

In collaboration with the Austrian Cultural Forum in Milan

Studia austriaca VI

Elias Canetti • Robert Musil • Gustav Meyrink • Oskar Panizza
Leo Perutz • Robert Schneider • Hugo von Hofmannsthal
Peter Handke • Robert Schneider • Franz Grillparzer
Gerhard Roth • Erwin Einzinger • Alfred Kubin

edit

Fausto Cercignani

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature
Published annually in the spring
ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2012) of Vol. VI (1998)

Studia austriaca

Founded in 1992
Published in print between 1992 and 2011 (vols. I-XIX)
On line since 2012 under <http://riviste.unimi.it>
Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the first page of a manuscript by Peter Handke
entitled “Der Donnerblues von Brazzano in Friaul”
(Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner
Literaturarchiv – Bestand Edizioni Braitan).

Istituto Austriaco di Cultura di Milano

Istituto di Germanistica
dell'Università degli Studi di Milano

Studia austriaca VI

Elias Canetti • Robert Musil • Gustav Meyrink • Oskar Panizza
Leo Perutz • Robert Schneider • Hugo von Hofmannsthal
Peter Handke • Robert Schneider • Franz Grillparzer
Gerhard Roth • Erwin Einzinger • Alfred Kubin

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Istituto di Germanistica

Premessa

Grazie all'accordo concluso con il Console Mario Erschen nel 1994, anche il sesto volume di *Studia austriaca* esce per iniziativa congiunta dell'Istituto Austriaco di Cultura e dell'Istituto di Germanistica dell'Università degli Studi di Milano.

I compiti redazionali sono stati svolti con l'aiuto di Gabriella Rovagnati, che desidero qui ringraziare per la fattiva e paziente collaborazione.

F. C.

Indice dei saggi

- Margherita Cottone – *La ricezione italiana della “letteratura fantastica” del primo '900 in Austria e Germania (1900-1930)* p. 9
- Anton Reininger – *Das goldene Vlies* p. 35
- Lina Bolzoni – *Elias Canetti e la sua stanza della memoria* p. 57
- Andreas Brandtner und Thomas Degener – *Ästhetische Konstruktion und kultureller Status des intermedialen Zeichenkomplexes «Schlafes Bruder»* p. 75
- Simonetta Carusi – *Il mito americano. “Altrove” e Heimat nell’opera di Peter Handke* p. 97
- David Turner – *Was ist Subordination? Noch einmal Hofmannsthals Reitergeschichte* p. 125
- Paola Lehmann – *«Ödipus und die Sphinx». Hugo von Hofmannsthal e la dimensione metafisica del destino* p. 137
- Evelyne Polt-Heinzl – *Die kleinen Feuer zwischen den Zeilen. Über den österreichischen Autor Erwin Einzingler* p. 157
- Fausto Cercignani – *Uomini “senza qualità” e uomini “con qualità” nel romanzo saggistico di Musil* p. 183
- Vivian Liska – *Das kleine Glück und das große Nein. Ein Märchen für Dialektiker in Gerhard Roths Roman «Landläufiger Tod»* p. 205
- Erminio Morengi – *Referenti asburgici nella «Tempesta» di Giorgione?* p. 217

Sezione curata dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano p. 263

*Manifestazioni varie organizzate dall'Istituto Austriaco di Cultura di
Milano nel 1997* p. 265

Margherita Cottone
(Palermo)

*La ricezione italiana della "letteratura fantastica" del primo '900
in Austria e Germania (1900-1930)**

La ricezione in Italia della letteratura fantastica che fiorì in Austria e in Germania tra il 1900 e il 1930 è stata piuttosto modesta, o, nel caso di alcuni autori, assai controversa, perché legata a particolari momenti storici e motivazioni culturali di natura diversa. Rimandando ad altri lavori più specifici¹ in merito, ci limitiamo a definire "letteratura fantastica", quella letteratura che, diversamente dalla fantascienza e dal fantasy², si muove lungo

* Il presente articolo costituisce la comunicazione al Convegno: *Per amor d'altra sponda. La ricezione della letteratura tedesca in Italia e della letteratura italiana nei Paesi di lingua tedesca* (Bagheria, 27-28 ottobre 1996).

¹ Oltre alla bibliografia in italiano contenuta nell'appendice del presente lavoro, per quanto riguarda quella tedesca rinvio al mio saggio: *La letteratura fantastica della Jahrhundertwende in Austria e in Germania*, in "Quaderni di Lingue e Letterature straniere", (Fac. di Magistero / Università di Palermo), 13, (1991), pp. 65-108.

² In ambito scientifico, quando si parla di "letteratura fantastica", si intende oggi qualcosa di specifico, diverso dalla fantascienza e dal *fantasy*, forme narrative pur avendo alcuni punti in comune con essa, costituiscono dei generi a sé stanti, mentre di fatto spesso nelle collane di grandi case editrici, come la Suhrkamp, sono tutte raccolte sotto un'unica etichetta. – Riassumendo le diverse posizioni assunte dalla critica, si può dire che i tre concetti nascono in periodi storici diversi e con caratteristiche diverse, ma soprattutto il fantastico subisce con il tempo il più evidente ampliamento di senso. Infatti da «rinnovata forma del meraviglioso cui sono state date delle basi psicologiche» (secondo una definizione di una enciclopedia francese dell'ottocento che ne parla ancora però come di una categoria estetica e non come genere letterario) assume nel XX secolo una connotazione più ampia poiché non si riferisce soltanto a ciò che è soprannaturale, bensì «a tutto ciò che contraddice l'esperienza e i principi razionali, a ciò che introduce in un altro ordine, in un'altra dimensione», (cfr. R. Jehmlich, *Phantastik – Science Fiction – Utopie*, in *Phantastik in Literatur und Kunst*, hrsg. von Ch. W. Thomsen und J. M. Fischer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1980, p. 13). Finisce cioè per inglobare in sé anche la fantascienza, come avviene nella tradizione russa e polacca che influenzerà

la “soglia” tra reale e irreale, in uno scontro e attraversamento continuo che scardina le categorie del quotidiano. È una letteratura in cui il mondo reale si popola di spettri, licantropi, golem, viaggi nel tempo e nello spazio e che da Freud in poi si lega alla dimensione dell’*Unheimliche*. Pur se già gli autori di quel periodo attribuiscono ai loro scritti la qualifica di “fantastici”, non abbiamo sino agli anni ’60 una teorizzazione di ciò che secondo Todorov nella sua famosa *Introduction à la littérature fantastique* costituisce un vero e proprio genere.

Nei primi decenni del nostro secolo la letteratura fantastica godette nei paesi di lingua tedesca di grande popolarità, come altrove ho cercato di illustrare³, tant’è che ne ritroviamo traccia anche nell’opera di autori famosi come Rilke, Schnitzler, i fratelli Mann, Heym, per tacere di Kafka (menzionato in tutti i testi di letteratura fantastica, ma che in verità rappresenta un «caso limite»)⁴, o anche di M. Brod. Non a questi autori però faremo

in un primo tempo la ricerca tedesca. Oggi, come dicevo, si tende a tracciare dei confini più netti. – Proprio la categoria dell’«indecisione», individuata da Todorov nella sua *Introduzione alla letteratura fantastica*, (Garzanti, Milano 1975) aiuta – secondo Jehmlich – a distinguere il fantastico dalla fantascienza. Leggendo un testo di fantascienza non vi è infatti nessuna indecisione, bensì è presente un’atmosfera di credibilità scientifica. L’altro ordine è spiegato razionalmente e ha inoltre per oggetto il futuro. Il mondo della fantascienza – come scrive Rottensteiner – ha in comune con il fantastico «l’allontanamento» da un mondo conosciuto e il superamento di un limite che immette in un mondo altro, ma questo mondo altro è qualcosa che oggi forse non c’è, ma che potrebbe esserci in futuro, oppure che non c’è, ma che si può spiegare con le leggi del mondo reale. Per quanto riguarda il *fantasy* il discorso sembra essere più chiaro, poiché si tratta di una vera e propria letteratura fiabesca per adulti. La fiaba, infatti, come già avevano detto gli studi dei francesi, non appartiene al fantastico, poiché il soprannaturale è vissuto come elemento naturale, non vi è conflitto, cfr. F. Rottensteiner, *Zweifel und Gewissenheit. Zu Traditionen, Definitionen und einigen notwendigen Abgrenzungen in der phantastischen Literatur*, in *Die dunkle Seite der Wirklichkeit. Aufsätze zur Phantastik*, Hrsg. von F. Rottensteiner, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1987, pp. 7-20.

³ Vedi nota 3.

⁴ M. Fischer, *Deutschsprachige Phantastik zwischen Décadence und Faschismus*, in *Phaicon* 3, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1978, p. 94. In verità non soltanto germanisti come W. H. Sokel e E. Goldstücker hanno messo la sua opera in relazione con questo genere, ma anche specialisti di questa letteratura come R. Callois e W. Freund. Todorov invece cita *La metamorfosi* come esempio della fine del fantastico nel XX secolo, in quanto «l’avvenimento rappresentato non provoca più esitazione poiché il mondo descritto è tutto quanto bizzarro» (*op. cit.*, p. 176). In tal senso il fantastico diventa la norma, «la regola, non l’eccezione». Assolutamente contrari a questa lettura sono R. G. Renner, *Kafka als phantastischer Erzähler*, in *Phaicon* 3, *op. cit.*, pp. 144-162 e P. Cersowsky, *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Kafka Kubin Meyrink*, Fink, München 1983. – In

riferimento nel nostro lavoro, bensì soltanto a quelli che produssero esclusivamente questo tipo di letteratura e che per lo più operarono tra Praga, Vienna, ma anche Monaco, sede di famose case editrici. Se infatti il mondo praghese e le contraddizioni del morente mondo austro-ungarico costituiscono lo scenario delle opere di Alfred Kubin, Gustav Meyrink, Karl Heinz Strobl, Paul Busson, Paul Leppin, Franz Spunda, Fritz von Herzmanovsky-Orlando e Leo Perutz, Monaco, sede delle case editrici Müller, Langen e Drei Masken, resta il centro dove per lo più molte di queste furono pubblicate, insieme a quelle di autori tedeschi, come Oskar Panizza, Hans Heinz Ewers, Alexander Frey, Willy Seidel, Georg von der Gabelentz, Paul Ernst, Werner Bergengruen, etc.⁵.

In verità va subito detto, anticipando così il risultato del nostro lavoro, che la maggiore parte degli autori tradotti e studiati in Italia, ad eccezione di Ewers, sono di origine austriaca, la qualcosa se da un lato può essere legato all'interesse specifico da essi suscitato, dall'altro è un'ulteriore conferma del generale disinteresse nei confronti di questa letteratura. L'atteggiamento, infatti, che la germanistica, e in generale la cultura italiana, ha avuto nei suoi confronti ricalca fino ad un certo momento quello che ebbe la stessa germanistica tedesca: un atteggiamento di diffidenza e di sospetto che tendeva a relegarla nell'ambito della cosiddetta *Trivilliteratur*, perché letteratura inficiata spesso dalla sua dimensione esoterica e occulta, dunque irrazionale e conservatrice⁶, secondo dei clichés tuttora in voga. Una ricerca condotta nel 1992-93 da Clemens Uthner presso 25 Università di

verità spesso nel caso di Kafka o anche di Schnitzler si preferisce parlare di «realismo fantastico» (cfr. B. Krolop, *Versuch einer Theorie des phantastischen Realismus*, Peter Lang, Frankfurt a. M. Bern 1981; R. Mühler, *Dichtung der Krise. Mythos und Psychologie in der Dichtung des 19. und 20. Jahrhundert*, Wien 1951, pp. 407-540) oppure di «Surrealismo», cfr. M. Imboden, *Die surreale Komponente im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers*, Peter Lang, Frankfurt a. M. Bern 1971.

⁵ Resta escluso dalla nostra analisi anche un autore come P. Scheerbart, la cui opera si colloca nell'ambito della letteratura utopica e della fantascienza, pur essendo lui uno dei primi a fondare a Berlino nel 1892 un "Verlag der deutschen Phantasten". La casa editrice pubblicherà però soltanto tre libri, di cui la seconda edizione del primo romanzo dello stesso Scheerbart, *Das Paradies. Die Heimat der Kunst*, uno scritto estetico-programmatico in veste epico-fantastica. Significativo in tal senso è però il fatto che il suo nome non sia incluso nel *Lexikon der phantastischen Literatur* di R. Zondergeld (Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983), mentre lo ritroviamo nel numero speciale a lui dedicato del "Quarber Merkur", Sonderdruck von Science Fiction Times und Solaris, n.7, 1969.

⁶ Vedi in proposito un famoso saggio di L. Gustafsson, *Über das Phantastische in der Literatur*, in "Kursbuch", 15, (1968), pp. 104-116.

dieci diversi paesi, ha dimostrato come ancora oggi tale letteratura ben raramente sia oggetto di corsi universitari, tranne poche eccezioni⁷.

Nonostante essa occupi un'ampia area della produzione letteraria tedesca, le strategie in ambito scientifico e accademico per neutralizzarla e squalificarla, individuate dallo stesso Ruthner, sono state negli anni passati numerose e riscontrabili anche in area italiana. Così a partire dal '700, epoca in cui all'ombra dello stesso Illuminismo tale letteratura nacque e si affermò, l'imperativo razionalista trova espressione nell'attacco polemico di Goethe all'oscurantismo romantico e prosegue sino a Gervinus⁸ e i successori storici della letteratura. Alla critica di tipo razionalista fa seguito nel XIX secolo l'atteggiamento delle varie chiese contro ogni forma di spiritismo e occultismo. Se questo tipo di critica ne attacca però il piano contenutistico, la classificazione nell'ambito della *Trivialliteratur* ne investe anche il piano formale e letterario, nel senso che essa non viene ritenuta "hohe Literatur", bensì semplice letteratura di consumo.

Anche per quanto riguarda la letteratura fantastica del '900, che conobbe una straordinaria fioritura grazie all'influsso delle arti figurative e alla nuova ricezione della letteratura romantica, i canoni per classificarla restarono grosso modo gli stessi. A parlarne in termini entusiastici saranno spesso soltanto gli stessi autori che la producono in grande quantità. La critica specialistica tace o la attacca; famosi letterati, come ad esempio Rilke, i cui primi scritti sono in parte inquadrabili in questo ambito, ne prendono le distanze, sino a quando essa non sparirà quasi del tutto con l'avvento della cultura nazionalsocialista, ad eccezione di ambigui personaggi come Strobl ed Ewers, che Paul Fechter nella sua *Geschichte der deutschen Literatur*⁹ salva perché nazisti e dunque non appartenenti ad un'arte "degenerata". Saranno comunque proprio tali forme di canonizzazione a screditare sul piano ideologico e letterario buona parte di questa letteratura.

Diverso invece appare la posizione della critica a partire soprattutto dagli anni '70, dopo la pubblicazione della fondamentale saggio di Todorov sulla letteratura fantastica, saggio con cui tutti sono costretti a fare i

⁷ Vedi C. Ruthner, *Die Austreibung der Chimären aus der Schrift. Zu (De-) Kanonisierung deutschsprachiger Phantastik*, in "Germanistischen Mitteilungen", 38, 1993, pp. 53-74.

⁸ G.-G. Gervinius, *Geschichte der poetischen National-Literatur der Deutschen*, 5 Bde, Leipzig, Engelmann 1846-1852, Fünfter Teil, *Von Goethe's Jugend bis zur Zeit der Befreiungskriege*, pp. 549-691.

⁹ P. Fechter, *Geschichte der deutschen Literatur*, Knauer, Berlin 1941.

conti e che darà luogo in Germania ad una serie numerosissima di pubblicazioni, che con diverse metodologie critiche (strutturali, sociologiche, psicologiche etc) ne affrontano l'analisi in studi di ottimo livello¹⁰.

Per quanto riguarda la germanistica italiana, e limitatamente al '900, la situazione ricalca quella tedesca, ma solo in parte, poiché, in verità, non soltanto per lunghi anni di molti autori non si tradusse mai nulla, ad eccezione di pochissimi, ma di quelli stessi tradotti la critica ufficiale se ne occupò poco e superficialmente, e quando accadde spesso in termini negativi; tale fenomeno si protrasse sicuramente fino agli anni '80, momento in cui cominciò a nascere un timido interesse nei loro confronti.

Diamo subito un dato: fino agli anni '60, l'unico autore – dei numerosissimi autori di lingua tedesca che scrissero testi fantastici – tradotto e studiato in Italia fu Gustav Meyrink, il famoso autore del *Golem* (a meno che ovviamente non si consideri autore di testi fantastici Kafka o Schnitzler). Una eccezione è costituita da H. H. Ewers, uno scrittore che in Germania aveva pubblicato numerosi volumi di racconti e romanzi di successo. Nulla invece si traduce di K. H. Strobl, altro autore molto prolifico e famoso, che in Austria diede grande impulso alla rinascita del fantastico, né di Franz Spunda, Alexander Frey, Paul Busson, Georg von Gabelenz, Paul Leppin, Lernet-Holenia, Paul Ernst, Werner Bergengruen; di Leo Perutz, oggi ben noto al pubblico italiano, viene tradotto nel 1931 un solo libro: *Il maestro del giudizio universale* [Der Meister des jüngsten Tages 1923]¹¹.

La situazione cambia a partire dagli anni '70, dove anche in Italia giunge la moda strutturalista e quindi l'interpretazione di Todorov, che in verità in aerea germanista ha poco successo. A partire da questo momento mi pare che la ricezione della letteratura fantastica del '900 in Germania e in Italia segua due percorsi diversi. Nonostante, infatti, soprattutto negli anni '80, come vedremo, alcuni autori di questo periodo siano stati tradotti, e a volte accompagnati da interessanti introduzioni, mancano degli studi seri e complessivi sull'argomento come in Germania. Esistono ovviamente diversi studi sul fantastico, ma non di germanisti. Inoltre questi stessi studi

¹⁰ Per la ricezione della letteratura fantastica del '900 in Germania, cui in questa sede possiamo solo accennare, abbiamo in preparazione un più ampio lavoro, tuttora in fase di elaborazione.

¹¹ L. Perutz, *Il maestro del giudizio universale*, trad. it. di R. Soldati, Milano, Mondadori 1931.

non accennano per niente alla letteratura tedesca fantastica, ad eccezione di due autori, sempre citati: Hoffmann per l'800 e Kafka per il '900¹².

Come dunque si è detto, gli unici autori parzialmente tradotti negli anni '20 e '30 furono Meyrink ed Ewers. Quest'ultimo, oltre che autore di parecchi racconti e romanzi di successo, curò una leggendaria collana per la G. Müller Verlag tra il 1910 e il 1922: *Die Galerie der Phantasten*¹³, nonché fu sceneggiatore di uno dei film espressionisti più famosi *Der Student von Prag* (1913), in collaborazione con Wegener che ne fu pure il regista. Di lui furono tradotti tre libri: *Il raccapriccio* nel 1921, [Das Grauen 1908] dove erano contenuti: *L'ebreo morto*, *Dal diario di una pianta d'arancio*, *Salsa di pomodoro*, *La fine di John Hamilton*, *Il sogno*, una scelta che predilige i suoi testi più orridi, in cui il sangue scorre a fiumi, ma in cui domina più che il sovrannaturale la follia e il patologico, *Brividi. Racconti sensazionali*, con traduzione e introduzione anonima, e nel 1930 *Mandragora*, [Alraune 1911]¹⁴, un datato romanzo su un essere artificiale che fu anche il soggetto di molti film, come peraltro molti testi fantastici. Ma dopo tali traduzioni, precedute da introduzioni piuttosto anonime, Ewers sparisce dalle scene letterarie italiane – tranne l'insolita pubblicazione di un racconto che considero tra i suoi racconti più intriganti, *Die Spinne*, apparso recentemente in una raccolta antologica di testi dell'orrore¹⁵. Un breve e unico studio di Sabine

¹² Vedi per esempio lo stesso saggio di Todorov o quello dell'anglista S. Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari, Laterza 1993.

