaves": p. 254), e che vi faranno cionondimeno irruzione attraverso il bacio che verrà impresso sul palmo della mano del narratore.

[23] Il primo in ordine cronologico che ha giudicato il racconto "sentimentale", e ne ha dato una valutazione negativa, è stato forse Bonamy Dobrée, nel suo noto saggio "Rudyard Kipling", *The Monthly Criterion* VI (Dec. 1927), pp. 499-515, ora incluso in Roger Lancelyn Green (ed.), *Kipling: The Critical Heritage*, London, Routledge & Kegan Paul, 1971, pp. 342-354.

[24] Il riferimento è a quello che verosimilmente costituisce il primo studio critico di *They*, comparso in forma di dialogo su un quotidiano newyorkese poco dopo la pubblicazione del racconto sullo *Scribner's Magazine*, e che a noi è arrivato perché successivamente incorporato, senza ulteriori informazioni, nel volume di R. Thurston Hopkins, *Rudyard Kipling, A Character Study: Life, Writings and Literary Landmarks*, London, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent & Co., 1915 (terza edizione rivista dall'autore, 1921, pp. 101-103). Il breve scritto si conclude con questa riflessione: "[...] I remembered that the poet is himself a mourner and that perhaps the kiss on the hand given by the spirit-child might have been part of a secret code like that of the story but this is passing the decent bounds of analytical criticism" (p. 103).

due anni più giovane del fratello e sua compagna nelle precoci imprese letterarie dell'adolescenza, bella ironica e fredda (tanto che a Simla – dove da ragazza aveva fatto strage di cuori – la chiamavano "the Ice Maiden"), coniugata e senza figli, autrice di racconti poesie e romanzi, Trix più di una volta fu protagonista di episodi di premonizione e di (presunta) comunicazione con i trapassati, in qualche caso illustri,[25] in qualche caso bambini. Come lei stessa ebbe modo di raccontare in una lettera del 1945 di cui autorizzò la pubblicazione:

> Now that my brother and husband are both dead I talk openly of "The Sight" – they loathed any reference to it [...]. Remember, my mother was the eldest of seven sisters and a Macdonald of Skye, so her only daughter had a right to "The Sight". I'm so glad it never frightens me; she was afraid of it. For instance a message a dead child gave me one sunny morning in the College Chapel at St. Andrews saved his mother's sanity. I had only met her once and I never saw the child living, but the few words and caresses that came with them drew her out of her melancholia and enabled her to be happy handsome woman leading a normal life.[26]

Sappiamo da questa e da altre testimonianze che Kipling era profondamente ostile allo spiritismo, e che fu proprio l'ostilità del fratello, insieme a quella del marito, che indusse Trix a nascondere e per lungo tempo a interrompere i propri esperimenti di scrittura automatica, o di lettura della sfera di cristallo ("crystal gazing"), cioè quelle attività che si ricollegavano al suo particolare "dono" e per le quali godeva di una certa reputazione negli ambienti della Society for Psychical Research, e nell'aristocratica cerchia dei Balfour e dei Wyndham. Come per molte donne nel corso dell'Ottocento, le pratiche di tipo medianico spiritista sembrano aver rappresentato per Trix un

[25] Come ricorda Dillingham ("Kipling: Spiritualism, Bereavement, Self-Revelation and *They*", cit., pp. 405-406), proprio nei primi anni del Novecento (nascosta sotto lo pseudonimo di Mrs Holland) Trix fu impegnata in uno dei più sconcertanti episodi di scrittura automatica esaminati dalla Society for Psychical Research, quello delle cosiddette "cross-correspondences" con lo spirito del defunto Frederick Myers. Gli eventi e le produzioni discorsive collegati alle "cross correspondences" sono discussi nel bel libro di Roger Luckhurst, *The Invention of Telepathy 1870-1901*, Oxford, Oxford U.P., 2002, pp. 264-270.

[26] Cfr. Mrs Alice Fleming, "Some Interesting Experiences in Psychometry Described by Mrs Alice Fleming", *The Kipling Journal* 75 (October 1945), p. 15.

mezzo per conseguire una sorta di *empowerment*, ovvero, nel caso specifico, per definire una propria modalità di autoaffermazione nell'amorevole (ma molto competitivo) clan famigliare Kipling-MacDonald.[27] La lettera citata ci segnala tra l'altro che, all'interno di questo *entourage*, la "seconda vista" ("The Sight") veniva concepita come un "diritto" ("a right") che discendeva alla figlia per eredità materna. *They* sembra ricalcare questo lessico famigliare nell'atto di configurare la possibilità di vedere i bambini morti come un "diritto" ("It isn't a matter of favour but of right": p. 248) dei genitori in lutto che frequentano la House Beautiful, proprio come è un "diritto" (inferiore, parziale) la capacità di "sentirli" che è data a Miss Florence, che non ha messo al mondo figli, né li ha perduti:

> 'I – I only hear them'. She bowed her head in her hands. 'I have no right, you know – no other right. I have neither borne nor lost [...]'. (p. 258)