¹³ In essa furono pubblicati 8 volumi (con illustrazioni) che offrono un significativo spaccato degli autori letti in quegli anni: Hoffmann, Poe, Panizza, Strobl, Kubin, Ewers, Balzac, Becquer. In particolare i titoli pubblicati furono i seguenti: Bd. I, E. T. A. Hoffmann, *Phantastische Geschichte*. Eingel. von F. Busoni, ill. von E. Stern, 1912; Bd. II, E. A. Poe, *Nebelmeer*, Einleit. von H. H. Ewers, ill. von A. Kubin, 1914, Bd. III, O. Panizza, *Visionen der Dämmerung*, Einleit. von R. Huch, ill. von O. Haase, 1914; Bd. IV, K. H. Strobl, *Lemuria. Seltsame Geschichten*, ill. von M. Teschner, 1917; Bd. V, A. Kubin, *Die andere Seite*, ill. von A. Kubin, 19217; Bd. VI, H. H. Ewers, *Mein Begräbnis und andere seltsame Geschichten*, Einleit. von St. Przybyszewski, ill. von F. Schwimbek 1917; Bd. VII, H. de Balzac, *Mystische Geschichten*, ill. von A. Kubin 1920; G. A. Becquer, *Von Teufeln, Geistern und Dämonen*, Ill. von P. Haase, 1922.

¹⁴ H. H. Ewers, *Il raccapriccio*, trad. e intr. di L. Filippi, Ferrara 1921; id., *Brividi. Racconti sensazionali*, Sonzogno, Milano 1927; id., *Mandragora*, trad. e intr. di A. Salvatore, Cappelli, Bologna 1930.

¹⁵ Mi è stata segnalata la traduzione di questo testo, senza però l'indicazione esatta della fonte bibliografica che nonostante le mie affannose ricerche sino a questo momento non sono riuscita a ritrovare.

Hoffmann¹⁶, apparso nel 1991 e dedicato soprattutto ai temi e alla struttura di questo racconto, ne mette in luce la complessa tecnica narrativa in grado di irretire il lettore in una fitta rete di allusioni e riferimenti e di creare quell'atmosfera di suspense, di indecisione, per dirla con Todorov, che fa di questo testo un piccolo capolavoro della letteratura fantastica; ma al di là di questo studio non vi è altro.

Gustav Meyrink, invece, non ha mai smesso di essere riproposto in Italia, sia pure con alterne vicende editoriali che cercheremo di riassumere brevemente. Esse sono uno specchio delle diverse mode culturali e di conseguenza della fortuna di un autore così controverso.

Nel 1920 uscì la prima traduzione dei suoi racconti compresi nel volume *Il baraccone delle figure di cera*, [Das Wachsfigurenkabinett 1908], presso Carabba¹⁷, ristampata nel 1928 con una introduzione di A. Spaini. Le successive edizioni segneranno la fortuna di Meyrink in Italia, fortuna che si attua in tre momenti: gli anni '20, gli anni '70 e poi di nuovo negli anni '90 con più vasto consenso di pubblico. I racconti, infatti, non verranno più riproposti fino al 1972, in cui appaiono con una introduzione di Gianfranco de Turreis presso Le edizioni del Gattopardo (*Racconti di cera*), diventate poi La Bussola, che li ripubblica nel 1978 con anonima introduzione di S. Proietti, senza però citare il nome del traduttore. In verità soltanto l'edizione di tre racconti curata da Borges presso Franco Maria Ricci nel 1976 sembra introdurre Meyrink nell'Olimpo ufficiale e riconosciuto della narrativa fantastica.

Ulteriore notorietà avranno tali racconti negli anni '80 e '90, in cui appariranno prima presso Reverdito, (1988) con il titolo *La morte viola* [Der violette Tod und andere Novellen, 1922] e una introduzione di de Turreis e poi nella collana 100 pagine 1000 lire della Newton Compton a cura di Gianni Pilo e Sebastiano Fusco, con il titolo *Racconti agghiaccianti* (1993). Allo stesso modo, *Il Golem*, [Der Golem 1915] il suo romanzo più famoso, uscito in Italia nel 1926 con traduzione e un'introduzione di Enrico Rocca e *La faccia verde*, [Das grüne Gesicht 1916], uscito nel 1931 presso Bemporad di Firenze, seguono pressappoco le stesse sorti, cioè saranno ripubbl-

¹⁶ S. Hoffmann, *Su alcuni racconti di Hans Heinz Ewers e Alexander Moritz Frey* in "Quaderni di Lingue e Letterature straniere", (Fac. di Magistero / Università di Palermo), 13, (1991), pp. 111-129.

¹⁷ G. Meyrink, *Il baraccone delle figure di cera*, trad. it. di A. Silvestri Giorgi, Lanciano, Carabba 1920. Se per alcune opere daremo i riferimenti in nota, per molte di loro rimandiamo alla bibliografia in appendice.

cati soltanto negli anni '70 e poi di nuovo, grazie al successo della letteratura praghese nel 1990. Un'unica eccezione invece costituiscono gli altri romanzi, quelli più esoterici: *La notte di Valpurga*, [Walpurgisnacht 1917], *Il domenicano bianco*, [Der weisse Domenikaner 1921], *L'angelo della Finestra occidentale*, [Der Engel der westlichen Fenster 1927] che saranno tradotti in Italia soltanto negli anni '40 per opera di Julius Evola, un intellettuale raffinato ma estremamente ambiguo che Furio Jesi, un noto studioso di cultura esoterica, nel suo volume sulla *Cultura di destra* non esita a collocare in un ambito di pensiero ben preciso¹⁸. Fu Evola però in verità che per primo introdusse realmente Meyrink in Italia, anche se, al di là di una ristretta cerchia di intenditori, anche questi romanzi dopo anni di silenzio, conobbero nuova fortuna negli anni '70 e '80.

Prima dell'opera di canonizzazione compiuta da Evola, Meyrink, infatti, godeva in Italia di ben poca fortuna. Ancora nel 1933, poco dopo la sua morte A. Spaini in un articolo apparso in "Italia letteraria" definisce Meyrink e la sua opera una «favola»:

Cosa rimane – scrive – allora di Meyrink, oltre che l'amabile e strabiliante imbroglione? Un poeta decadente, un ultra e post-post-romantico, in qualche felice momento un patetico?

e, pur apprezzandone «l'ironia, più dinamica di una mitragliatrice» conclude dicendo: «Sicché di tutta la sua letteratura che cosa rimane? Uno scherzo, finissimo, spirituale, estremamente elegante e passato di moda»¹⁹. Non mancano giudizi di segno opposto, come quello di Massimo Scaligero che nel 1934 rivaluta le valenze esoteriche e spirituali della sua opera fantastica:

In Meyrink il fantastico è soltanto la veste estetica di una realtà nascosta e difficilmente conoscibile dai profani. [...] Il fantastico di Meyrink è ricomponibile in una dottrina di cui non è certo Meyrink l'ideatore, ma di cui egli ha il merito di avere ritrovato il filone d'oro, attraverso un lavoro che altro non può essere se non la esperienza su sé, la trasformazione operata su sé, la ricostruzione personale e l'autoconoscenza realizzata in se stesso²⁰.

¹⁸ F. Jesi, *Cultura di destra*, Garzanti, Milano 1979, in part. pp. 89-101.

¹⁹ A. Spaini, *Meyrink, una favola*, in "L'Italia letteraria", n.50, Roma, 11 dicembre 1933, p. 1.

²⁰ M. Scaligero, *Che cosa c'è in Meyrink*, in "L'Italia letteraria", n.37, Roma, 15 settembre 1934, p. 5.

Suo merito, secondo Scaligero, è quello di avere tentato con la narrativa «di far ribalenare nel tempo della meccanicità, in un'epoca irrimediabilmente chiusa ad ogni sorta di illuminazione che parta dall'interno, talune verità antiche ed eterne, la cui comprensione ed esperienza possono riportare l'uomo sulla "via", restituirlo alla sua dignità di cosciente e di compiuto»²¹.

Sui valori spirituale e occulti della sua opera insisterà naturalmente anche Evola già nel 1932 nel suo saggio *Maschera e volto dello spiritualismo contemporaneo*. In seguito, nelle introduzioni a tre romanzi di Meyrink da lui tradotti, egli ribadirà gli «insegnamenti esoterici»²² della sua opera, individuando alcuni temi fondamentali che costituiscono secondo lui il cammino spirituale di un vero iniziato: l'idea del risveglio interiore dell'"io vero" che liberandosi delle false immagini di sé diventerà un "vivente" e l'idea della reincarnazione che secondo Evola «non va confusa con le fittive reincarnazionistiche. Si tratta invece della ben più fondata veduta, secondo la quale ogni essere umano, lungi dal rappresentare un "IO" autonomo, sarebbe la manifestazione di un dio o demone anteriore e superiore alla sua esistenza finita in terra»²³.

Ciò che importa mettere in evidenza è il fatto che si è ben lungi da apprezzamenti critici che investono il piano letterario. Meyrink è innanzitutto un "maestro", anche se a volte Evola sul piano della dottrina sembra volergli insegnare qualcosa, come per esempio fa nelle osservazioni a proposito delle tecniche tantra di cui Meyrink parla nell'*Angelo della finestra occidentale* che Evola definisce «difettose e superficiali»²⁴. Anzi, quei fugaci giudizi che riguardano il piano letterario sono a volte piuttosto severi. Per esempio, nell'introduzione a *L'angelo della finestra occidentale* concluderà dicendo che «dal punto di vista letterario, specie alla fine del romanzo, sarebbe stato forse bene evitare alcuni episodi prettamente fantastici e fiabeschi; il tutto ne avrebbe guadagnato in serietà»²⁵. La critica è però rivolta ai contenuti non alla forma, che da più voci viene ritenuta non essenziale per lo stesso Meyrink, se anche lo Scaligero sottolineava che lo scrittore per raggiungere il suo scopo, cioè la diffusione della sua dottrina, ad esso «su-

²¹ Ibidem.

²² J. Evola, *Introduzione a La notte di Valpurga*, Bocca, Milano 1944., p. VII.

²³ J. Evola, *Prefazione a G. Meyrink, L'angelo della finestra occidentale*, Bocca, Milano 1949, p. 7.

²⁴ Ivi, p. 9.

²⁵ Ivi, p. 16.

bordinava qualsiasi interesse letterario o vanità intellettuale»²⁶. Per ribadire quest'impostazione critica sarà in seguito Gianfranco de Turrís a ricordare una frase di Meyrink, citata nell'introduzione di Rocca alla prima edizione del *Golem*, cioè quella in cui Meyrink dichiarava che i suoi romanzi non erano che dei «travestimenti» e che il loro contenuto simbolico rifletteva le sue esperienze personali: «Tengo più alle mie teorie, che sono una pratica e una vita, che alle mie creazioni artistiche, che non sono che simboli e involucris»²⁷. Quest'idea dell'importanza dell'esperienza diretta degli eventi raccontati travalica e fonda il loro valore letterario, e ciò varrà anche per tutta quella critica celebrativa, spesso acritica e tendente a enfatizzare il valore «mistico-esoterico» di Meyrink, senza neanche tentare un'analisi del suo linguaggio e delle strutture narrative, spesso molto complesse ed elaborate, tutt'altro che il frutto di una immediata ispirazione.

Sarà in seguito Elemire Zolla nella sua dotta introduzione alla seconda edizione del *Il Golem* presso Bompiani nel 1966 a rivalutare di nuovo l'opera di Meyrink per un pubblico più vasto, sottolineando come il suo esoterismo non aveva nulla a che fare con lo spiritismo e la teosofia, la qualcosa è vera poiché vi sono molte dichiarazioni di Meyrink in questo senso, e inoltre che egli «ebbe a un dipresso la stessa erudizione esoterica, alchemica e variamente mistica di Carl Gustav Jung»²⁸. Di certo sul piano letterario la sua prosa gli sembra inferiore a quella di un H. James, Yeats, Borges, Hofmanstahl, ciò nonostante lo definisce «un petit maître, [che] intrattiene, invece di incantare»²⁹. Così pure, Zolla è contrario a certe «esasperazioni», tipiche della sua cultura praghese, con cui l'io raggiunge il suo risveglio, ma che però non gli impediscono di comunicare «antichissime dottrine»³⁰.

Ben altro tono avranno le introduzioni, in verità piuttosto banali, come scrive con tono polemico Gianfranco de Turrís, che precedono le edizioni degli anni '70 delle opere di Meyrink, e mi riferisco in particolare ai romanzi prima curati da Evola. Tali edizioni «censurando il nome del traduttore, eliminando le sue introduzioni e sostituendole con altre più adeguate all'aria che tira, firmate da Spartaco Proietti, [...] ne danno una

²⁶ M. Scaligero, *op. cit.*, p. 5.

²⁷ E. Rocca, *Gustavo Meyrink e l'opera sua*, in G. Meyrink, *Il Golem*, Campitelli, Foligno 1926, p. 25.

²⁸ E. Zolla, *Introduzione a G. Meyrink, Il Golem*, Bompiani, Milano 1966, p. XIII.

²⁹ *Ivi*, p. XIII.

³⁰ *Ivi*, p. XIV.

interpretazione adatta – tra il giustificativo e l'accusatorio – a far digerire un simile autore ai lettori di "sinistra"»³¹ Anche la nuova introduzione al *Golem* di Ugo Volli nei Tascabili Bompiani (1988) tradisce in verità la stessa tendenza:

Sia o non sia un vero iniziato, possa o non possa essere utile alla formazione dei "superuomini" della cultura neonazista, Meyrink non è un grande scrittore, ma pure non è privo di un certo interesse. Proprio perché ci mostra con grande chiarezza la faccia irrazionalista di una grande cultura, le sue tangenti mistiche, la sua valenza reazionaria³².

La critica di de Turreis, sicuramente un promotore ed entusiasta dell'opera di Meyrink in questi ultimi anni³³, è purtroppo spesso neutralizzata dal tono a volte enfatico dei suoi lavori, il tono di chi "sa" e conosce le vere esperienze esoteriche e "irrazionali", pur sforzandosi di analizzare gli aspetti formali dell'opera meyrinkiana, non sempre riconosciuti adeguati al suo alto contenuto. Così è costretto ad ammettere che «il mettere la forma in secondo piano a tutti i costi da parte di Meyrink [...] qualche volta non dà dei risultati del tutto positivi»³⁴. Seguendo Evola e de Turreis, Gianni Pilo e Sebastiano Fusco, pessimi curatori dell'edizione economica di alcune opere di Meyrink³⁵, si limiteranno infine a segnalare quasi con le stesse parole temi già individuati senza alcuna prospettiva critica.

Per quanto riguarda la germanistica italiana degli anni '60 e '70, bisogna dire che essa resta piuttosto indifferente e scettica di fronte all'opera di Meyrink. Così, se Ladislao Mittner gli dedica un solo paragrafo nella sua *Storia della letteratura* definendo il *Golem* «un romanzo dada»³⁶, ma ritenendo «la bravura narrativa di Meyrink [...] grande ed eccezionale»³⁷,

³¹ G. de Turreis, *Introduzione* a G. Meyrink, *La casa dell'alchimista*, trad. it. di P. Cammerinesi, Basaia, Roma 1981, p. 8.

³² U. Volli, *Introduzione* a G. Meyrink, *Il Golem*, Bompiani 1988, p. XVI.

³³ Vedi pure la *Prefazione* di G. de Turreis a G. Meyrink, *Diagramma magico*, Basaia, Roma 1983.

³⁴ G. de Turreis, *Introduzione* a G. Meyrink, *La casa dell'alchimista*, cit., p. 16.

³⁵ Credo che si debba segnalare l'orrenda traduzione del *Golem*, piena di strafalcioni e inesattezze, per tacere l'eliminazione arbitraria di un intero capitolo, *Licht*, uno dei capitoli fondamentali del romanzo, ma che evidentemente non rientrava nelle 250 pagine.

³⁶ L. Mittner, *G. Meyrink, Storia della letteratura tedesca, Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970)*, Tomo secondo: *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1971, p. 1117.

³⁷ Ivi, p. 1118.

Claudio Magris ne prende le distanze in un articolo del 1972³⁸, pur se la sua acuta critica, ovviamente non accettata dai fautori del Meyrink esoterista³⁹, tende proprio a rivalutare il narratore piuttosto che il maestro di verità:

Interprete ora inquietante e ora superficiale dell'atmosfera crepuscolare praghese dei primi decenni del Novecento, Meyrink va innanzitutto sottratto all'ammirazione di chi, facendone un maestro di scienze esoteriche, riduce involontariamente il suo mondo fantastico ad un sistema prefabbricato di formule iniziatiche e di dottrine magiche⁴⁰.

Anche il saggio di Ida Porena sul *Golem*, l'unico dedicato a questo romanzo, è piuttosto critico verso l'autore praghese, il cui romanzo viene definito «una metafora troppo semplice narrata in una maniera troppo complessa»⁴¹. Ciononostante resta l'unico tentativo di analizzare il romanzo individuandone delle precise strutture narrative, sia pure definite schematiche e prevedibili, in un'ottica critica che vede illustrato nel *Golem* un percorso che mima la tecnica psicoanalitica, cosa che Meyrink in verità non mi pare intenda fare, anche se parecchi sono gli elementi comuni.

Io stessa, per incitamento dello stesso Furio Jesi, cominciai in quegli anni a occuparmi di Meyrink, cercando di analizzarne gli elementi compositivi e simbolici, per poi inserirlo in altri lavori nell'ambito della letteratura fantastica⁴², mentre Marino Freschi, che ha promosso per anni la cultura praghese in Italia, nella *Introduzione a La notte di Valpurga*, ritenuto insieme al *Golem* tra i romanzi più «meditati» e «impegnativi»⁴³, ne ha rivalutato la portata artistica, definendo la sua «una scrittura fantastica che trasforma e traduce la materia trattata in immaginazione e in trasfigurazione onirica. Ma questa materia – aggiunge – c'è ed è di grande interesse sto-

³⁸ C. Magris, *Diavoli a Praga*, in "Corriere della sera" Milano, 19 marzo 1972.

³⁹ Mi riferisco alle violente prese di posizioni di G. de Turrís che legge la critica di Magris come espressione di un razionalismo conformista teso appunto a neutralizzare il valore del suo pensiero, in G. de Turrís, *Introduzione a G. Meyrink, La casa dell'alchimista*, cit., pp. 9 ss.

⁴⁰ Ivi, p. 13.

⁴¹ I. Porena, *Gustav Meyrink. Il Golem*, in AA.VV., *Il romanzo tedesco del Novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 129.

⁴² Vedi appendice bibliografica.

⁴³ M. Freschi, *Il mondo magico di Gustav Meyrink*, in G. Meyrink, *La notte di Valpurga*, Trad. it. di A. Catalan, Studio Tesi, Pordenone 1983. p. XII.

rico-culturale, riservando ancora sorprese e scoperte»⁴⁴. In definitiva, dunque, un autore che è stato oggetto di un costante, pur se contraddittorio interesse come pochi altri autori di questo genere.

Se questa fu la fortuna di Meyrink, ben altra sorte spettò ad Alfred Kubin, Leo Perutz o anche Lernet-Holenia, autore che qui non tratteremo perché la sua opera è uscita dopo il 1930. L'unico romanzo fantastico di Kubin, *L'altra parte*, [Die andere Seite 1908], uscì in Italia soltanto nel 1965 presso la casa editrice Adelphi, grazie alla fine traduzione di Lia Secci. L'opera di Kubin venne accolta abbastanza favorevolmente dalla critica militante. G. V. Amoretti nell'"Italia che scrive" del 1965 lo definisce infatti «uno dei più curiosi e interessanti [romanzi] per lo sviluppo della narrativa tedesca di questi ultimi decenni»⁴⁵. Cogliendo il contrasto tra descrizione realistica e dimensione surreale, Amoretti lo inserisce giustamente nell'atmosfera di "crollo" del cadente mondo austriaco e lo confronta sia pure in negativo con il *Castello* di Kafka, che di certo da questo romanzo fu influenzato: un *Leitmotiv* costante nella critica a questo romanzo, come dimostra un saggio di Bianca Maria Bormann sullo stesso tema⁴⁶. Anche Paolo Chiarini nel suo volume sull'Espressionismo tedesco giudica *Die andere Seite* «non soltanto frutto di un incubo notturno, ma altresì prefigurazione poetica della fine di un mondo di cui essa è l'altra parte»⁴⁷ e, come Mittner⁴⁸, lo definisce un romanzo tipico dell'espressionismo ceco-praghe.

Romanzo visionario e legato alla "Praga magica" di Ripellino, il "Regno del Sogno" diventa invece nella critica di Jesi una sorta di anticipazione mitica e visionaria di Hitler e del nazionalsocialismo⁴⁹. Soltanto Lia Secci vi dedica però un breve saggio nel volume *Il romanzo tedesco del Novecento*, in cui rifiutando l'interpretazione filosofica della Hewig⁵⁰, ne propone una psicanalitica, che lo stesso Kubin – però ammette – avrebbe rifiutato; in-

⁴⁴ Ivi, p. XV.

⁴⁵ G. V. Amoretti, *Il "regno del sogno"*, in "L'Italia che scrive, luglio-agosto, 1965, p. 310.

⁴⁶ B. M. Bormann, *Ancora su F. Kafka e A. Kubin. Zum Einfluß von Kubins Roman "Die andere Seite" auf Kafkas Werk insbesondere auf "Das Schloß"*, Annuali sezione Germanica, 21 (1978), "Studi Tedeschi", 3, pp. 61-80.

⁴⁷ P. Chiarini, *L'espressionismo. Storia e struttura*, La Nuova Italia, Firenze 1969, p. 159.

⁴⁸ L. Mittner, *L'espressionismo tedesco*, Laterza, Bari, 1965, pp. 9,36, 76-77, 110 sgg.

⁴⁹ F. Jesi, *Germania segreta*, Silva, Milano 1967, pp. 213-220.

⁵⁰ L. Secci, *Alfred Kubin, L'altra parte*, in AA.VV., *Il romanzo tedesco del novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 76-79.

fatti come molti autori del fantastico, non ama la psicoanalisi, anche se molte immagini oniriche sono presenti nel romanzo. Ciò che comunque è sorprendente nel romanzo è, secondo la Secci, «lo scarto tra l'assurdo visionario del "Regno del Sogno" e il timbro volutamente realistico-obiettivo della narrazione, che dà all'incubo irrazionale la parvenza di una logica ovvietà»⁵¹. Inoltre, pur evidenziando i difetti stilistici del romanzo, vi riconosce un ricco retroterra culturale di matrice romantica che in Kubin si realizza attraverso un linguaggio moderno in cui dominano il «grottesco» e l'«angoscia». In quanto «allegoria satirica del potere burocratico» il romanzo viene accostato ancora all'opera di Kafka, riconoscendogli inoltre – «un risvolto sociologico» nella misura in cui «la vita onirica degli abitanti di Perla [...] smaschera la meschinità, la passività colpevole, l'irrazionalità demonica latenti nella rispettabilità e nell'ordine sociale borghese»⁵². Nonostante tutto, il grafico e disegnatore Kubin sembra dunque avere più fortuna di Meyrink nell'ambito della scarna critica specialistica italiana.

Praga resta, comunque, il centro di questa letteratura, e proprio il rinnovato interesse nei suoi confronti farà sì che in Italia anche misconosciuti autori come Paul Leppin vengano tradotti. Così esce nel 1989 presso l'Aktis di Piombino il suo romanzo più famoso *Severino va nelle tenebre*, *Un romanzo di fantasmi praghese*, [Severins Gang in die Finsternis. Ein Prager Gespenstroman 1914], che già Ripellino ricordava con i testi di Meyrink e Kubin nel suo *Praga magica*. Nella postfazione Freschi, inserendo Leppin nello spettrale mondo praghese, lo definisce un tipico rappresentante del gruppo neoromantico, la cui «scrittura rimane per sempre intinta d'immaturità adolescenziale»⁵³. «Anche il suo romanzo – scrive – non sperimenta che l'indistinto orrore della notte, il confuso crepuscolarismo della coscienza ottenebrata, il guasto piacere del disfacimento, la macabra insistenza nel gesto ad effetto da bohémien di provincia»⁵⁴. Un suo breve racconto, *Lo spettro della città ebraica* [Das Gespenst der Judenstadt] verrà poi pubblicato presso la rivista "Tratti" con un'introduzione di Paola Maria Filippi che giustamente definisce Leppin un «autore che più di altri ha espresso questa capacità del luogo di trasformarsi in personaggio» alludendo a quella fusione che si verifica, come in *Severin*, tra «l'ossessione

⁵¹ Ivi, p. 73.

⁵² Ivi, p. 74.

⁵³ M. Freschi, *Postfazione* a P. Leppin, *Severino va nelle tenebre*, Aktis, Piombino 1989, p. 114.

⁵⁴ Ivi, pp. 114-115.

erotica del protagonista e la presenza ossessiva della città»⁵⁵ In ogni caso, la Filippi tenta un'analisi delle strutture narrative del testo secondo dei criteri più adeguati ad una nuova concezione e prospettiva critica del fantastico, come peraltro farà in altri lavori. Mi riferisco in particolare alla sua postfazione ai racconti fantastici di Schnitzler, *Anime crepuscolari* del 1992, in cui definisce il fantastico di Schnitzler un «fantastico mentale»⁵⁶.

Anche Leo Perutz appartiene alla fortunata stagione praghese della letteratura fantastica. Matematico di formazione, autore di un manuale scacchistico, il suo primo romanzo *Die dritte Kugel* esce nel 1915, lo stesso anno del *Golem*, ottenendo un discreto successo di critica e pubblico. A partire da questa data Perutz, definito da Torberg «il risultato di una scappatella di Franz Kafka con Agatha Christie», pubblicherà un gran numero di romanzi e racconti di successo mescolando sapientemente storia e dimensione fantastica.

In Italia esce nel 1931 nella collana dei gialli Mondadori *Il maestro del giudizio universale*, [Der Meister des jüngsten Tages 1923] e poi il silenzio assoluto cade su questo interessantissimo scrittore, giudicato oggi il «Borges austriaco»⁵⁷, ma anche in Germania dimenticato per anni fino alla ripubblicazione delle sue opere a partire dagli anni '60 presso le case editrici Zsolay e Rowohlt. Il libro verrà ripubblicato in Italia con una nuova introduzione soltanto nel 1983. A partire da questa data numerose altre opere di Perutz verranno riproposte da diverse case editrici italiane, compresa l'Adelphi che ne sanziona l'indiscutibile valore letterario. Ciononostante – come scrive Cristina Terrile in una recensione del 1991 a *Il cavaliere svedese* [Der schwedischer Reiter 1936], anche il primo romanzo pubblicato dall'Adelphi (*Il marchese di Bolibar*) passa «in punta di piedi sul terreno dell'editoria nazionale»⁵⁸. Sul piano della critica infatti il quadro è in Italia ancora molto povero. Abbiamo alcune buone introduzioni, qualche recensione, ma non ancora un serio lavoro critico sulla sua opera. In alcuni di questi lavori credo sia molto positiva la volontà di inquadrare Perutz all'interno del genere fantastico, cercando di non confonderlo con ciò che è ritenuta *Trivialliteratur* e individuandone temi e motivi all'interno di una complessa

⁵⁵ P. M. Filippi, *P. Leppin: fantasmagoria di dissoluzione*, in "Tratti", n.s., XVII (1992), 61-63.

⁵⁶ P. M. Filippi, *Anime crepuscolari tra sonno e veglia*, Postfazione A. Schnitzler, *Anime crepuscolari*, Moby Dick, Faenza 1992, p. 122.

⁵⁷ B. Pivot, *La bibliothèque idéale*, A. Michel, Paris 1988.

⁵⁸ C. Terrile, *Un povero diavolo tra storia e metafisica*, in "L'indice", 1991, n.10, p. 16.

problematica storica. Così Marino Freschi, nella sua postfazione a *Di notte sotto il ponte di pietra*, [Nachts unter der steinernen Brücke 1913] tra i romanzi più belli e poetici di Perutz, uscito in parte nel 1927, e pubblicato in Italia soltanto nel 1988, definisce lo scrittore «tra i grandi romanzieri ebraico-praghesi, di cui «misticismo ebraico» e «neopositivismo viennese» costituiscono la maggior componente intellettuale. Scrive Freschi:

La formazione matematica di Perutz, nonché la sua discreta, ma pur sempre consistente frequentazione del patrimonio leggendario e mitico, spiegano la “logica del meraviglioso” di cui Hermann Broch intravedeva lo specifico ossimoro che regola la scrittura di Perutz. Nel romanziero, infatti, prende corpo uno degli esperimenti più convincenti di quella singolare e irripetibile simbiosi mitteleuropea di “anima” ed “esattezza” che, se trovò in Musil il suo rappresentante più maturo, può essere verificata in tutta la sua capacità ermeneutica nell’opera narrativa di Perutz⁵⁹.

Altre studiosi si occuperanno, dopo Freschi, dell’opera di Perutz, a dimostrazione della sua improvvisa fortuna in Italia: Angela Maria Filippi, nelle postfazioni a due romanzi per la Reverdito di Trento: *Dalle nove alle nove*, [Zwischen neun und neun 1918] e *Il Mistero dell’albero di mango* [Das Mangobaumwunder 1916], inquadrandolo nel fantastico del ’900, ne sottolinea la diversità rispetto ad autori come Meyrink proprio per la sua capacità di non ricorrere ad elementi sensazionali e irreali, bensì ad una forma di iperrealismo attraverso cui «dissimula fino a neutralizzarlo il senso di *Unheimlichkeit* che coglie il lettore di fronte ad una storia di rigorosissima costruzione di cui però non gli è svelato il fondamento.

Ma così facendo – aggiunge – conferisce un tono di irrealtà a quella stessa realtà ritratta con toni iperrealistici⁶⁰. Anche il viaggio nel tempo che è un tema privilegiato della letteratura fantastica⁶¹ acquista nell’opera Perutz un fondamento di pseudo-autenticità grazie alla sua tecnica narrativa che realizza «una perfetta simbiosi di fantasia e realtà»⁶². In tal senso il

⁵⁹ M. Freschi, *All’inseguimento di Praga*, in L. Perutz, *Di notte sotto il ponte di pietra*, trad. it. di B. Talamo, E/O, Roma 1988, p. 217.

⁶⁰ P. M. Filippi, *Postfazione* a L. Perutz, *Dalle nove alle nove*, trad. it. di M. Consolati, Reverdito, Trento 1988, p. 269.

⁶¹ A questo proposito vedi P. M. Filippi, *Fra avventura e nostalgia: viaggi possibili in Arthur Schnitzler e Max Brod*, in *Photos, Il viaggio, la nostalgia*, Dipartimento scienze filologiche e storiche, Trento 1995, pp. 313-324.

⁶² P. M. Filippi, *Postfazione* a L. Perutz, *Il mistero dell’albero di mango*, trad. it. di A. Corbello, Reverdito, Trento 1989, p. 220.

fantastico di Perutz è spesso riconosciuto privo di quegli elementi truculenti e magici del fantastico praghese, risolvendosi in un gioco con il sovrannaturale che egli prima evoca, poi disinnesca per lasciare «intravedere i meccanismi psicologici dell'illusione»⁶³. Anche nell'introduzione di Beatrice Talamo ad uno degli ultimi libri di Perutz, pubblicati in Italia, *La nascita dell'Anticristo*, [Die Geburt des Antichrist 1920], viene sottolineato che «sdoppiamento, amnesie, percorsi tortuosi della memoria avanti e indietro nel tempo, testimoniano nelle opere di Perutz l'influenza di temi che si differenziano sempre più da un uso tradizionale e "scontato" del "fantastico"»⁶⁴. In questo lavoro, l'analisi dei temi perutziani, dei suoi procedimenti narrativi caratterizzati dalla «mobilità del soggetto narrante» che creano un percorso «labirintico» nel testo, viene messa in luce la modernità delle sue problematiche. Nelle sue opere, infatti, lo scardinamento delle coordinate spazio-temporali, l'uso di un'«ottica moltiplicata» creano un senso di destabilizzazione, quella «perdita del centro»⁶⁵ che si traduce anche nell'interesse per avvenimenti e personaggi periferici della storia. Leo Perutz viene anche in questo lavoro differenziato dagli autori fantastici della *Trivialliteratur*, poiché egli «sceglie il fantastico non solo come irruzione improvvisa di nuove leggi ambigue e incomprensibili nella dimensione del reale [...], ma come *strappo* che lacera beffardamente la quotidianità, come senso d'angoscia e di confusione mentale»⁶⁶. Anche Roberta Ascarelli soggiace al fascino della narrativa di Perutz, di cui ha curato *Il Giuda di Leonardo*, [Der Judas des Leonardo, 1956], evidenziando ancora una volta come nei suoi romanzi «trionfano abilità compositiva e maestria combinatoria in una narrazione esposta sia alla sottotestualità di infiniti riferimenti oscuri e inquietanti sia alla sovratestualità della citazione documentaria»⁶⁷.

Di tutti gli autori finora trattati Perutz è, dunque, uno dei pochi che grazie ai riconoscimenti di Adorno, o anche Borges, o Tucholsky ottiene anche in Italia i riconoscimenti che merita, senza grandi riserve o prevenzioni ideologiche.

⁶³ C. Terrile, *op. cit.*

⁶⁴ B. Talamo, *Introduzione* a L. Perutz, *La nascita dell'Anticristo*, Studio Tesi, Pordenone 1995, p. XV.

⁶⁵ *Ivi*, p. XVII.

⁶⁶ *Ivi*, p. XI-XII.

⁶⁷ R. Ascarelli, *Postfazione* a L. Perutz, *Il giuda di Leonardo*, trad. it. di S. Di Gaspare, Fazi Editore, Roma 1997, p. 214.

La stessa fortuna non ha avuto invece l'opera di un altro autore fantastico di quegli anni – ma “fantastico” in un'accezione molto diversa da quella individuata da Todorov, infatti la sua opera si inserisce in un filone più umoristico-grottesco a metà tra la documentazione storica e l'invenzione fantastica. Ci riferiamo a Fritz von Herzmanovsky-Orlando, un autore oggi sicuramente “cult” della letteratura fantastica austriaca contemporanea, la cui opera uscì per lo più postuma anche in Austria tra il 1957-63 grazie all'interesse di Friedrich Torberg. Il suo romanzo più famoso, *Der Gaukelschreck im Rosennetz*, sarà tradotto in Italia nel 1962 da Lia Secci con il titolo *Lo spaventacavalli nel roseto* (1962), ma il panorama critico resta come al solito molto povero.

Il quadro che abbiamo delineato non è certo consolante, poiché se è vero che parecchi testi fantastici non sono di grande qualità letteraria, è anche vero che l'atteggiamento positivista della critica italiana ha influito negativamente sulla conoscenza e diffusione di questa letteratura, comunque rappresentativa di una temperie culturale in cui di certo ebbe un ruolo non secondario, pur se non dominante. Il timido interesse nei suoi confronti lascia però ben sperare.

Bibliografia

1. Letteratura Critica (in generale)

- M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1948.
- R. Campra, *Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico. La costruzione come senso*, in: “Studi Ispanici”, 1981, pp. 185-201.
- R. Campra, *Il fantastico una isotopia della trasgressione*, in “Strumenti critici”, 45, 1981, pp. 199-231.
- L. D'Arcangelo, *La letteratura fantastica in Argentina*, Lanciano 1983.
- Bonifazi, N., *Teoria del fantastico*, Longo, Ravenna 1982.
- A. Voglino (a cura), *Dal Mito alla fantasia. Introduzione alla letteratura dell'immaginario*, Solfanelli, Chieti 1983.
- *I messaggeri dell'angoscia. Quattro saggi sulla letteratura del fantastico e del soprannaturale*, Bulzoni, Roma 1983.
- R. Cesarani et al, *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983.
- V. Branca, C. Ossola, E. S. Resnik (a cura), *I linguaggi del sogno*, Sansoni, Firenze 1984.
- B. Pisapia, (a cura), *I piaceri dell'immaginazione*, Bulzoni, Roma 1984 (con una bibliografia di A. Scarsella, *Il fantastico e la critica letteraria*, I parte, pp. 203-214).

- S. Salvestroni, *Semiotica dell'immaginazione*, Marsilio, Venezia 1984.
- S. Petrigiani, (a cura), *Fantasia e fantastico*, Camunia, Roma 1985.
- E. Raimondi, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Il Mulino, Bologna 1985.
- E. Barbieri, C. Marconi, *Sinopie. La tentazione del fantastico*, Bulzoni, Roma 1986.
- A. Scarsella, *Fantastico e immaginario*, Solfanelli, Chieti 1988 (con una Bibliografia di A. Scarsella, *Il fantastico e la critica letteraria*, II parte, pp. 203-214).
- S. Albertazzi, (a cura), *Il punto su: La letteratura fantastica*, Laterza, Bari 1993.
- S. Solmi, *Saggi sul fantastico. Dall'antichità alle prospettive del futuro*, Einaudi, Torino 1978.
- R. Cesarani, *Il Fantastico*, Il Mulino, Bologna 1996.
- A. Carotenuto, *Il fascino discreto dell'orrore*, Bompiani, Milano 1997.

2. I testi e la critica

HANS HEINZ EWERS

Traduzioni italiane

- *Il raccapriccio*, (L'ebreo morto, Dal diario di una pianta d'arancio, salsa di pomodoro, La fine di John Hamilton, Il sogno), trad. it. e intr. di Luigi Filippi, Ferrara 1921.
- *Brividi. Racconti sensazionali*, trad. e intr. anonima, Sonzogno, Milano 1927.
- *Mandragora*, trad. e intr. di Ada Salvatore, Cappelli, Bologna 1930.

Letteratura critica

- L. Filippi, *Introduzione* a H. H. Ewers, *Il raccapriccio*, Taddei, Ferrara 1921, pp. 1-21.
[Rec. di R. Bottacchiari, in "La cultura", 1921- 22, p. 467].
- A. Salvatore, *Introduzione* a H. H. Ewers, *Mandragora*, Cappelli, Bologna 1930, pp. 1-3.
- Anonimo, *Introduzione* a H. H. Ewers, *Brividi. Racconti sensazionali*, Sonzogno, Milano 1927.
- S. Hoffmann, *Su alcuni racconti di Hans Heinz Ewers e Alexander Moritz Frey* in "Quaderni di Lingue e Letterature straniere", (Fac. di Magistero / Università di Palermo), 13, (1991), pp. 111-129.
- M. Cottone, *La letteratura fantastica della Jahrhundertwende in Austria e in Germania*, in "Quaderni di Lingue e Letterature straniere", (Fac. di Magistero / Università di Palermo), 13, (1991), pp. 65-108.
- M. Cottone, *Meyrink e dintorni: letteratura dell'orrore in Austria e Germania tra il 1900 e il 1930*, in G. Schiavoni (a cura), *Il piacere della paura. Dracula e il crepuscolo della dignità umana*. (Atti del convegno "Scenari della paura". Università di Messina, 25-26 Marzo 1993, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995, pp. 85-100.

FRITZ VON HERZMANOVSKY-ORLANDO

Traduzioni

- *Lo spaventacavalli nel roseto*, trad. e intr. di L. Secci, Rizzoli, Milano 1962 (2. edizione senza introduzione, L'editore, Trento 1991).

Letteratura critica

- L. Secci, *Introduzione* a F. von Herzmanovsky-Orlando, *Lo spaventacavalli nel roseto*, Rizzoli, Milano 1962, pp. 5-15.
- L. Rega, *Herzmannovsky-Orlando, raddomante dell'Austria perduta*, in *Nuova Rivista Europea*, VI, (1982), pp. 91-101.
- J. W. Weill, *Il ruolo della scienza nell'opera di Fritz von Herzmannovsky-Orlando*, in *Anima e esattezza, Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra Ottocento e Novecento*, a cura di Riccardo Morello, Marietti, Casale Monferrato 1983, pp. 270-277.

ALFRED KUBIN

Traduzioni italiane

- *L'altra parte*, trad. it. di L. Secci, Adelphi, Milano 1965.
- *Demoni e visioni notturne*. con 24 disegni, trad. it. di M. Attardo Magrini, Il Saggiatore, Milano 1961.

Letteratura critica

- L. Secci, *Alfred Kubin, L'altra parte*, in AA.VV., *Il romanzo tedesco del novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 76-79.
[rec. G. V. Amoretti, "L'Italia che scrive, Roma, luglio-agosto 1965, I. Baldacci, Curci, "Il Piccolo" Trieste, 1 dicembre 1965; E. Emanuelli, "Il Corriere della sera", Milano 15, agosto 1965; E. Fadini, "Cimento", n.44, settembre 1965, pp. 76-77; R. Fertoni, "Il giorno", Milano, 29 settembre 1965; C. Magris, "La gazzetta del popolo", Torino, 18 agosto 1965; A. Paolini, "Paragone", n.s., n.188, ottobre 1965, pp. 148-151, G. Piovene, "La stampa", Torino, 5 agosto 1965; E. Siciliano, "L'espresso", Roma, 19 settembre 1965.
- F. Jesi, *Germania segreta*, Silva, Milano 1967, pp. 113-117.
- L. Mittner, *L'espressionismo tedesco*, Laterza, Bari, 1965, pp. 9,36, 76-77, 110 sgg.
- P. Chiarini, *L'espressionismo. Storia e struttura*, La Nuova Italia, Firenze 1969, pp. 46-47, 117-118.
- L. Forte, *Alfred Kubin*, in *Dizionario critico della letteratura tedesca*, Utet, Torino 1976, pp. 624-625.
- A. Nigro, *Alfred Kubin profeta del tramonto*, Officina Edizioni, Roma 1983.