Va aggiunto che, probabilmente per i disturbi psichici cui andò soggetta alla fine degli anni Novanta e per qualche tempo dopo la morte dei genitori nel 1910-1911 – disturbi che in famiglia furono imputati alla frustrazione del suo desiderio di maternità –, Trix è il membro del "quadrato familiare" ("the family square": così lo chiamava Kipling, in gergo militare) che più fu tenuto nell'ombra dall'autore e dai suoi parenti; in effetti, solo in anni molto recenti la "sorella dimenticata" ha iniziato ad attrarre l'attenzione degli studiosi.[28] Vero è che la narrativa kiplinghiana più frequentata dai lettori e dai critici offre poco stimolo ad approfondire, quasi che la messa in ombra di Trix da parte del fratello avesse ampiamente preceduto le espressioni patologiche del suo disagio. Non ci sono sorelle o personaggi femminili ad esse assimilabili nelle opere maggiori di Kipling, che in ispecie negli

[27] Circa il ruolo dello spiritismo ottocentesco in relazione alla questione femminile cfr. Alex Owen, *Women, Power and Spiritualism in Late Victorian England*, London, Virago, 1989. Circa gli speciali poteri medianici di Trix, essi erano universalmente riconosciuti (sebbene osteggiati) all'interno del clan famigliare – per lo meno a giudicare dalle interessanti testimonianze raccolte dalla curatrice Lorna Lee in *Trix: Kipling's Forgotten Sister*, Peterborough, Forward Press, 2004.

[28] Il principale strumento oggi a disposizione di chi voglia intraprendere una ricerca su Trix è il volume di inediti, e materiali biografici, curato da Lorna Lee e pubblicato sotto l'egida della Kipling Society, *Trix: Kipling's Forgotten Sister*, cit. Molti sono gli interrogativi che questo libro lascia aperti.

anni Novanta si coagulano attorno a figure di maschi adolescenti, e si caratterizzano per una inclinazione spiccatamente omosociale. La Trix bambina che compare, nelle vesti di Judy, come compagna di sventura nella "casa desolata" di Southsea in *Baa Baa, Black Sheep*, sparisce dalla superficie della riscrittura dell'infanzia in *The Light That Failed*, dove al suo posto troviamo l'amica d'infanzia-fidanzatina Florence Garrard/Maggie, la pittrice impervia alla passione amorosa e oggetto di una feroce rivalità mimetica da parte del protagonista. Si tratta di una debole schermatura della sorella, la quale per l'appunto all'altezza di questo malriuscito romanzo fa perdere le sue tracce[29] – per riemergere (non a caso, allora, con il nome di Florence) in *They*. Del resto, la perdita dei nostri cari inevitabilmente chiama in causa non solo il nostro rapporto con essi ma l'intera costellazione dell'immaginario famigliare. E non sorprende, quindi, che la dinamica stessa della rielaborazione del lutto per la morte della figlia Josephine porti Kipling a riconfrontarsi con la "sorella immaginaria" e il nucleo di affetti ad essa collegati (la censuratissima gelosia/rivalità con lei, il senso di colpa di fronte al dolore del suo frustrato desiderio di maternità...), producendo esiti narrativi molto diversi rispetto al passato.

Val la pena di ricordare che le vicissitudini testuali di questo segretissimo doppio femminile sono accompagnate – tra *Baa Baa, Black Sheep* e *They* – da un ricorrere del tema della cecità. In *Baa Baa, Black Sheep*, così come nella biografia dell'autore, è il piccolo Punch/Rudyard a essere "nearly blind",[30] e in *The Light That Failed* "la luce che si spense" messa in bell'evidenza dal titolo del romanzo è la vista del protagonista. In *They*, invece, cieca è appunto Miss Florence, la cui capacità di sentire i bambini viene configurata come una sorta di (parziale) risarcimento per la sua menomazione – essa stessa il riflesso della sua privazione in quanto donna senza figli:

> "They came because I loved them – because I needed them. I must have made them come. Was that wrong, think you?" (p. 259)

[29] Ho cercato di mostrare la dinamica e le implicazioni di questa cancellazione della sorella dalla riscrittura dell'infanzia nel mio "Da *The Light That Failed* a *Kim*: Kipling e la maschilità negli anni Novanta", cit.

[30] Rudyard Kipling, *Baa Baa, Black Sheep*, in Id., *The Man Who Would Be King and Other Stories*, Oxford, Oxford U.P., 1999, p. 194.

Non è questo il luogo per indagare le ragioni e le implicazioni dell'investimento affettivo di cui è oggetto l'atto del vedere in questi testi, né per dipanare compiutamente il significato di questo spostamento della cecità dal "fratello" alla "sorella". Quel che qui mi preme di sottolineare – per concludere – è come la logica alla quale questo spostamento obbedisce sembri essere quella della "beatitudine" della perdita celebrata nella strofa di *The Lost Bower* incastonata nel testo, e da me richiamata in epigrafe. Proprio questi versi suggeriscono che a ordire la tessitura del racconto sia una fantasia di tipo sacrificale, cui si sottende, appunto, una magica contabilità di "gains" e "losses". Essa si dispiega in tutta la sua crudele bellezza, in particolar modo, nel finale: la decisione del narratore di non tornare mai più presso la House Beautiful (perché il contatto con i morti è sbagliato *per lui soltanto*: "For me it would be wrong. For me only...''), e quindi di lasciare lo spirito della sua bambina alle amorevoli cure di Miss Florence, perde, in effetti, la sua enigmaticità se ricondotta a una economia di tipo compensatorio, nell'ambito della quale quel che si perde (quel che, nella rinuncia, si accetta di perdere) è ciò che *si restituisce*.

Finito di stampare
nel mese di ottobre 2010
da Marpeg
Passo Ponte Carrega, 13/15
16141 Genova