PAUL LEPPIN

Traduzioni italiane

- *Severino va nelle tenebre. Un romanzo di fantasmi praghese*, trad. it. di A. De Luca e F. Canessa, *Postfazione* di M. Freschi, Aktis, Piombino 1989.

- *Lo spettro della città ebraica*, trad. it. di Stefania Carretti, in "Tratti", n.s., XVII (1991), pp. 55-60.

Letteratura critica

- A. M. Ripellino, *Praga magica*, Einaudi, Torino 1973.
- M. Freschi, *P. Leppin: trovatore della vecchia Praga*, Postafazione a P. Leppin, *Severino va nelle tenebre. Un romanzo di fantasmi praghese*, trad. it. di A. De Luca e F. Canessa, Aktis, Piombino 1989.
- P. M. Filippi, *P. Leppin: fantasmagoria di dissoluzione*, in "Tratti", n.s., XVII (1991), 61-63.

GUSTAV MEYRINK

Traduzioni italiane

- *Il baraccone delle figure di cera*, trad. it. di A. Sivestri Giorgi, Lanciano, Carabba 1920.
- *Racconti di cera*, intr. di G. de Turrís, Ed. del Gattopardo, Roma 1972.
- *Racconti di cera*, intr. di S. Proietti, "Le Pietre", Vol. 1, La Bussola Editrice, Roma 1978.
- *Il Golem e altri racconti*, trad. it., intr. e note di E. Rocca, Campitelli, Foligno 1926.
- *Il Golem*, trad. it. di C. Mainoldi, introd. di E. Zolla, Bompiani, Milano 1966, (ripubblicato nei "Tascabili Bompiani", intr. di U. Volli 1977).
- *Il Golem*, a cura di G. Pilo e S. Fusco, Newton Compton, Milano 1994.
- *La faccia verde*, trad. it. di M. Benzi, Bemporad, Firenze 1931 (ripubblicato in anastatica dalle Edizioni A.r., Padova 1971; Akropolis, Napoli 1981; Edizioni del Graal, Roma 1980; Basaia, Roma 1983).
- *Il domenicano bianco*, trad. it. e intr. di J. Evola, Bocca, Milano 1944 (Ed. del Gattopardo, Roma 1972);
- *Il domenicano bianco*, (trad. anonima), intr. di S. Proietti, Roma, La Bussola 1977.
- *Il domenicano bianco*, trad. it. di A. M. Baiocco, Tre Editori, Roma 1997.
- *La notte di Valpurga*, trad. it. e intr. di J. Evola, Bocca, Milano 1944; Ed. del Gattopardo, Roma 1972.
- *La notte di Valpurga*, intr. di S. Proietti, La Bussola Editrice, Roma 1979.
- *La notte di Valpurga*, trad. it. di A. Catelan, *Presentazione* di M. Freschi, Studio Tesi, Pordenone 1983.
- *L'angelo della finestra occidentale*, trad. it. e intr. di J. Evola, Bocca, Milano 1945; Ed. del Gattopardo, Roma 1972; Basaia, Roma 1983.
- *La casa dell'alchimista*, trad. it. e nota biografica di P. Cammarinesi, intr. di G. de Turrís Ed. del Graal, Roma 1981.
- *La casa dell'alchimista*, a cura di A. Pepe, Studio tesi, Napoli 1992.
- *La casa dell'alchimista*, "La rosa di Paracelso", Ecig, 1993.
- *Alla frontiera dell'aldilà*, trad. it. di C. D'Altavilla (Evola), Rocco, Napoli 1959.
- *Il libro dell'aldilà*, Edizioni Rebis, Viareggio 1984.

- *Il diagramma magico*, trad. it. di P. Cammerinesi, *Prefazione* di G. de Turrís, Basaia, Roma 1983.
- *La morte viola. Racconti 1901-1908*, trad. it. di A. M. Baiocco, con un saggio di G. de Turrís, Reverdito, Trento 1988.
- *Il cardinale Napellus*, trad. it. di E. Zilioli, intr. di J. L. Borges, Franco Maria Ricci, Parma, Milano 1976.
- *L'orologiaio*, a cura di S. Videha, "Millelire", Nuovi equilibri, 1993.
- *Racconti agghiaccianti*, a cura di G. Pilo e S. Fusco, T. E. Newton, Milano 1993.
- Letteratura critica
- E. Rocca, *Gustav Meyrink e l'opera sua*, intr. a G. Meyrink, *Il Golem*, vol. I, Foligno 1926, pp. 3-25.
- A. Spaini, *Gustav Meyrink*, in "Nuova Antologia", CCXCII, 1920, pp. 157-160.
- A. Spaini, *Introduzione a Gustav Meyrink, Il baraccone delle figure di cera. Racconti straordinari*, Carabba, Lanciano 1928, pp. I-VII.
- A. Spaini, *Meyrink, Una favola*, in "L'Italia letteraria", n.50, 11 dicembre 1933, pp. 157-160.
- M. Scaligero, *Che cosa c'è in Meyrink*, in "L'Italia letteraria", n.37, 15 settembre 1934.
- Anonimo (J. Evola), *Introduzione a Gustav Meyrink, La notte di Valpurga*, Bocca, Milano 1944, pp. V-XII.
- J. Evola, *Maschera e volto dello spiritualismo contemporaneo*, (1932.), ristampato nelle Ed. Mediterranee, Roma 1971.
- J. Evola, *Nota introduttiva a Gustav Meyrink, Il domenicano Bianco*, Bocca, Milano 1944, pp. V-XXIII.
- J. Evola, *Introduzione a Gustav Meyrink, L'angelo della finestra occidentale*, Bocca, Milano 1949, pp. 5-16.
- E. Zolla, *Introduzione a Gustav Meyrink, Il Golem*, Bompiani, Milano 1966.
- C. Magris, *Diavoli a Praga*, in "Corriere della sera", 19 marzo 1972, p. 13.
- I. Porena, *Gustav Meyrink. Il Golem*, in AA.VV., *Il romanzo tedesco del Novecento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 123-130.
- A. M. Ripellino, *Praga magica*, Einaudi, Torino 1973.
- A. Kroh, *Gustav Meyrink*, in *Dizionario critico della letteratura tedesca*, Vol. II, Utet, Torino 1976, p. 746-747.
- J. L. Borges, *Introduzione a Gustav Meyrink, Il cardinale Napellus*, Franco Maria Ricci, Parma 1976.
- S. Proietti, *Prefazione a Gustav Meyrink, Racconti di cera*, La Bussola, Roma 1979, pp. 3-6.
- S. Proietti, *Prefazione a Gustav Meyrink, Il Domenicano Bianco*, La Bussola Editrice, Roma 1979.
- G. de Turrís, *Gustav Meyrink fra fantasia ed esoterismo*, intr. a G. Meyrink, *La casa dell'alchimista*, Edizioni del Graal, Roma 1981, pp. 3-33.
- P. Cammerinesi, *Gustav Meyrink. Una breve nota biografica*, ivi, pp. 35-45.

- P. Cammerinesi, *Il coraggio dell'impossibile*, in AA.VV., *Massimo Scaligero*, Ed. Ti-
lopa, Teramo 1982.
- M. Freschi, *Il mondo magico di Gustav Meyrink*, *Presentazione* a G. Meyrink, *La notte
di Valpurga*, Studio Tesi, Pordenone 1983, pp. IX-XIX.
- AA.VV., *Gustav Meyrink. Scrittore e iniziato*, Basaia, Roma 1983.
- M. Cottone, *Un' "avventura letteraria". Gli inediti de "L'angelo della finestra occidentale"
di Meyrink e Schmid-Noerr*, in M. C., *Esoterismo e ragione. Cinque ipotesi sulla me-
tempisicosi*, Sellerio, Palermo 1983, pp. 76-106.
- G. de Turrís, *Prefazione* a G. Meyrink, *Il diagramma magico*, Basaia, Roma 1983,
pp. 5-8.
- P. Cammerinesi, *G. Meyrink: letteratura e ascesi*, ivi, pp. 9-25.
- S. Mellegrini (a cura), *Meyrinkiana*, Pilgrim Press, Trieste 1983.
- M. Freschi, *Die magische Welt Gustav Meyrinks*, in *Sinn und Symbol*, Festschrift für
J. P. Strekla, Peter Lang, Bern 1987, pp. 33-44.
- U. Volli, *Il Golem: il tempo, la società*, *Introduzione* a G. Meyrink, *Il Golem*, Bom-
piani, Milano 1988, pp. V-XVI.
- G. de Turrís, *Gustav Meyrink tra grottesco e macabro*, *Postfazione* a G. Meyrink, *La
morte viola*, *Racconti 1901-1908*, Reverdito, Trento 1988, pp. 251-288.
- M. Cottone, *La letteratura fantastica della Jahrhundertwende in Austria e in Germania*,
in "Quaderni di Lingue e Letterature straniere", (Fac. di Magistero / Uni-
versità di Palermo), 13, (1991), pp. 65-108.
- S. Barni, *La scrittura deittica di G. Meyrink*, in *Tra simbolismo e avanguardie*, Studi
dedicati a Ferruccio Masini, Editori Riuniti, Roma 1992.
- M. Cottone, *Meyrink e dintorni: letteratura dell'orrore in Austria e Germania tra il 1900
e il 1930*, in G. Schiavoni (a cura), *Il piacere della paura. Dracula e il crepuscolo
della dignità umana*. (Atti del convegno "Scenari della paura". Università di
Messina, 25-26 Marzo 1993, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1995, pp. 85-
100.
- G. Pilo e S. Fusco, *Il fantastico, l'orrore e l'esoterismo in Meyrink*, *Introduzione* a *Rac-
conti agghiaccianti*, Tascabili Economici Newton, Milano 1993, pp. 7-11.
- G. Pilo e S. Fusco, *Il simbolismo kabbalistico in Meyrink*, in G. Meyrink, *Il Golem*,
Newton Compton, Milano 1994, pp. 7-32.

OSKAR PANIZZA

Traduzioni italiane

- *Dal diario di un cane e altri scritti*, Trad. it. di A. Chersi, Ed. L'«Affranchi», Salo-
rino 1988.
- *Psychopathia criminalis*, Spirali, Milano 1990.
- *Il concilio d'amore*, ES, Milano 1991.

Letteratura critica

- G. Chiarini, *Oscar Panizza: quasi una scoperta*, in AION(T), XXVIII (1985), pp.
303-325.

- G. Chiarini, *Metafora e realtà grottesca in "Eine Mondgeschichte" di Oskar Panizza*, in AION(I), XXIX (1986), 133-163.
- G. Chiarini, G., *Vagabondi, «Sonderlinge» e marionette nella narrativa di O. Panizza*, Istituto universitario Orientale, Napoli 1989.
- G. Chiarini, "Psychopathia criminalis", una satira del "disumano", in O. Panizza, *Psychopathia criminalis*, cit., pp. 85-118.

LEO PERUTZ

Traduzioni italiane

- *Il maestro del giudizio universale*, trad. it. di R. Soldati, Milano, Mondadori 1931.
- *Il maestro del giudizio universale*, trad. it. di L. Bolla, Serra e Riva, Milano 1983.
- *Il Marchese di Bolibar*, trad. it. di B. Griffini, Adelphi, Milano 1987.
- *Di notte sotto il ponte di pietra*, trad. it. di B. Talamo. *Postfazione* di M. Freschi, Ed. e/o, Roma 1988.
- *Dalle nove alle nove*, trad. it. di M. Consolati, *Postfazione* di P. M. Filippi Reverdito, Trento 1988.
- *La terza pallottola*, trad. it. di F. Stelzer, L'editore, Trento 1989.
- *Il mistero dell'albero di Mango*, trad. di A. Corbella, Con un saggio di P. M. Filippi, *Viaggiare nel tempo*, Reverdito, Trento 1989.
- *Il cavaliere svedese*, trad. it. di E. Dell'Anna Ciancia, Adelphi, Milano 1991.
- *Tempo di spettri*, trad. it. di R. Carpinella Guarneri, Adelphi, Milano 1992.
- *La nascita dell'Anticristo*, a cura di B. Talamo, Studio Tesi, Pordenone 1995.
- *Il giuda di Leonardo*, a cura di R. Ascarelli, trad. it. di S. Di Gaspare, Fazi Editore, Roma 1997.

Letteratura critica

- M. Freschi, *All'inseguimento di Praga*, *Postfazione* a L. Perutz, *Di notte sotto il ponte di pietra*, trad. it. di B. Talamo, Ed. e/o, Roma 1988.
- P. M. Filippi: *Viaggiare nel tempo*, *Postfazione* a L. Perutz, *Il Mistero dell'albero di mango*, Reverdito, Trento 1989.
- P. M. Filippi, *Postfazione* a L. Perutz, *Dalle nove alle nove*, Reverdito, Trento 1988.
- G. Giangrande, *I romanzi storico-fantastici di Leo Perutz: Memoria e storia in Die dritte Kugel e Der Marquis de Bolibar*, (Tesi di Laurea, Facoltà di Magistero, Palermo 1991.).
- C. Terrile, *Un povero diavolo tra storia e metafisica*, Leo Perutz, *Il cavaliere svedese*, in "L'indice", 10, 1991, p. 16.
- B. Talamo, *Introduzione*. a L. Perutz, *La nascita dell'Anticristo*, Studio Tesi, Pordenone 1995.

GEORG SAIKO

Traduzioni

- *L'altra vita*, in "Questo e altro", 1964, nn. 6-7, pp. 121-123.
- *Sulla zattera*, trad. di L. Magliano, Rizzoli, Milano 1967.
- *L'uomo nel canneto*, trad. it. e intr. di L. Raga, Marietti Casale Monferrato 1983.

Letteratura critica

- C. Magris, *Anima e esattezza*, in *Dietro le parole*, Garzanti, Milano 1978, pp. 242-247. (rec. apparsa in "Il piccolo", 8 agosto 1971.).
- L. Raga, *Introduzione*, a G. Saiko, *L'uomo nel canneto*, Marietti, Casale Monferrato 1983, pp. VII-XXI.

PAUL SCHEERBART

Traduzioni

- *Lesabéndio*, a cura di F. Desideri, trad. it. di P. di Segni e F. Desideri, Editori Riuniti, Roma 1982 (ristampato presso Studio Tesi, Pordenone 1991).
- *Architetture di vetro*, trad. it. di M. Fabbri e G. Schiavoni, con un saggio di G. Schiavoni, Adelphi, Milano 1982.

Letteratura critica

- G. Schiavoni, *La natura sotto altra luce*, in P. Scheerbart, *Architetture di vetro*, trad. it. di M. Fabbri e G. Schiavoni, Adelphi, Milano 1982, pp. 183-212.
- F. Desideri, *Introduzione* a P. Scheerbart, *Lesabéndio*, trad. it. di P. di Segni e F. Desideri, Editori Riuniti, Roma 1982, pp. VII-XXVII.
- S. Barni, "*Münchhausen und Clarissa*": un romanzo berlinese di Paul Scheerbart, in "Studi dell'Istituto Linguistico di Pisa", 1983, pp. 257-296.
- S. Barni, *P. Scheerbart ovvero la moltiplicazione delle trasparenze*, in "Studi germanici", n.s., XXI-XXII (1983-84), pp. 123-199.

Anton Reininger
(Udine)

Das goldene Vlies

Grillparzer, der sich mit dem Plan eines Medeadramas seit dem Oktober 1817 beschäftigte, doch erst im Sommer des darauffolgenden Jahres ernstlich mit der Arbeit an dem Drama begann, erlebte die Ausführung seines Projekts als eine besondere Herausforderung an seine künstlerische Gestaltungsfähigkeit, an der er vor allem im Hinblick auf die Notwendigkeit der großräumigen Planung bei einem so umfangreichen Stoff zweifelte. Daran wird deutlich, daß seine kreativen Impulse sehr viel weniger rational beherrschbar waren, als die konventionelle Vorstellung von seiner josephinisch aufklärerisch geprägten Persönlichkeit zuzulassen scheint. Der Geniekult des Sturm und Drangs wie auch der Romantiker lag ihm sicher als eher verächtliche, weil schauspielerhafte Selbstdarstellung fern. Doch der Verzicht auf die selbstbewußte Inszenierung seines künstlerischen Talents, das Zurücktreten der Person gegenüber der handwerklich-technischen Leistung des Dramatikers schützte ihn nicht vor der Gefährdung seiner Produktivität durch existentielle Krisen, da sie offenkundig stärker durch seine psychologische Lage bedingt war, als die geglättete Oberfläche seines Klassizismus zu erkennen gibt.

Der Selbstmord seiner Mutter Ende Jänner 1819 bedeutete das vorläufige Ende der Arbeit am Goldenen Vlies. Grillparzer machte von März bis Ende Juli eine Reise nach Italien, die ihn bis nach Rom führte. «Ich gieng nach Italien, sah dort das Herrlichste der Welt», so schreibt er in seinem Tagebuch, «und die neuen großen Eindrücke verlöschten beinah die Erinnerung an das Wundervlies»¹. Diese Anmerkung ist vor allem deshalb von Interesse, weil sie, wenn dies überhaupt noch nötig ist, deutlich zu erkennen gibt, wie losgelöst von seinen äußeren, aber auch inneren Lebensum-

¹ Grillparzer, Tagebuch Nr. 4399; HKA II 12, S. 87.

ständen Grillparzers Beschäftigung mit den klassischen Stoffen war. Die Nähe zur Antike, die in Goethe die schon eingeleitete klassizistische Rückwendung entschieden verstärkte, entfernte hingegen Grillparzer von seinem Dramenplan, der doch wie kein anderer den Höhepunkt seiner produktiven Aneignung der klassischen Tradition bezeichnet. Lag es nur an den besonderen persönlichen Umständen dieser Reise, die ihn einfach dazu trieben, alles das aus dem Bewußtsein zu streichen, was ihm die letzten schweren Monate in Erinnerung rufen konnte? Die Bedeutsamkeit dieses Motivs ist nicht von der Hand zu weisen. Doch scheint mir Grillparzers Reaktion zugleich auch ein Indiz für sein spezifisches Verhältnis zur Antike. Es hat keineswegs jene existentielle Dimension wie bei Goethe. In die mittelmeeerische Welt einzutauchen, bedeutete keine Entdeckung einer neuen Lebensdimension oder eines neuen Kunstideals. Die klassische Literatur blieb ein Bildungserlebnis, das ihm Material lieferte, an dem sich seine dramatische Phantasie entzündete. Dies bedeutet keineswegs, daß Grillparzer sich einer akademischen Kunstübung überläßt, in der Exotismus und Rhetorik zu einem bühnenwirksamen Theaterstück verarbeitet werden. Doch ist der Bekenntnischarakter in diesem dramatischen Werk weitgehend zurückgedrängt und nur durch die Verhüllungen hindurch auffindbar. Bezeichnenderweise findet Grillparzer wieder zu seinem Dramenplan zurück, als er mit der Tochter seiner guten Bekannten Karoline Pichler, damals eine sehr geschätzte Schriftstellerin, am Klavier vierhändig eben jene Symphonien wieder spielt, die er mit seiner Mutter in ihren letzten Lebensmonaten so oft gespielt hatte. Er knüpft dort wieder an, wo er die Arbeit sechs Monate zuvor liegengelassen hatte und vollendet die Trilogie zwischen Juli 1819 und Ende Jänner 1820. Im November desselben Jahres reicht er sie bei der Zensur ein, Ende März 1821 wird sie am Burgtheater mit mäßigem Erfolg aufgeführt.

Wir wissen aus den Tagebucheinträgen, daß Grillparzer zu diesem Drama wesentlich durch die *Medea* des Euripides angeregt wurde. Auch die Bearbeitung des *Medea*-Stoffes durch Seneca war ihm bekannt, doch seltsamerweise findet sich keinerlei Hinweis auf eine Kenntnis der beiden Dramen Corneilles, die das gleiche Thema behandeln. Unleugbar trat Grillparzer mit dieser Themenwahl jedoch auch in einen von ihm selbst nicht artikulierten Dialog mit Goethes *Iphigenie*. Doch hat das freilich wenig mit dem Problem jener Epigonalität zu tun, die man Grillparzer immer wieder nachgesagt hat. Denn ganz im Gegenteil wird eben seine Ferne von der Weimarer Klassik gerade seit der *Medea*-Trilogie offenbar. Der Vergleich mit Goethes *Iphigenie* drängt sich wegen des auch hier für

die dramatische Entwicklung grundlegenden Gegensatzes von Griechen und Barbaren geradezu auf. Dabei wird von allem Anfang an klar, daß von Goethes humanistischer Botschaft bei Grillparzer nichts mehr übriggeblieben ist. Das befreiende Wissen der *Iphigenie*, daß ihrer selbst bewußte Menschlichkeit die zivilisatorischen Schranken überwinden kann, ist der griechischen Welt von Grillparzers Goldenem Vlies unzugänglich. Freilich hatte selbst in Goethes Drama der Barbarenkönig Thoas den Preis für den Eintritt in den Kreis höherer Menschlichkeit zu bezahlen. Denn nur er mußte auf etwas verzichten, worauf er Anspruch zu haben meinte. Auch mit einem geläuterten Barbaren wollte Iphigenie nicht Königin im fernen Tauris sein. Einziger Trost mag sein, daß selbst die Griechen Orest und Pylades, gemessen an der Humanität Iphigenies, dem Anspruch kaum gerecht werden, mehr als die Barbaren zu sein. Das revolutionär Neue an Goethes *Iphigenie* war ja eben die Geste des Selbstverrats, mit der sie, wie Adorno schreibt, «den selbsterhaltenden Geist ihrer Zivilisationsgenossen» preisgibt². Bleibt der Schatten, daß Thoas der Humanität ein wirkliches Opfer bringt, während die Griechen selbst aus der reinen Idee der Menschlichkeit noch einen Vorteil ziehen.

In der *Medea* verkehren sich dann die Verhältnisse. Die Barbarin dringt in die Welt der Griechen ein, die sich als zivilisiert bezeichnet, und macht an sich die Probe, wieweit die gesellschaftliche Wirklichkeit von jener Utopie entfernt ist, die Iphigenie für einen Augenblick zum Leben erweckt hatte. Die Frage, ob Goethe noch nach der Französischen Revolution seine *Iphigenie* hätte schreiben können, mag müßig scheinen. Sie ist es insofern nicht, als sie auf den historischen Erfahrungsgehalt von Dichtung zielt. Die Utopie jener fernen Weimarer Jahre vor der Reise nach Italien war nicht nur die Frucht einer unwiederholbaren persönlichen Konstellation, sondern in nicht geringerem Ausmaß auch der günstigen historischen Stunde, die erlaubte, der Dialektik der Aufklärung noch nicht ins gebrochene Auge zu sehen, ihrer selbsterstörerischen Möglichkeiten innezuwerden. Grillparzer, großgeworden zur Zeit der napoleonischen Kriege und ins literarische Leben eintretend, als die Restauration das Rad der Geschichte wieder zurückdrehen wollte, war es nicht gegeben, sich über die Entwicklung der europäischen Zivilisation allzu viele Illusionen zu machen. Die Härte und Unversöhnlichkeit der geschichtlichen

² Theodor W. Adorno, Zum Klassizismus von Goethes *Iphigenie*, in: *Noten zur Literatur*, G. Schriften II, S. 507.

Welt stand ihm nach den napoleonischen und Befreiungskriegen nur allzu deutlich vor Augen. Dem zur Zeit der Romantik erwachenden Nationalismus brachte er kein Verständnis entgegen, darin von Goethe nicht allzu sehr verschieden, was wohl ihren gemeinsamen Wurzeln in der europäischen Aufklärung zuzuschreiben ist. Doch war Grillparzer andererseits der moralische Rigorismus, der den deutschen Idealismus und auch die Weimarer Klassik so stark geprägt hat, weitgehend fremd geblieben. Eine Bemerkung in seinen Tagebüchern: «Wer Sittlichkeit zum alleinigen Zwecke des Menschen macht, kommt mir vor, wie einer, der die Bestimmung der Uhr darin fände, dass sie nicht falsch gehe. Das erste bei der Uhr aber ist: dass sie gehe ...»³ zielt letztlich darauf, dem bloßen Leben das größere Recht einzuräumen, vor aller Unterwerfung unter die sogenannten höheren Werte, die allen Ideologien so heilig sind. Aber dieser Realismus, der einen Pakt mit dem Bestehenden beinhaltet, machte ihn auch wehrloser gegen einen Geschichtspessimismus, der nur mehr in der Flucht aus der Öffentlichkeit sein Heil erblicken kann.

Andererseits verlieh er Grillparzer, zumindest in seinen frühen Jahren einen mitleidlosen Blick auf die Grausamkeit privater und gesellschaftlicher Beziehungen. Das Licht moralischer Ideale scheint nicht über dieser Welt. Die Übermacht der äußeren Bedingungen über den Willen des einzelnen ist eine Erfahrung, die für Grillparzer vorab gilt. Heroisch Handelnde sind ihm durchaus fremd, es sei denn als weitgehend passive Märtyrer wie Banchanus, der sich einem personalen Pflichtbegriff aufopfert.

Aus einigen Bemerkungen in der Selbstbiographie hat man gerade im Hinblick auf *Das goldene Vlies* auf eine innere Nähe zu Richard Wagner geschlossen⁴. Grillparzer vergleicht nämlich darin das goldene Vlies in seiner dramaturgischen Funktion mit dem Nibelungenhort, von dem freilich damals noch niemand sprach. Aber eben an dieser bewußten Anknüpfung wird auch der tiefe Unterschied zwischen den beiden Künstlern deutlich. Für Grillparzer war das goldene Vlies nur ein «sinnliches Zeichen des ungerechten Gutes», also einer negativen moralischen Größe, hinter der sich nicht die Konturen der Zeit abzeichneten, wie im Falle Wagners die Dämonie des Geldes, die Erfahrung des entstehenden Kapitalismus. Grillparzer scheint moralisierend auf ein konservatives Wertesystem zu reflektieren, innerhalb dessen ein jeder nach allgemein gültigen Regeln das Aus-

³ F. Grillparzer, Tagebuch, 283.

⁴ H. Politzer, Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier, Wien-Darmstadt, S. 125.

kommen finden soll. Sich in seiner Welt bescheiden und das von der Gesellschaft als gerecht angesehene Gut erwerben, mag sich dem Biedermeierdichter als Lösung der Spannungen anbieten, die sich auch schon in seiner Zeit abzeichneten. In Grillparzers Absicht sollte das Vlies als solches inhaltlich bedeutungslos sein. Es sollte nichts bewirken, was auf seine besondere Daseinsweise zurückzuführen war. An seiner Stelle konnte sehr gut auch ein anderes Zeichen stehen, das Gewalt und Unrecht symbolisierte. Gebunden an einen abstrakten Moralismus vermeinte Grillparzer die Bedeutung seines Stückes auf den allgemeinen und in seinem Kern mythologischen Satz zurückführen zu können: «Das eben ist der Fluch der bösen That, daß sie, fortzeugend, böses muß gebähren»⁵. Dieser Rückgriff auf eine biologische Metapher führt den Schein einer objektiven Notwendigkeit in die Handlung ein, hinter dem sich in Wahrheit ein ratloser Pessimismus und die Verfallenheit an einen unmenschlichen Schicksalsglauben verbirgt, für den die Zeit ein lückenloses Geflecht von Schuld und Sühne ist. Der Trost des Vergessens, den Iphigenie anruft, hat in die Welt Medeas und Jasons ebenso wenig Eingang gefunden wie die Botschaft der versöhnenden Menschlichkeit. Keinem der Helden des Dramas gelingt es, sich dem Schuldzusammenhang zu entziehen, der sich aus persönlichen Mängeln und der unversöhnlichen Härte der gesellschaftlichen Verhältnisse ergibt. Ein verschärfendes Konfliktelement ist dabei zweifellos der Gegensatz zwischen Barbaren und Griechen, der wie bei Euripides und auch noch bei Goethe einer der zivilisatorischen Entwicklung sein sollte. Doch eben die ideologische Profilierung dieses Gegensatzes erscheint bei Grillparzer alles andere als eindeutig. Der zivilisatorische Anspruch der Griechen zeigt sich, gemessen an ihrem Verhalten, zu einem großen Teil als subjektives Meinen. Die Argonauten treten als Eroberer auf, die es mit einem in ihren Augen minderwertigen Volk zu tun haben, dem gegenüber zentrale Werte ihres Handlungskodex außer Kraft gesetzt sind. Ihre Gewalttätigkeit und Heimtücke steht jener der Einheimischen in nichts nach. Freilich fallen die tieferen Schatten auf den Barbarenkönig Aietes. Grillparzer hat aus ihm einen wahren Ausbund von Feigheit und Hinterlist gemacht. Er ist lieblos und voller Verachtung gegen seinen Sohn, ausbeuterisch und erpresserisch gegen die Tochter, habgierig und gewissenlos als Herrscher, mehr nach dem Bild eines modernen Tyrannen, der für sich

⁵ F. Grillparzer, HKA I 17, S. 301.

entscheidet, was gut und böse ist, als ein in mythischen Bindungen lebender Barbar. Der Tochter gegenüber wechselt er plumpe Schmeichelei mit den schroffen Tönen eines padre-padrone ab, der sich ihrer Zauberkräfte für seine Machenschaften bedienen will. Er zögert nicht, sie als «Verhaßte» (v. 149) zu bezeichnen, als sie sich an seinen Raubplänen uninteressiert zeigt. Selbst die familiären Beziehungen sind von der Gier nach Macht und Besitz entwertet. Thoas in der *Iphigenie* folgt einem mythischen Gesetz, wenn er alle Fremden, die an die Küste von Tauris gelangen, der Göttin opfern läßt. Aietes folgt blindlings seinen räuberischen Instinkten und beruft sich auf die Götter nur, wenn sie seinen Vorhaben zum Erfolg verhelfen sollen.

In der Gestalt der Medea hat man ein fernes Echo von Kleists Penthesilea wahrnehmen wollen: ihr Stolz beruht auf der Freiheit von gesellschaftlichen Fesseln, aber auch auf der Verleugnung ihrer Geschlechtsrolle. Medea wird in der ersten Szene von *Der Gastfreund* als Wesen geschildert, dem die Freiheit als höchster Wert gilt. Das schließt auch die Ablehnung jeder Liebesbindung mit ein, insofern sie mit der Übernahme einer gesellschaftlichen Rolle verbunden ist, die einen Verzicht auf eben jene freie Verfügung über sich mit sich bringt. Doch als Ursache von Medeas Verurteilung der Liebe kann man nicht einfach die Abwehr gegen die ihr inhärenten Unterwerfungsmechanismen ansehen. Es scheint, als erblickte Grillparzer im Eros als solchem eine existentielle Erfahrung, die der Autonomie des Menschen gefährlich wird. Wenn Phryxus Medea als «halb Charis» und «halb Mänade» bewundert, drückt er die zweideutige Reaktion der zivilisierten Gesellschaft gegenüber einer noch nicht zu rechtgebogenen Natur aus. Der Zauber der sentimentalisch verklärten Ursprünglichkeit muß sich gegen die Beunruhigung behaupten, die von dem nicht vorhersehbaren Verhalten des autonomen und ungezähmten Ich ausgehen. Daß die Festigkeit ihrer Persönlichkeit eben auf Grund ihrer Naturwüchsigkeit eher prekären Charakters ist, wird jedoch in ihrer Beziehung zum Vater deutlich. Medea erscheint am Beginn der Trilogie als halb naïves, der psychologischen väterlichen Gewalt ausgeliefertes, halb instinktiv widerstrebendes und nur in Ansätzen zu einem kritischen Verständnis fähiges Opfer seiner verbrecherischen Absichten, die auf die Beraubung des Gastes abzielen. Obwohl sie von ihnen nichts wissen will, fügt sie sich doch den Wünschen des Vaters, zunächst wohl ungläubig, daß er so weit sich hinreißen lassen könnte, elementare ethische Prinzipien zu verletzen, dann aber doch unfähig, seinem Drängen und den schlaun Winkelzügen zu widerstehen. Ihr Mangel an reflexivem Bewußt-

sein spricht sich spontan in dem Ekel aus, den sie angesichts der Neigung des Phryxus zur Suade empfindet (*Der Gastfreund*, V. 366 f). Damit spielt sie wohl, als Sprachrohr Grillparzers, die Unmittelbarkeit und ideologisch unterstellte Reinheit der Gefühle gegen die täuschende Verfügbarkeit der Worte aus. Aber letztlich deutet sich darin auch schon einer der Gründe ihrer Niederlage an: die Unfähigkeit zur rationalen Analyse und kommunikativen Vermittlung. Es ist keineswegs so, daß in der Begegnung mit Phryxus, wie H. Politzer meint, «Medea sich selbst zum Problem wird»⁶. Ihre Hadesvision nach der Ermordung des Gastfreundes, in der sich Orests Entsetzen vor den Erinnyen spiegelt, bestätigt nur die unbedingte Bindung an ihr mythisches Weltverständnis, dessen Gültigkeit keinerlei Zweifel unterworfen ist. Frevel bleibt Frevel und fordert unabdingbar Strafe nach bestehendem göttlichem Gesetz.

Doch fern aller Schwarzweißmalerei zeichnet Grillparzer andererseits Phryxus, den ermordeten Gastfreund, als eine seltsame Mischung von beschränkter Naivität und auftrumpfender Überheblichkeit. Seine zivilisatorische Überlegenheit erscheint mehr als Verblendung gegenüber der ihm unbegreiflichen Wirklichkeit von Kolchis, denn als wirksames Medium zwischenmenschlicher Erfahrung. Im Glauben an die Macht des Fluches, den der sterbende Gastfreund gegen seine Mörder ausstößt, unterscheiden sich die Griechen nicht von den Barbaren. Für Augenblicke zeichnet sich für die Trilogie die Gefahr ab, in das obsoletere Schema der Schicksalstragödie abzugleiten, dem Grillparzer in der Ahnfrau gehuldigt hatte. Der Fluch des Phryxus nimmt tatsächlich einen großen Teil des tragischen Geschehens vorweg, das sich in den beiden folgenden Dramen ereignen wird. Doch läßt die eingehende psychologische Motivierung, die Grillparzer dem Handlungsverlauf zugrunde legt, alle mystifizierende Schicksalsmechanik bald wieder vergessen. Sie wird zum bloßen Glauben, in dem sich das Schuldgefühl des Täters wie das Rachebedürfnis des Opfers widerspiegeln.

Der Gegensatz zwischen Griechen und Barbaren bedeutet für die Gestalt der Medea, daß Grillparzer die Züge der Zauberin, die er schon bei Euripides gefunden hatte, ungeschwächt übernimmt. Die magische Herrschaft über die Natur hat negativen, bedrohlichen Charakter, dient im Wesentlichen als Mittel der Herrschaftsbewahrung. Medea ist aber auch

⁶ H. Politzer, *Franz Grillparzer oder Das abgründige Biedermeier*. Wien-Darmstadt 1972, S. 130.

das Gedächtnis der Schuld, einer Schuld, die nicht vergeht und unausweichlich Bestrafung, Rache auf sich zieht. Sie lebt zurückgezogen in der Einsamkeit der Wildnis, um sich von dem schuldbefleckten Vater fernzuhalten, und trotzdem sieht sie sich von den Erinnyen bedroht, die den wirklichen Täter verschonen.

Kein Mensch, kein Gott löset die Bande
Mit denen die Untat sich selber umstrickt.
(V. 130-31)

In ihrer Berufung auf die Stimme des Gewissens als Botschafter des Absoluten ist sie freilich ebenso modern wie Iphigenie.

Die Argonauten des zweiten Teils zeichnen sich nur dadurch aus, daß sie den Barbaren all das an Untaten und Gesinnungen zuschreiben, was sie selbst entweder ausführen oder planen. Einer von ihnen betrachtet die Kolcher als nichts anderes denn wilde Tiere, die man in Griechenland mit Gewinn auf den Märkten vorführen könnte. Jason selbst ist zu allem bereit, um in den Besitz des Goldenen Vlieses zu gelangen. Er würde auch den Tod (Selbstmord) Medeas in Kauf nehmen. Sein Verhältnis zu Medea ist von Anfang an durch einen ausnützerischen Zug belastet. Die Liebe Medeas untersteht seinem unbedingten Herrschaftsanspruch, der die emanzipierten Züge der Priesterin als barbarisches Relikt denunziert. Das behauptete Barbarentum der anderen erscheint vielfach nur als Vorwand, um ebenso barbarisch sich verhalten zu können.

Grillparzer hat im Grunde alles dafür getan, um Medea von Anfang an als Opfer erscheinen zu lassen. Als sie Jason zum ersten Mal sieht, meint sie, ein Gott, und zwar der des Todes, habe sich ihr gezeigt. Dies mag einerseits ein traditionelles Zeichen für das Erwachen der Liebe und die von Mädchen auch noch in der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts geforderte Naivität sein, ist aber auch ganz allgemein der Ausdruck einer kulturellen Unfähigkeit, die Wirklichkeit jenseits mythologischer Schemata zu interpretieren. Medea ist dem zielbewußten Zugriff Jasons ausgeliefert, weil sie nicht über die seiner Kultur entsprechenden Erfahrungen verfügt, die ihr erlauben würde, seine Handlungen richtig zu interpretieren. Daß es gerade der Gott des Todes sein muß, dem sie sich gegenüber wähnt, hat freilich auch eine allegorische Funktion. Liebe wird von Anfang an für Medea zum tödlichen Abenteuer. Im Rückblick beschreibt sie im dritten Teil der Trilogie ihre Begegnung mit Jason als den Beginn eines Vernichtungsprozesses (V. 624-627). In den Anfangsszenen ist Medea noch die Gestalt der naiven Wilden, die zum Opfer der Zivilisation bestimmt ist.

Grillparzer denunziert jedoch auch die bloße Natur in Medea, indem er den Mangel eines rationalen Ich gleichsetzt mit irrationaler Gewalt. Medea ist tatsächlich sofort bereit, denjenigen mit dem Tode zu bedrohen, der ihre irrationale Wirklichkeitsinterpretation in Frage stellt, wie etwa ihre Amme, die Jason von allem Anfang an als Eindringling und Verächter aller moralischen Satzung betrachtet. Medea erlebt die Wirklichkeit mit einer Absolutheit, die keinen Zweifel kennt oder duldet. Sie ist der Anarchie ihrer Gefühle ausgeliefert und verteidigt sie als den letzten Grund ihres Lebens. So ist sie auch bereit, an der Vernichtung Jasons mitzuwirken, sobald sie zur Erkenntnis gezwungen wird, daß er einer der Griechen der Argo ist und nicht der Gott des Todes, wie sie glaubte. (V. 658) Doch als sie ihm auf Geheiß des Vaters den vergifteten Wein reichen soll, wird sie wieder von ihren Gefühlen überwältigt, für die sie noch keinen Namen weiß, und schüttet das Gift aus. Die Unbefangenheit, ja Aggressivität, mit der Jason daraufhin seine Liebe bekennt, löst in Medea eine panische Abwehrreaktion aus. Die Aufforderung Jasons, ihm zu folgen, wird von ihr als eine Bedrohung der eigenen Identität erfahren und bewirkt, daß sie in der Vernichtung der Griechen und damit auch Jasons ihre Zuflucht sucht. Grillparzer hat also in Medea einen Charakter geschaffen, dessen Starre sich als tödliche Schwäche enthüllt, denn hinter einer Fassade der Stärke und Entschlossenheit zeigt sich die Unfähigkeit einer rationalen Vermittlung zwischen dem Ich und der Wirklichkeit. Als Aietes sie schließlich dazu zwingt, ihre Liebe zu Jason zu bekennen, beschreibt sie ihre innere Erfahrung mit einem Vokabular, das von einem tragischen Antagonismus kündigt.

Es gibt ein Etwas in des Menschen Wesen,
Das, unabhängig von des Eigner Willen,
Anzieht und abstößt mit blinder Gewalt;
Wie vom Blitz zum Metall, vom Magnet zum Eisen,
Besteht ein Zug, ein geheimnisvoller Zug
Vom Menschen zum Menschen, von Brust zu Brust.
Da ist nicht Reiz, nicht Anmut, nicht Tugend, nicht Recht,
Was knüpft und losknüpft die zaubrischen Fäden,
Unsichtbar geht der Neigung Zauberbrücke
So viel sie betreten hat keiner sie gesehn!
Gefallen muß dir was dir gefällt
So weit ist's Zwang, rohe Naturkraft.
Doch steht's nicht bei dir die Neigung zu rufen,
Der Neigung zu folgen steht bei dir,

Da beginnt des Wollens sonniges Reich
und ich will nicht

Mit aufgebobener Hand:

Medea will nicht! (VV. 1012-1027)

Liebe ist hier dämonisiert als Naturkraft, die von Herkunft und Stand, von Geschichte und Persönlichkeit absieht. In ihrer Unbedingtheit erscheint sie Medea als Entfremdung von sich selbst. Nur der Tod Jasons, den sie nahezu herbeiwünscht, verspricht Befreiung von diesem inneren Zwiespalt. Grillparzer hat nicht darauf verzichtet, diesen Konflikt bis zu einer äußersten Grenze zu führen. Die gefangene Medea greift zu den Waffen, um Jason zu töten, ist dann jedoch unfähig zuzustoßen, als er selbst sich als Opfer anbietet.

In den Worten Jasons, mit denen er sich Medeas bemächtigt, liegt das Versprechen einer Versöhnung zweier Kulturen, zweier Völker. Aber es ist ein Versprechen, das in Wirklichkeit die Unterwerfung des anderen zur Voraussetzung hat. Schon in dem Augenblick, in dem Jason Medea seine Liebe gesteht, ist er von dem Drang getrieben, sie zu unterwerfen, ihre Persönlichkeit zu brechen. Das erste, was er von ihr fordert, ist der Gehorsam. Noch im ersten Überschwang des Gefühls fordert er die Anerkennung als ihr Herr und Meister.

Der Widerstand, den Medea in sich fühlt, ihre Liebe zu Jason offen einzugestehen, ist nicht nur im psychischen Sinn Angst vor dem Verlust der eigenen Autonomie. Worauf Jason zielt, ist allzu offenkundig: in seiner Vorstellung von Liebe ist die Gewalt über den anderen ein unverzichtbarer Bestandteil. Als Medea allzu lange in ihrem ablehnenden Schweigen verharret, ist er sogleich bereit, sie als die Wilde zu beschimpfen, die zu ihren Menschenopfern und Todesmahlen zurückkehren soll (V. 1275 f.). Jason setzt ganz bewußt alle psychologischen Mittel ein, um Medeas Widerstand zu brechen und hat damit auch Erfolg.

Innerhalb des ideologisch nicht geschlichteten Gegensatzes zwischen Griechen und Barbaren, muß Medeas Entscheidung, Jason zu folgen, ihrem Vater als Verrat erscheinen. Der Fluch, den er seiner abtrünnigen Tochter nachsendet,

Nicht sterben soll sie, leben;
Leben in Schmach und Schande; verstoßen, verflucht,
Ohne Vater, ohne Heimat, ohne Götter!

mündet in die Prophezeiung ihres künftigen Unglücks als verspottete, ver-

achtete und schließlich verlassene Frau Jasons. Seine Wahrheit bezieht sie nicht aus irgendeiner magischen Kraft über das Schicksal der Verfluchten, sondern aus der Logik der Unversöhnlichkeit, die zwei Kulturen voneinander trennt. Aietes lebt ihre Grenzen als absolute, der Haß verbietet ihm, auch nur für Augenblicke an ihre mögliche Überwindung zu denken. Jason hingegen ist ein Held der Unbedenklichkeit. Medea erkennt im Grunde schon am Schluß des dritten Aktes, als es ihr nicht gelingt, ihn vom Raub des Goldenen Vlieses abzubringen, wie wenig seine Liebe zählt. Wenn sie den Schritt zurück nicht mehr macht, so liegt es einzig an der Ausweglosigkeit ihrer Lage: sie wird zum Opfer zweier Egoisten, für die das Vlies als Symbol steht.

Jason war wohl schon in der antiken Überlieferung nicht mehr der strahlende Held ohne Tadel. Bei Grillparzer ist er ein durchaus moderner Charakter, der, wie der letzte Teil der Trilogie dann zeigt, an seiner Ichschwäche und der Härte der Verhältnisse zugrunde geht. Schon in Kolchis wechselt übertriebenes Selbstbewußtsein mit der Erfahrung der Selbstentfremdung ab. Jason erlebt seine Liebe zu Medea als Zerstörung seiner zuvor gegebenen existentiellen Sicherheit. Er fühlt sich selbst nicht mehr mit sich eins:

Ein anderer denkt in mir, ein anderer handelt.
Oft sinn' ich meinen eignen Worten nach,
Wie eines Dritten, was damit gemeint,
Und kommt's zur Tat, denk' ich wohl bei mir selber,
Mich soll's doch wundern, was er tun wird und was nicht.
(vv. 1196-1201)

Technisch gesehen handelt es sich wohl um eine von weitem geplante Motivation der Fehlentscheidung Jasons, eine Verbindung mit Medea einzugehen. Aber aus der Perspektive des Schlußteils der Trilogie erkennt man darin das erste Anzeichen der inneren Brüchigkeit von Grillparzers Helden. Jason erscheint am Ende als der nicht gereifte Mann, der mehr versprach als er dann hielt.

Wenn eine Verständigung zwischen den beiden Wirklichkeiten sich am Ende als unmöglich erweist, so hat das sicher auch damit zu tun, daß Grillparzer keiner seiner dramatischen Figuren Zugang zu jener Selbstreflexion gewährt, die es Iphigenie ermöglicht, zur Vermittlerin zwischen zwei Kulturen zu werden. Im Goldenen Vlies bleiben alle an den Horizont ihres naturwüchsigen Bewußtseins gebunden. Die Griechen, im Gefühl ihrer Überlegenheit können sich Verständigung nur als Verrat der

Barbaren an deren eigener Identität vorstellen. Gerade am Scheitern von Grillparzers Helden wird erkennbar, daß Humanität, wie sie Iphigenie verwirklicht, die kritische Relativierung des eigenen Lebensgesetzes voraussetzt.

Der dritte Teil der Trilogie beginnt mit der Szene, in der Medea alles das vergräbt, was an ihre Vergangenheit in Kolchis erinnert, d. h. an ihre priesterlich-magische Funktion. Sie hofft, sich mit dieser Geste zugleich auch von ihrer Herkunft befreien zu können, die, wie aus der Erzählung ihrer Amme hervorgeht, in Griechenland als so schwerer Makel empfunden wird, daß sie mit Jason als Ausgestoßene leben müssen. Sie ist bereit, alles zu tun, um sich an ihre neue Umgebung anzupassen, auch weil sie sich davon überzeugt hat, daß Jasons verlorene Liebe mit jener alten Identität zu tun hat. Grillparzer hat diesem Motiv eine für die dramatische Struktur entscheidende Rolle zugewiesen. Weder Euripides noch Corneille hatten diesem Aspekt Aufmerksamkeit geschenkt. Medea blieb als barbarische Zaubererin an ihre negative Identität gebunden, für die es keine Erlösung gab. Für Grillparzer spitzt sich hingegen die Geschichte Medeas und Jasons auf die einer mißglückten Anpassung zu. Wohl hält Grillparzer an manchen mythischen Elementen der Überlieferung fest. Der Fluch des Vaters, wie der Unsegen des Vlieses erscheinen jedoch als psychische Größen subjektiviert, die allein in der Innerlichkeit der dramatischen Personen wirksam werden. Die tiefste Ursache des Scheiterns im Zusammenreffen von zwei Welten liegt in der psychosozialen Verfassung einer Gemeinschaft, die in ihrer Selbstbehauptung eine tödliche Intoleranz entwickelt. Es würde eines stärkeren Charakters als jenes Jasons bedürfen, um den zerstörerischen Kräften der mißlungenen Zivilisation zu widerstehen, die aus der Unterdrückung der Natur hervorgeht und jederzeit bereit ist, diese Gewalttätigkeit nach außen zu projizieren.

Jason, der doch mit Hilfe Medeas und ihrer Zauberkunst das goldene Vlies errungen hat, wendet sich mit Grauen nun von eben jenen Abzeichen ihrer Macht ab und fordert von Medea Griechin unter Griechen zu werden. Der Verlust seiner gesellschaftlichen Rolle und die ihm aufgezwungene Heimatlosigkeit haben ihn tief getroffen. Er erhofft sich von Kreon, dem König von Korinth, Rettung aus dieser Situation, für die weder er noch Medea verantwortlich sind. Freilich ist es eine Rettung, die den Verrat an Medea schon einkalkuliert hat. Der Jason dieses dritten Teils der Trilogie hat wenig gemein mit dem, der das Goldene Vlies gewann, es sei denn die Bereitschaft, sich den Umständen soweit anzupassen, wie es der eigene Vorteil erfordert. Jason ist weitgehend desillusioniert

vom Leben, hat sich nichts mehr von der Tatkraft seiner Jugend erhalten. Sein Mangel an Selbstachtung, die lähmende Untätigkeit und die Hoffnungslosigkeit sind Züge, die nur allzu gut zur allgemeinen Epochencharakteristik der Restaurationszeit stimmen. «Die Gegenwart weiß keiner recht zu leben» (V. 885): das ist die Schlußfolgerung, die er aus seiner Lebenserfahrung zieht. Die Vergangenheit ist ihm eine Fessel, eine Zukunft sieht er nicht. Wie die spätromantische Dichtung überläßt er sich sentimental der Erinnerung an die Jugend, weil er dem Erwachsensein nicht gerecht wird. Zuletzt schrumpft Jason zu einem gescheiterten Kleinbürger, der einmal in die Welt zog, um sie zu erobern, aber an seinen Sieg zerbricht. Eine Zukunft sieht er nur, wenn es gelänge, die Vergangenheit ungeschehen zu machen (VV. 821-827). Seine Ehe mit Medea entschuldigt er mit der Bedenkenlosigkeit der Jugend, die nur die Gegenwart sieht und um die Zukunft unbesorgt ist, und mit den besonderen Umständen eines barbarischen Landes, von dem Medea sich abhob. Mit innerer Distanz sieht er nun seine Werbung um Medea als Abenteuer eines Eroberers, der sich von der Schwierigkeit des Unternehmens verlocken ließ, aber nun seines Erfolges nicht froh ist, weil sich der Glanz des erworbenen Gutes verflüchtigt hat und nun sogar in sein Gegenteil verkehrt ist. Medea flößt Jason Schauer und Abscheu ein. Die Erinnerung an das, was sie in Kolchis war, eine Priester-Magierin, die Gewalt über die Dämonen ausübte, gibt ihm nun die Berechtigung, ihre Gefühle als Frau und Mutter zu mißachten. Jason beraubt Medea ihrer Menschlichkeit, indem er sie als Monster aburteilt (VV. 913-920).

Auch die griechische Gesellschaft, in der er lebt, scheint jener aus Grillparzers Zeit wie auch der gegenwärtigen nicht allzu ferne zu sein. Sie setzt sich zum Großteil aus intoleranten, etwas bornierten und fremdenfeindlichen Kleinbürgern zusammen, die sich gegen das Eindringen des Anderen wehren. Die Zivilisierten erweisen sich nicht weniger an ihre Welt gebunden als die Barbaren. Grillparzer hat die Mechanismen der gesellschaftlichen Abstoßung des Fremden detailliert beschrieben und ihre zerstörerische Wirksamkeit im Schicksal Jasons und Medeas sichtbar gemacht. Die von diesen Griechen beanspruchte zivilisatorische Überlegenheit reicht nicht so weit, daß sie für das Anderssein Verständnis aufbringen könnte. Ihre Reaktion ist blinde Abwehr.

Die Werte, zu deren Verteidigung sie sich anschicken, erscheinen in unseren Augen keineswegs so hehr, daß sich jedes Opfer für sie rechtfertigte. Zweifelsohne sollen Kreon und seine Tochter Kreusa im Wesentlichen positive Vertreter dieser Gesellschaft sein. Grillparzer wollte in

Kreusa ursprünglich die «Naivität der Reinheit»⁷ darstellen. Im Drama identifiziert sie sich mit der Rolle der liebevollen, aufopfernden Gattin, die im Dienste der Familie und des Gatten aufgeht. In ihren Überzeugungen lebt sogar noch ein Echo von Iphigeniens Humanismus, so wenn sie auf das Vergessen der Menschen und Götter baut, um dem Fluch der Vergangenheit zu entgehen. Sie bezieht auch spontan Medea in das Schutzversprechen ein, das der König ziemlich eindeutig nur Jason gegeben hat, zeigt also jenes Mitleid, in dem die Kultur der Empfindsamkeit einen der höchsten Werte erkannte. Aber nicht zu übersehen sind auch die Züge gutmütiger Beschränktheit, die in ihrer Ahnungslosigkeit und Befangenheit in sich selbst kränkend wird, so wenn sie Medea, nur nach dem Gerücht, als «grässlich Weib, giftmischend, vatermörderisch» (V. 330) bezeichnet und ihre Kinder als Waisen anspricht und sich anbietet, in Zukunft ihre «Mutter, Schwester» (v. 349) zu sein. Und der König, nach Grillparzers Absicht Verkörperung von «Rechtlichkeit», «Klugheit» und «ruhige[m] Verstand»⁸, stellt sich uns in Wahrheit als intolerant, berechnend und mitleidlos dar.

Die Naivität Kreusas wird im Gespräch mit Medea im 2. Akt zur ideologischen Verklärung der Familienharmonie, nach der nicht ist, was nicht sein darf. Die Klagen Medeas über die Egozentrik Jasons, die sich darin äußert, daß die ganze Wirklichkeit nur Mittel für die Selbstbehauptung ist, prallen an Kreusas normativer Vorstellung von der Rolle einer Ehefrau ab. In ihr ist kein Platz für Kritik oder Enttäuschung, nur für Aufopferung und Selbstverleugnung bis in den Tod. Die Begegnung Medeas mit Kreusa wird so zu einem Ritual subtiler Erniedrigung⁹. In ihrer Verzweiflung flüchtet Medea sich in Selbstdemütigung und erwählt Kreusa zu ihrem Leitstern, ihre beschränkte, von keiner Lebenserfahrung in Frage gestellte Naivität mit überlegener moralischer Kraft verwechselnd. Ihr Versuch so zu werden, wie ihre geheime Konkurrentin um die Gunst Jasons es ihr vormacht, scheidert jedoch vor allem an der unüberwindlichen Feindschaft Jasons selbst. Das Lied, das Medea mit Hilfe Kreusas lernt, ist gleichsam ein Zeichen ihrer neuen Identität. Aber seinem Inhalt nach ist es zugleich eine Wiederholung der Demütigung, die sie durch Jason erfuhr, denn in

⁷ F. Grillparzer, Werke in sechs Bänden, hrsg. von Helmut Bachmaier, Frankfurt/Main 1986, II, S. 781.

⁸ F. Grillparzer, Werke II, *ibidem*.

⁹ Vergleiche H. Politzer, F. Grillparzer, S. 145.

ihm drückt sich ja jener sieghafte Übermut aus, der ihn zur Fahrt nach Kolchis trieb. Medea muß sich also zweifach Gewalt antun, wenn sie es vor Jason zum Vortrag bringt. Grillparzer hat in dieser Szene also ein höchst wirksames Symbol für die grausame Dressur gefunden, der Medea sich unterwerfen muß.

Jason glaubte, das Problem des Kulturgegensatzes mit einem Gewaltstreich lösen zu können, indem er Medea einfach zur Griechin erklärt. Er setzt sich damit nicht nur über die Feindschaft seiner Genossen hinweg, deren Tiefe und ideosynkratischen Charakter er nicht wahrnehmen will. Das Ehedrama, das sich in der Folge zwischen den beiden entwickelt, hat zur Voraussetzung, daß Jason für die Fremdheit seiner Frau keine rationale Vermittlung findet. Die unbedingte, reflexhafte Abwehr ihres Anderssein hat ihre psychische Entsprechung in seinem Erschrecken vor ihren unvertrauten Zügen, die kultureller und gesellschaftlicher Art sind.

Grillparzer huldigt offenkundig nicht mehr dem optimistischen Glauben der frühen Aufklärung in die unbegrenzte Bildsamkeit des Menschen. Medea hat sich wohl gezwungenermaßen der von ihr geforderten Anpassung unterzogen, ohne jedoch ihre Vergangenheit auslöschen zu können. Neben dem Vorwurf der Zauberei ist es vor allem ihre Wildheit, die ihr in der zivilisierten Gesellschaft Griechenlands zum Nachteil gereicht. Sie erscheint eng mit jener Verleugnung der Sexualität verbunden, die sich Medea selbst als die Bedingung ihrer Freiheit und Unabhängigkeit darstellt. Sie impliziert die Herrschaft über die Gefühlssphäre, deren repressive Macht die Zuwendung zur Außenwelt verkümmern läßt. Grillparzer hat darauf bestanden, daß dieser charakterliche Mangel Medeas ein wirklich bestehender ist, wie das Verhalten ihrer Kinder erkennen läßt. Die widerstandslose Unterwerfung Kreusas unter die patriarchalische Gesellschaftsordnung hat ihr andererseits erlaubt, jene Gefühle zu kultivieren, die im Kampf um die Selbstbehauptung bei Medea verkümmern. Jason wirft seiner Frau im Grunde vor, daß sie nicht zu dem bedeutungslosen, fügsamen Wesen geworden ist, das seinem Ideal entspricht. Daß Medeas Bemühungen um Anpassung scheitern, hängt sicher damit zusammen, daß sie auch den Verzicht auf diese ihre frühere Identität als autonomes Wesen beinhaltet.

Der zweite Akt des Dramas entwickelt kunstvoll die Spannungen zwischen den handelnden Personen, jene zwischen Jason und Medea, aber auch jene zwischen Medea und Kreon, die Kreusa mit einbeziehen. Indem Medea die Leier zerschlägt, auf der sie vergeblich das für Jason eingelernte Lied zu spielen versuchte, rebelliert sie mit Aggression gegen die Demüti-

gung, die ihr durch diesen Dressurakt angetan wird, und lehnt sich vor allem gegen die Mißhandlungen durch Jason auf.

Der zweite Akt schließt in einer Art Steigerung mit der endgültigen Zerstörung allen humanen Scheins, der bis jetzt die Beziehungen zwischen den dramatischen Personen umgab. Der Anlaß dazu ist das Erscheinen des Herolds der Amphiktyonen. Seine Anklage gegen Jason und Medea setzt die tragische Dynamik in Gang. Das Schicksal des Paares trennt sich endgültig: Kreon ist entschlossen, Jason trotz der Mordanklage zu beschützen, und um dieses Band sichtbar zu stärken, macht er ihn kurzentschlossen zu seinem Schwiegersohn. Medea sieht sich hingegen verlassen und ausgestoßen. Doch die Erzählung des Herolds bringt auch Licht in eine Begebenheit, von der bisher nur in Andeutungen die Rede war, nämlich dem Tod von Jasons Onkel Pelias, für den das Goldene Vließ bestimmt war. Zumindest erfährt man nun, daß Medea mit der Krankheit des Königs zu tun hatte: es wird jedoch nicht klar, ob sie ihn wirklich zu heilen versuchte oder vielmehr seinen Tod durch Gift herbeiführte. Medea leugnet die Tat (v. 1037), als der König sie allein beschuldigt und verbannt, und zugleich bringt sie die geheimen Wünsche Jasons ans Tageslicht, sich für immer von der bedrückenden Gegenwart des Pelias zu befreien. Grillparzer läßt Aussage gegen Aussage stehen und vermeidet es, Medea ausdrücklich eines gemeinen Mordes zu zeihen, wie die mythische Tradition hingegen vorsah, der Euripides folgt. Die Wut, mit der Jason sie nun verfolgt und von sich stößt, entsteht aus seinem schlechten Gewissen, das in Medea die Verkörperung all dessen sieht, was ihn von der Rückkehr in die Gemeinschaft ausschließt. Indem er sich von ihr lossagt, meint er, die Vergangenheit ungeschehen machen zu können. Er lehnt alle Verantwortung für das, was geschehen ist ab, gibt sich als Opfer aus und projiziert alle Schuld auf Medea. Jason wird im letzten Teil der Trilogie das Gegenbild eines mythischen Helden: ein charakterloser Schwächling, der sich aus der Verantwortung wegstellen will. Medea nagelt ihn hingegen eben auf diese Verantwortung fest. Die Handlung der Argonauten bestätigt ihre Wahrheit, bestätigt, daß sie das Opfer Jasons geworden ist. Im Gegensatz zu ihm bekennt sie sich auch zu ihren Freveln und Verbrechen, wobei der Text freilich darauf verzichtet, sie eindeutig zu identifizieren. Bezieht sich Medea auf das, was in Kolchis geschehen ist oder in Jolkos? Das Ergebnis dieses Lebens besteht jedenfalls darin, daß Medea sich selbst hassen gelernt hat:

... ich bin ein entsetzlich, greulich Wesen,

Mir selbst ein Abgrund und ein Schreckensbild
(V. 1067/68)

Mit diesen entsetzlichen Worten bestätigt sie die Zerstörung ihrer Identität durch die Begegnung mit Jason. Sie weigert sich nur, allein für eine Schuld zu bezahlen, die beiden gehört.

In der Gestaltung von Medeas Verhältnis zu Jason geht Grillparzer wohl weit über das bisher in der deutschen Literatur Mögliche hinaus. Die Liebe hat sich zersetzt in eine Gemeinschaft des Leidens. Medea klammert sich an Jason, nicht weil sie auf seine Liebe nicht verzichten kann, sondern weil sie ihn nicht aus der gemeinsamen Verantwortung entlassen will.

Indem Grillparzer Medea von der Anklage des Mordes an Jasons Onkel befreit, nimmt er einen großen Teil des Odiums von ihr, barbarische Zauberin zu sein, die sich an keine menschlichen Gesetze gebunden fühlt. Die Abscheu Jasons vor ihr wird Teil eines Ehedramas, dessen Dynamik aus der Verschiedenheit der Charaktere hervorgeht. Jason ist seiner Abenteuer müde, er will sich aus seiner Verantwortung wegstellen. In dem großen Gespräch mit Medea im dritten Akt erscheint er als Geist voller sophistischer Weltklugheit, der zwischen Recht und Moral zu seinem Vorteil sehr gut zu unterscheiden weiß. Seine gegen den Onkel gerichteten Todeswünsche sichern ihm Straffreiheit, da sie für ihn im Bereich des Virtuellen verblieben. Das Entsetzen, mit dem er auf Medeas Erzählung von Pelias' Tod reagiert, wird zum heuchlerischen Vorwand, um sich guten Gewissens von ihr lossagen zu können.

Ihm gegenüber erscheint Medea als zivilisierter, insofern sie die Gebote der Moral verinnerlicht hat und für ihre Fehler einstehen will. Jason ist der Ruhe und Bequemlichkeit suchende Bürger, der an das Weiterbestehen seines Geschlechts denkt und materielle Sicherheit erwerben will. Medea soll sich diesen Werten aufopfern. Jason hat sogar den Mut, das neue Leben an Kreusas Seite als Buße darzustellen, mit der er seinen Anteil an der Schuld zu begleichen denkt.

Die Helden des Dramas handeln wie nach konditionierten Reflexen. Der Tiefe der Verletzung entspricht ganz notwendig die Härte der Reaktion. So findet auch die Irrationalität der Ablehnung Medeas durch die griechische Gesellschaft eine gleichgestimmte Antwort in ihrem Haß auf Kreusa, dem schwächsten Glied in der Kette ihrer Feinde. Das Argument der Eifersucht hilft nur oberflächlich weiter, um die Unerbittlichkeit in der Verfolgung ihrer Konkurrentin zu erklären, denn Medeas Liebe zu Jason

ist schon lange abgekühlt. Ihr Urteil über ihn ist schon am Beginn des Dramas von einer lieblosen Klarheit bestimmt, die sich keine Illusionen mehr über seinen zerstörerischen Egoismus erlaubt. Der Haß Medeas gegen Kreusa gilt dem Gegenbild ihrer mißglückten Anpassung. Die Gewalt, die ihr angetan wurde, projiziert sich auf das unerreichbare Wunschbild, in dem ihr die eigene Erniedrigung spiegelbildlich entgegentritt.

Grillparzer mußte sich notwendigerweise dem moralischen Problem stellen, das durch den Mythos aufgeworfen wurde: Medea wird zur Mörderin Kreusas und auch ihrer beiden Kinder. Für Euripides, der erstmals diese Tat als weitere Verschärfung des pathologischen Charakter Medeas in die Erzählung eingeführt hat, ging es nur darum, die Abgründigkeit eines Wesens vorzuführen, in dem die Vernunft der Leidenschaft unterliegt. Das Entsetzliche des Mordes an den eigenen Kindern bedurfte insofern keiner eigenen Rechtfertigung, als Medea ganz eindeutig barbarische Zaubererin bleibt, die kein menschliches Maß kennt. Den moralischen und auch künstlerischen Vorstellungen des beginnenden 19. Jahrhunderts gemäß wäre jedoch die euripideische Motivierung dieser Tat als völlig unzureichend empfunden worden. Der griechische Tragiker sieht den tiefsten Grund für diese Entscheidung einzig in dem Bedürfnis Medeas, Jason durch den Tod seiner Kinder zu treffen, ihm die letzte Stütze zu rauben. Grillparzer genügt das nicht. Er fügt das psychologisch treffende Motiv hinzu, daß Medeas Kinder sich von ihr abwenden, weil die unbeschwerte Art Kreusas für sie anziehender ist. Grillparzer hat die Abwendung der Kinder von der Mutter ausführlich szenisch dargestellt, um diesem Motiv Nachdruck zu verleihen. Der Tod der Kinder war bei Euripides rein instrumental, eines der Mittel, dessen sich Medea bediente, um Jason zu treffen, wobei die Gefühlssphäre der Mutter-Kindbeziehung nahezu völlig ausgeschlossen blieb.

Der erste Gedanke an die Ermordung ihrer Kinder kommt Medea eben nach dieser kränkenden Szene der Kinder, die Kreusa ihr vorziehen. Er ist also emotive Reaktion auf die Erfahrung, daß das Band zwischen Kindern und Mutter nichts Naturgegebenes ist. Erst in zweiter Linie beruft sich Medea auf den tiefgefühlten Wunsch, Jason durch diese Tat zu treffen, weil er sich in seinen Kindern widergespiegelt findet und also ihr Verlust auch sein Selbstgefühl treffen würde. Grillparzer war es darum zu tun, sichtbar zu machen, wie seine Heldin zu dieser Entscheidung kommen konnte. Vom Gedanken zur Ausführung hat er jedoch noch eine Schwelle gesetzt, die Medea nur schwer zu überwinden scheint. Die am Strand vergrabenen Instrumente ihrer Zauberkunst, ohne die sie machtlos

ist, sind für sie beschwert mit Erinnerungen an den Vater und an den Bruder, die wie ein Tabu wirken. So scheint Medea für Augenblicke resigniert in ihr Schicksal und bereit, den Tod auf sich zu nehmen. Erst die Auffindung der vergrabenen Zaubergeräte durch des Königs Diener, aber vor allem der Wunsch Kreons, sich des Goldenen Vlieses zu bemächtigen, führen den Wandel in ihr herbei.

Die Kinder erscheinen auf jeden Fall Opfer des Kampfes zwischen Jason und Medea. Doch vermeidet Grillparzer die euripideische Lösung, die endgültige Tat als Ergebnis eines rationalen Kalküls hinzustellen. Im Verhalten Medeas den Kindern gegenüber fehlt die Linearität der rationalen Planung, die hingegen Kreusa gegenüber, als einmal der Entschluß zur Tat gefaßt ist, zum Tragen kommt. Grillparzer verzögert noch einmal die Entscheidung, gibt Medea Zeit zu einem Rückblick auf ihr Leben, der aber nur die Ausweglosigkeit ihrer Lage bestätigt. Ihr Unglück stellt sich ihr als Erfüllung des Fluches dar, mit dem der Vater sich von ihr losgesagt hat. Damit schließt sich jedoch endgültig der Horizont mythischen Verhängnisses um sie. Für die rationale Bewältigung der Tragödie zweier Menschen in einer ihnen feindlichen Umwelt bleibt kein Raum mehr, wenn er überhaupt je existierte. Nur reflexhaft versucht Medea noch, sich der letzten Konsequenz zu entziehen. Sie entfernt die Kinder von sich und schickt sie ins Haus, wie um sie vor einer unbedachten Reaktion zu schützen. Doch als sie den Schein der Flammen im Palast Kreons sieht, der ihr das Gelingen ihrer Rache an Kreusa ankündigt, bricht der letzte Damm. Freilich sucht sie selbst jetzt noch, ihr Tun mit einer rationalen Überlegung zu rechtfertigen, die aber kaum mehr als fromme Selbsttäuschung ist. Die Rache des Königs fürchtend

Sie kommen, sie töten mich!

Schonen auch der Kleinen nicht

(V. 2147/48)

will sie ihr zuvorkommen. Grillparzer hat also bewußt dem schrecklichsten Zug an der mythischen Medea, dem Mord an den eigenen Kindern, durch ein Geflecht von psychologischen Motiven etwas von der denunziatorischen Vereinfachung genommen, die das Drama des Euripides auszeichnet.

Die Ermordung ihrer beiden Kinder versteht sich auch und vor allem als Akt der Selbstbestrafung und kann deshalb die Züge einer wenn auch perversen Katharsis annehmen. Sie ist das Eingeständnis der eigenen Niederlage, des eigenen Unwertes. Ginge es nur um Rache, wäre die Tötung

Kreusas wohl ausreichend gewesen. Medea, die anscheinend nie daran denkt, Jason direkt zur Verantwortung zu ziehen, zwingt ihn zu leiden, wie sie es wohl schon seit langem gewöhnt ist. Das gemeinsame Unglück stillt nur die Aggression Medeas, nicht ihren Selbsthaß, der ihre ganze Vergangenheit vernichten will. Die Worte die sie zum Tode ihre Kinder sagt: «Ich traure, daß sie waren und daß wir sind» (V. 2325), bezeugen einen Vernichtungswillen, der in seiner Unbedingtheit die äußersten Grenzen des Nihilismus erreicht.

Die Erzählung von Kreusas Flammentod füllt einen ziemlich großen Raum im Drama aus. Vor allem den Reaktionen von Medeas Dienerin Gora kommt eine besondere Bedeutung zu. Diese Gestalt war die lebendige Erinnerung an alle jene Werte, die das Leben in Kolchis in sich schloß, und damit der unaufhebbare Gegenpol zu allem «Griechischen» des Jason. Und gerade ihr legt Grillparzer den Ausdruck des Entsetzens in den Mund über das, was geschehen ist. Medea, dies wohl die Botschaft, handelte nicht als Vertreterin des, wie die Griechen meinten, von der Zivilisation noch nicht erreichten Barbarentums, sondern als Mensch, dessen innere Zerstörung, Demütigung und Identitätsverlust erst die unmenschlichen Reaktionen möglich machte. Ihre Schlußanalyse ist von jener analytischen Schärfe gekennzeichnet, die kein anderer Mitspieler der Tragödie erreicht. Medea ist für sie ein Opfer das von Jägern umstellt war und in seiner Verzweiflung den schlechtestmöglichen Ausgang gewählt hat.

Der von Kreon verstößene Jason begegnet in einer einsamen Gegend noch einmal Medea, die ihm die Botschaft hinterläßt, er möge zumindest ein Held des Leidens werden, nachdem er im Handeln versagt hat. Der eigene Entschluß, sich den Priester in Delphi zum Urteil zu stellen und jede Strafe auf sich zu nehmen, bezeichnet die Unmöglichkeit Medeas, in jenen Zustand der Naivität zurückzukehren, der ihr Leben in Kolchis kennzeichnete. Medea unterwirft ihr subjektives Recht auf Rache dem objektiven Gesetz der Gemeinschaft, ohne daß freilich absehbar würde, inwieweit sie der sichtbar gewordenen Gewalt in den persönlichen und gesellschaftlichen Beziehungen abhelfen könnte. Letztlich gehorcht Medea dem Bedürfnis, das freilich der Zivilisation zugeschrieben wird, Sühne für eine Tat zu leisten, von deren Unrechtcharakter sie schon bei Euripides sehr genau wußte.

Die so oft zitierten Schlußverse: «Was ist der Erde Glück – Ein Schatten! / Was ist der Erde Ruhm? – Ein Traum!» (V. 2366f) breiten in einer Art von Stilbruch die Melancholie barocken oder auch biedermeierlichen

Weltschmerzes über eine Orgie von Gewalt, die sich schwerlich darin auflösen läßt.

Lina Bolzoni
(Pisa)

Elias Canetti e la sua stanza della memoria

1. *Le immagini dell'arte della memoria*

Viviamo in un'età in cui il fascino dell'oblio è più forte di quello della memoria. Lo spessore del tempo tende a comprimersi sul presente: accanto alla memoria del passato perde senso e importanza l'attesa del futuro, e quindi la speranza.

Il punto di giuntura del senso, il nostro presente – ha scritto Remo Bodei – appare indebolito e sguarnito ... il presente pare ridursi a un punto evanescente, a uno spazio inospitale, non più sorretto né dagli insegnamenti della tradizione, né da una polarizzazione verso il futuro. In effetti però – essendo più libero da vincoli pregressi – spalanca anche «finestre di opportunità» più numerose e più ampie, altri spazi possibili all'agire e al pensare.¹

È forse questo diffuso modo di sentire, più ancora che gli strumenti sempre più sofisticati cui deleghiamo il problema di conservare ricordi e informazioni, che ci fa sentire un forte senso di estraneità verso la tradizione millenaria che si è dedicata al problema di potenziare le capacità naturali che ognuno di noi ha di ricordare: la tradizione dell'arte della memoria². Oggi più che mai essa è diventata un fossile culturale, un resi-

¹ R. Bodei, *Libro della memoria e della speranza*, Bologna 1995, pp. 14-15. Cfr. anche Y. H. Yerushalmi, N. Loraux, H. Mommsen, J. C. Milner, G. Vattimo, *Usi dell'oblio*, Parma 1990; gli Atti del convegno *L'arte della dimenticanza*, Milano 1990 (Pubblicazioni dell'Istituto di Ricerca sulla Comunicazione A. Gemelli e C. Musatti); P. Rossi, *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna 1991; *Luoghi della memoria e dell'oblio*, numero monotematico di «Iride», VIII, 1995 e H. Weinrich, *Lethe. Kunst und Kritik des Vergessens*, München 1997.

² Sull'arte della memoria cfr. P. Rossi, *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Milano-Napoli 1960; F. Yates, *L'arte della memoria*, tr. it., Torino

duo di un mondo che ci è profondamente estraneo. Nello stesso tempo essa continua a lanciarci una sfida intellettuale: la sfida cioè a riconoscere, proprio nella sua alterità e nella sua lontananza, un codice culturale in cui per secoli le tecniche della memoria hanno avuto un ruolo vitale: si sono intrecciate con la storia del pensiero (come hanno dimostrato gli studi di Paolo Rossi e Frances Yates) e hanno contribuito, come stanno dimostrando le ricerche più recenti, a modellare un diffuso modo di sentire, che porta a visualizzare le parole dei poeti e a leggere le immagini dei pittori (a tradurre dunque le parole in immagini, e le immagini in parole), a sperimentare tecniche con cui controllare le vie che collegano il corpo e la mente, le immagini sensibili e quelle che popolano gli spazi dell'interiorità.

Ma non si tratta solo di questo. Se ci si avventura nei lontani e stranieri territori delle pratiche legate alle tecniche della memoria, si diventa familiari con miti e procedimenti che possono anche assumere una dimensione un po' inquietante di familiarità. Può capitare infatti di ritrovarli, naturalmente deformati e travestiti, in alcune esperienze letterarie di questo nostro secolo che sta volgendo alla fine. Non so bene cosa questo significhi. Non so se si tratti soltanto di ricordi ossessivi che impongono per così dire al lettore una loro griglia interpretativa, o se si tratti del riaffiorare, nei testi, di meccanismi profondi, che l'arte della memoria aveva cercato di modellare e di controllare con gli strumenti che le erano propri. In ogni caso ho accettato volentieri – con una buona dose di temerarietà – il generoso invito dell'amico Luciano Zagari a proporre queste note di lettura su Elias Canetti, sperando che altri, ben più competenti di me, siano disponibili a riprenderle, magari correggendone o integrandone la prospettiva.

2. *L'uomo/biblioteca*

Una delle prospettive che possiamo adottare nei confronti della tradizione dell'arte della memoria è quella di considerare i suoi testi come uno straordinario archivio di temi, di immagini, di miti, destinati a ricomparire

1972; il catalogo della mostra *La fabbrica del pensiero. Dall'arte della memoria alle neuroscienze*, Milano 1989; M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990; *Images of Memory: on Remembering and Representation*, a c. di W. Melion e S. Kuchler, Washington 1991; J. Coleman, *Ancient and Medieval Memories. Studies in the Reconstruction of the Past*, Cambridge 1992; *La cultura della memoria*, a c. di L. Bolzoni e P. Corsi, Bologna 1992; F. Scrivano, *Le parole degli occhi: vista e linguaggio nel sapere rinascimentale*, Pisa 1992; *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst 1400-1750*, a c. di J. J. Berns e W. Neuber, Tübingen 1993; L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino 1995.

via via sulla scena della letteratura moderna, sia pure in una chiave straniata, grottesca o surreale. Prendiamo come esempio Peter Kien, il protagonista di *Auto da fé* di Elias Canetti. Egli ha dedicato tutta la sua vita a studiare il cinese antico, e a costruirsi una grande biblioteca. A un certo punto la governante, che ha incautamente sposato, lo caccia via di casa. Come potrà vivere senza i suoi libri? si chiede il lettore/bibliofilo, con una punta di angosciata identificazione. Le risorse di Peter Kien si rivelano ben superiori alla media.

Il fatto che la biblioteca esista come realtà materiale, è un elemento indispensabile e insieme superfluo. Peter Kien è infatti dotato di una memoria straordinaria:

lui aveva, per così dire, in testa una seconda biblioteca, altrettanto vasta e attendibile di quella reale, della quale, a quanto sentiva dire, tutti facevano gran conto. Seduto al suo scrittoio, redigeva interi saggi, addentrandosi nei suoi più minuti particolari, senza mai consultare altra biblioteca se non, appunto, quella che aveva in testa. Beninteso, controllava poi accuratamente le citazioni e i riferimenti bibliografici sulla scorta dei testi reali: ma lo faceva per puro scrupolo.³

Dopo che è stato cacciato di casa, il nostro eroe mette in atto una specie di rituale di reintegrazione: peregrinava, leggiamo, per le librerie della città; una volta entrato, «leggeva da un biglietto che non c'era un lungo elenco di libri»; ricostruiva così mentalmente, giorno dopo giorno, la sua biblioteca.

Temeva addirittura che potesse crescere troppo. Cambiava albergo tutte le notti: come avrebbe potuto trascinarsi dietro tutto quel peso? Dato però che possedeva una memoria indistruttibile, portava chiusa in testa tutta la nuova biblioteca. La cartella era sempre vuota.

Appena arrivato in albergo,

contrariamente alle sue abitudini – lui odiava le comodità dovute alla tecnica – faceva uso dell'ascensore perché la sera, data la sua stanchezza, la biblioteca che portava in testa gli pesava assai.

Entrato nella stanza, chiusa la porta, «si tolse dalla testa un pacco dopo l'altro secondo l'ordine degli elenchi e ne riempì la stanza fino al sof-

³ E. Canetti, *Auto da fé*, tr. it. Milano 1987, p. 29.

fitto»⁴. Peter Kien, dunque, è *diventato* la sua biblioteca; i suoi amati libri sono collocati ordinatamente negli spazi della sua memoria, così come lo sono negli spazi degli scaffali della libreria. Il riconoscimento, il successo viene a questo libro, come è noto, con molto ritardo: pubblicato nel 1935, diventa famoso negli anni '60 e '70. Solo allora si scopre la sua straordinaria modernità. Peter Kien, ha scritto Claudio Magris, «è l'esilarante e doloroso ritratto di ognuno di noi, lo specchio delle fobie e dei riti con i quali perdiamo la nostra vita nello sforzo di tenere a bada la nostra paura». Peter Kien uccide «il brulicare del mondo nell'ordine cimiteriale della biblioteca», teme «che il fascino dell'amore lo strappi alla sua corazza, alla sua trincea di scaffali e di classificazioni culturali e lo trascini nel fluire caotico e molteplice della realtà»⁵.

Allucinato interprete della follia contemporanea, il personaggio di Peter Kien trova però insospettata compagnia proprio in quel grande deposito di miti che è, per certi aspetti, come si diceva, la tradizione dell'arte della memoria. Plinio ci dice ad esempio che un greco, Carmada, sapeva ripetere tutti libri della sua biblioteca, come se li stesse leggendo⁶. Si crea presto una tradizione, fatta di esempi analoghi, e di competizione: Latrone Porcio, scrive Seneca il Vecchio, ricordava tutto quello che aveva letto: non aveva bisogno di materiale per scrivere, «diceva infatti che scriveva nella sua mente»⁷. Francesco Petrarca è affascinato da questo personaggio, e lo mette a confronto con il suo predecessore greco: direi che non si limitava a scrivere nella sua mente, ma che piuttosto vi scolpiva le cose lette, leggiamo nei *Rerum memorandarum libri*⁸. Il mito dell'uomo che ricorda tutti i libri, dell'uomo/biblioteca, dunque, attraversa i secoli: ispira la biografia di Giovanni Pico della Mirandola scritta dal nipote⁹, e trova nel '500 la sua fortuna maggiore. Nel trattato di memoria del francescano Filippo Gualdo, la *Plutosofia*, un intero capitolo si intitola *Della libreria della memoria*; l'autore vi dispiega tutte le sue risorse concettistiche, trasformando il motivo in una specie di concetto predicabile. «È tanta la forza di questo ricco tesoro della memoria, – leggiamo nell'esordio – che diventa anco bibliote-

⁴ Ibidem, p. 197 e p. 200.

⁵ C. Magris, *Prefazione* a E. Canetti, *Auto da fé*, cit., p. 8.

⁶ Plinio, *Naturalis historia*, VII, 24.

⁷ Seneca il Vecchio, *Controversiae*, I, 18 («aiebat se in animo scribere»).

⁸ F. Petrarca, *Rerum memorandarum libri*, a c. di G. Billanovich, Firenze 1943, II, 13, p. 47.

⁹ Cfr. G. F. Pico, *Ioannis Pici Mirandulae viri omni disciplinarum genere consummatissimi vita*, in G. F. Pico, *Opera omnia*, I, Basel 1557 (anastatica Hildesheim 1969).

ca o libreria, e con maggior felicità e facilità delle librerie, nelle quali si gloriano comunemente gli huomini studiosi». Se i libri sopperiscono alla nostra debolezza e alla nostra ignoranza, «studiati che si sono una volta, meglio è haver la memoria per libreria, che la libreria delle carte e scritture», così come una gamba di carne è meglio di una gamba di legno,

inoltre quella libreria apporta fatica, spesa, peso, travaglio; questa non è d'altra fatica, che di usarla. Di più la libreria è in uno o alcuni luoghi, non in tutti senza grandissima incomodità; questa l'havete dove vi trovate, e senza pagar altro nolo che della vostra persona la portate vosco dove volete. Quella conviene solamente a' ricchi, et a chi abbonda in denari, questa è commune anco a' poveri.

Inoltre

li libri con l'uso e il tempo s'invecchiano e consumano, la memoria con l'uso e il tempo si perpetua; quelli periscono, questa sempre resta; né si puole commodamente haver per ogni luogo quella biblioteca come questa, che vive e dimora sempre col formatore.¹⁰

E così via. Un vero e proprio peana, dunque, della libreria mentale¹¹, che culmina nell'affermazione per cui l'arte della memoria rende il sapere immediatamente visibile agli occhi della mente, come lo è per Dio e per gli Angeli, come lo era per il padre Adamo. L'uomo biblioteca, per il francescano di fine '500, è dunque il nuovo Adamo, è colui che attraversa le tenebre della storia e fa ritorno allo stato edenico.

L'infelice sinologo di Elias Canetti, che faticosamente ridispone la sua biblioteca mentale nelle polverose camere d'albergo, è dunque l'immagine rovesciata, lo stralunato punto d'arrivo di un mito secolare, che nel '500 trova, come abbiamo visto¹², la sua espressione più compiuta, celebra anzi un vero e proprio trionfo.

¹⁰ F. Gessualdo, *Plutosofia*, Padova 1592, cc. 55v-56.

¹¹ Si potrebbero riscontrare alcune singolari convergenze con l'esaltazione della immaterialità dei *bits* contrapposta alla materialità dei libri, che oggi leggiamo in N. Negroponte, *Being digital*, New York 1995, l'opera che esalta la superiore civiltà della comunicazione informatica.

¹² Non ci sono, a mia conoscenza, indizi che facciano pensare a una conoscenza, da parte di Canetti, della tradizione dell'arte della memoria, anche se un articolo importante e pionieristico sull'argomento viene pubblicato proprio a Vienna nel 1929 (L. Volkmann, «*Ars memorativa*», in «*Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*», n.f. 3, 1929, pp. 111-203). Un accenno molto generico alla mnemotecnica è nella descrizione che Ca-

3. Immagini e scrittura in Elias Canetti

Come si accennava all'inizio, l'arte della memoria ha insegnato per secoli a tradurre le parole in immagini e le immagini in parole. Non si è limitata inoltre, come è avvenuto nella sua versione più vulgata, a svolgere una funzione puramente passiva e sussidiaria, non è servita cioè soltanto a ricordare testi già costruiti, ma si è intrecciata con il processo inventivo, ha contribuito cioè a creare testi "memorabili", capaci appunto di imprimeri nella mente, di collocarsi stabilmente nella memoria. L'arte della memoria ha comportato in altri termini una multiforme sperimentazione sul potere delle immagini¹³, e sulla loro capacità di mediare creativamente fra ricordi e scrittura.

Se leggiamo gli scritti autobiografici di Canetti avendo nella mente questa esperienza, le sorprese e gli elementi di interesse non mancheranno.

Canetti torna più volte sulla genesi del suo primo romanzo. Assecondando una specie di lucida ossessione, ci costruisce intorno un vero e proprio mito. Attraverso i saggi raccolti in *La coscienza delle parole* e le varie puntate della *Storia di una vita (Il frutto del fuoco)*, per il decennio 1921-1931, *Il gioco degli occhi*, per gli anni fra il '31 e il '37), vediamo infatti delinearsi, per frammenti e variazioni, una specie di destino: la scrittura del romanzo appare come il frutto di scelte successive, attraverso le quali il caos iniziale va prendendo forma, fino a incanalarsi, come per necessità, entro un unico alveo.

Per noi è di straordinario interesse vedere come, in questo processo attraverso cui Canetti ricorda/ricostruisce la propria storia (e la storia del suo romanzo), un ruolo centrale venga affidato alle immagini (*Bilder*), intese, come vedremo, sia nel senso specifico di quadri, sia in un senso molto più ampio. Seguiamo dunque, almeno per alcuni aspetti, la vicenda del giovane Canetti, a Vienna negli anni '20, studente di chimica alla ri-

netti fa del dottor Sonne: «Tra le molte cose che Sonne conosceva a memoria, dal principio alla fine, c'era la Bibbia. Sapeva citare qualunque passo in ebraico, senza esitare e senza dover riflettere. Tuttavia non faceva sfoggio di queste gesta mnemotecniche, che non avevano mai nulla di teatrale». E. Canetti, *Il gioco degli occhi*, tr. it. Milano 1985, p. 175).

¹³ Cfr. I. P. Couliano, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, tr. it. Milano 1987, che interpreta l'arte della memoria come una scienza basata sul controllo dell'immaginario. E cfr. D. Freedberg, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, tr. it., Torino 1993.

cerca della propria vocazione letteraria, affascinato dallo scrittore e polemista Karl Kraus tanto da subirne una vera e propria dittatura del gusto. Accanto alla lettura di alcuni narratori, come Dostoevskij, Poe, Gogol, Stendhal, il rapporto intenso che instaura con alcune immagini pittoriche gli fornisce gli strumenti attraverso cui costruire un proprio spazio di libertà.

Direi che queste letture – leggiamo in un saggio del 1973 raccolto in *La coscienza delle parole* – furono allora la mia segreta esistenza in cantina. Da essa, e dai pittori Grünewald e Breughel, cui la sua [di Kraus] parola non giungeva, trassi senza ancora accorgermene le forze per la successiva ribellione.¹⁴

A quelle stesse immagini, come racconta più dettagliatamente ne *Il frutto del fuoco*, Canetti attinge per cercare spazi di libertà da un'altra tirannia, ben più forte e insidiosa: quella della madre. Quelle immagini lo aiutano, egli dice, a costruire la propria strada, a trovare una risposta, sia in termini etici che espressivi, all'accusa di volontario accecamento che la madre gli aveva rivolto. Il problema per lui, egli sostiene, non era tanto quello di non voler vedere la realtà, quanto piuttosto di evitare di soccombere alla realtà:

Sì, era vero, non volevo imparare come va il mondo. Avevo la sensazione che basti guardare e capire qualcosa di riprovevole per diventarne corresponsabili. Non volevo imparare, se imparare significa essere costretti a percorrere quella via. Era dall'apprendimento per *imitazione* che io mi difendevo ... Ma per altre vie arrivavo lo stesso vicino alla realtà, molto più vicino di quanto supponesse la mamma, e forse, a quell'epoca, di quanto io stesso potessi immaginare.¹⁵

Questa «altra via» è costituita appunto dalle immagini, e proprio per descriverla Canetti mescola strettamente esperienze autobiografiche legate a singoli quadri con una riflessione più generale sul ruolo che le immagini hanno nel dar forma al ricordo e alle passioni.

Le immagini – scrive Canetti – sono reti, quel che vi appare è la pesca che rimane. Qualcosa scivola via e qualcosa va a male, ma uno riprova, le reti le portiamo con noi, le gettiamo e, via via che pesca, diventano più forti. È importante, però, che queste immagini esistano anche *al di fuori* della persona, in lui sono anch'esse soggette al

¹⁴ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, tr. it. Milano 1984, p. 74.

¹⁵ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, Milano 1994, p. 121.

mutamento. Deve esserci un luogo dove uno possa ritrovarle intatte, e non uno solo di noi, ma chiunque si senta nell'incertezza.

Quando ci sentiamo sopraffatti dal fuggire dell'esperienza, ci rivolliamo a un'immagine ... Allora l'esperienza si ferma, la guardiamo in faccia. Allora ci acquietiamo nella conoscenza della realtà, che è nostra, anche se qui era stata figurata prima di noi.

Apparentemente, essa potrebbe esistere anche senza di noi. Ma questa apparenza è ingannevole, l'immagine ha bisogno della *nostra* esperienza per destarsi. Così si spiega che certe immagini rimangono assopite per generazioni: nessuno è stato capace di guardarle con l'esperienza che avrebbe potuto ridestarle.

Forte si sente colui che trova le immagini di cui la sua esperienza ha bisogno. Saranno molte, ma non possono essere troppe, perché la loro funzione consiste proprio nel tenere insieme la realtà, che altrimenti si disperderebbe in mille rivoli ... Io ho avuto la fortuna di trovarmi a Vienna, quando più avevo bisogno di queste immagini. Contro la falsa realtà da cui mi sentivo minacciato, la realtà della piattezza, della rigidità, dell'utile, dell'angustia, dovevo trovare l'altra realtà, che era vasta a sufficienza perché potessi dominare anche le sue durezza, senza soccombere.¹⁶

Ho trascritto questo lungo brano per più ragioni: la riflessione sulle immagini che esso testimonia mi sembra di notevole interesse, e varrebbe forse la pena di confrontarla con quella di Aby Warburg¹⁷; questo brano inoltre fa da introduzione agli esempi specifici che seguono, e che ci introducono nel vivo del rapporto fra immagini e scrittura. Vediamo che per Canetti c'è un gioco vitale di scambio, di interrelazione tra le immagini dei grandi pittori, le immagini interiori, l'esperienza individuale. Certe immagini dei pittori, collocate in un determinato luogo, offrono uno strumento stabile con cui fronteggiare il divenire, costituiscono una forma unitaria e definita cui ricondurre la pluralità disordinata della vita. Per Canetti esse costituiscono una specie di macchina ottica e conoscitiva, che funziona grazie a un gioco di distanziamento e di riconoscimento, di alterità e di identificazione. Le immagini dei pittori, infatti, permettono di guardare in faccia il male e il divenire della *nostra* realtà proprio attraverso la rappresen-

¹⁶ *Ibidem*, pp. 121-122.

¹⁷ Cfr. la bibliografia delle sue opere a c. di D. Wuttke in A. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, Baden Baden 1981 (II ediz.) e E. Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. Milano 1983; S. Ferretti, *Il demone della memoria: simbolo e tempo storico in Warburg*, Cassirer, Panofsky, Casale Monferrato 1984; S. Settis, *Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca*, in «Quaderni storici», XX (1985), pp. 5-38.

tazione di qualcosa altro; per questo sono griglie cui si può ricondurre la molteplicità dell'esperienza, o «reti» che pescano, per riprendere la metafora di Canetti. D'altra parte «l'immagine ha bisogno della nostra esperienza per destarsi»: alla vita dell'immagine, in altri termini, è necessario uno sguardo che sappia compiere quel riconoscimento che è nello stesso tempo libera interpretazione e personale gioco di associazioni; grazie ad esso, potremmo dire usando la terminologia dell'arte della memoria, l'immagine si fa depositaria dei nostri ricordi, dà loro una forma "altra", e ce li restituisce, vivi, al momento del bisogno. È proprio questo travestimento, per Canetti, che permette di guardare in faccia la realtà: le forme "altre" delle immagini danno la possibilità di accostarsi alla realtà senza soccombere, senza farsene dominare.

E vediamo ora come Canetti descrive l'incontro con le immagini di cui «aveva bisogno». A Vienna conosce per la prima volta Breughel. Nei suoi quadri vede prender forma alcuni dei problemi e delle angosce che lo ossessionavano: ne *La parabola dei ciechi* egli proietta il modo in cui vive la questione dell'accecamento, emblema, come si diceva sopra, dell'approccio conoscitivo e morale nei confronti della realtà e legata nello stesso tempo all'esperienza dolorosa di una temporanea cecità; ne *Il trionfo della morte* egli vede raffigurato il tema della lotta contro la morte.

A Francoforte aveva avuto un altro incontro di sconvolgente intensità:

A Francoforte, per arrivare allo Städelches Kunstinstitut, si deve attraversare il Meno. Contemplavo il fiume e la città, e poi respiravo profondamente, per trovare il coraggio di affrontare la cosa terribile che mi attendeva. *Sansone accecato dai Filistei*, il grande quadro di Rembrandt, mi spaventava, mi torturava e m'incatenava lì.¹⁸

Nelle immagini di Rembrandt Canetti vedeva rappresentato l'orrore dell'accecamento, nel momento stesso in cui sta inesorabilmente per verificarsi, e, attraverso il personaggio di Dalila, vedeva prender forma l'odio. Commentando le sue reazioni di fronte al quadro, Canetti riprende e arricchisce quanto aveva detto prima sulla funzione delle immagini, rendendo esplicito ciò cui prima accennavamo attraverso il rinvio alle *images agentes* dell'arte della memoria: non solo le immagini permettono di catturare, come attraverso una rete, la realtà, aiutano a vedere nonostante, e anzi attraverso l'accecamento; proprio per questo esse rendono anche possibile il ricordo, nel senso che danno corpo, rappresentazione ai bran-

¹⁸ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 124.

delli dolorosi dell'esperienza. Il quadro di Rembrandt, scrive Canetti, mi ha insegnato l'odio; in realtà l'avevo già provato, da bambino, a cinque anni,

ma questo non significa ancora sapere ciò che si è provato; per riconoscerlo occorre che esso appaia davanti ai nostri occhi, ma in altri.

Reale diventa soltanto ciò che riconosciamo perché già lo abbiamo vissuto. Prima esso giace in noi, senza che possiamo nominarlo, poi improvvisamente si erge come immagine, e allora ciò che è accaduto agli altri prende corpo in noi come ricordo: ora è reale.¹⁹

Le immagini dei quadri aiutano dunque la costruzione di immagini interiori che sono depositarie insieme di conoscenza e di ricordo. Nello stesso tempo esse aiuteranno a dar forma alla scrittura: i quadri di Breughel e Rembrandt non solo segnano le tappe figurative del percorso che sboccherà nel romanzo ma, insieme con la pala di Isenheim, concorrono a costruire l'ideale teatro della memoria entro il quale Canetti colloca la scrittura del suo testo.

Se Brueghel e Rembrandt, infatti, danno forma ad alcuni elementi angosciosi dell'esperienza di Canetti – l'accecamento, la lotta con la morte, l'odio – è la grande pala di Isenheim, dove Grünewald ha rappresentato la Crocifissione, che offre al giovane un modello formale che è all'altezza della nuova consapevolezza acquisita: un modello di «verità», un esempio di rigore rappresentativo al quale si rifarà anni dopo, al momento della scrittura del romanzo, in polemica contro l'«amabilità», la «compiacenza», il «sentimentalismo melodrammatico» che lo disgustavano nella letteratura viennese alla moda²⁰. Il giovane Canetti si ferma a Colmar nella primavera

¹⁹ *Ibidem*, p. 126. Interessante è anche la testimonianza presente in *La lingua salvata*, tr. it., Milano 1994, p. 42: «Quella scena che non ho mai dimenticata [la casa di un vicino che si era incendiata, quando Canetti aveva quattro anni], mi è più tardi riapparsa nei quadri di un pittore, così che ora non potrei dire che cosa ci fosse in origine e che cosa si sia aggiunto in seguito a quei quadri. Avevo diciannove anni quando a Vienna mi trovai davanti ai quadri di Brueghel. Riconobbi immediatamente le molte minuscole figure dall'incendio della mia infanzia. Quei quadri me li sentivo familiari come se li avessi avuti sempre davanti agli occhi. Provai per essi un'attrazione straordinaria e andavo a rivederli ogni giorno. La parte della mia vita cominciata con quell'incendio proseguiva immediatamente in quei quadri, come se nel frattempo non fossero passati quindici anni. Così Brueghel è diventato per me il pittore più importante di tutti, ma non l'ho acquisito, come tante altre cose più tardi, con la contemplazione o la riflessione. L'ho ritrovato dentro di me, come se mi avesse aspettato già da molto tempo, sicuro che un giorno sarei arrivato a lui».

²⁰ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 341.

del 1927, mentre torna a Vienna da Parigi, dove era stato per una visita alla madre, e resta per tutta la giornata a guardare la pala di Isenheim:

Guardavo il corpo di Cristo senza lacrimevole smarrimento, lo stato orripilante di quel corpo mi sembrava vero, e davanti a quella verità compresi ciò che mi aveva turbato nelle altre crocifissioni: la bellezza, la trasfigurazione ... Ciò da cui nella realtà avremmo certo distolto lo sguardo con raccapriccio, qui, in questo dipinto, era ancora possibile coglierlo nella sua pienezza: un ricordo dell'orrore che gli uomini si procurano l'un l'altro. La guerra e la morte chimica erano ancora abbastanza vicine, nella primavera del 1927, per conferire veridicità a quel dipinto.²¹

Scopo dell'arte, continua Canetti, non è tanto quello di operare la catarsi, ma di far vedere la verità dell'orrore.

Che cosa possono le illusioni consolatorie davanti a questa verità? Essa è sempre uguale a se stessa e deve rimanere dinanzi ai nostri occhi. Tutti gli orrori che incombono sull'umanità sono anticipati in questo dipinto. Il dito di Giovanni, mostruosamente, lo dice: così è adesso, e così sarà ancora.²²

La pala di Isenheim, proprio perché interprete rigorosa della verità dell'orrore, diventa, nell'ottica di Canetti, non solo immagine che dà forma a una conoscenza e a una memoria individuali e collettive, ma anche immagine profetica, capace – avrebbe detto l'Ariosto – di “ricordare” il futuro²³. Da questo momento le figure dipinte da Grünewald si trasformano, in modo sempre più consapevole, in una presenza di cui lo scrittore non può fare a meno.

Tornato a Vienna, trova una nuova stanza d'affitto fuori città, nella Hagenbergasse, vicino al Lainzer Tiergarten, con vista sullo Steinhof, la

²¹ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 235.

²² *Ibidem*. Durante la guerra civile spagnola, Canetti riconosce nelle acqueforti di Goya i *Disastri della guerra*, la stessa capacità di rappresentare la verità dell'orrore che lo aveva colpito in Grünewald: «Dopo il Cristo di Grünewald, nessuno aveva rappresentato l'orrore come lui, senza migliorarlo di un filo rispetto alla realtà, ripugnante, opprimente, più sconvolgente di qualsiasi profezia e tuttavia senza soggiacervi. La coercizione che esercitava sul riguardante, la direzione ineludibile che imprimeva ai suoi occhi, era l'ultimo brandello di speranza, anche se nessuno avrebbe osato chiamarlo così». (*Il gioco degli occhi*, cit., p. 342). Vedremo poi come la «coercizione» esercitata sugli occhi di chi guarda dalla pala di Isenheim abbia un ruolo importante nella scrittura di *Auto da fé*.

²³ Cfr. *Orlando Furioso*, XXXIII,3,6.

«città dei pazzi» in cui vivevano seimila persone. Ottiene dalla riluttante affittacamere il permesso di appendere alla pareti, come racconta nella *Coscienza delle parole*,

le riproduzioni che portavo sempre con me ... Da anni vivevo con alcune grandi riproduzioni degli affreschi della Cappella Sistina, e tale era la mia devozione per i Profeti e le Sibille di Michelangelo che neanche per quella stanza le avrei sacrificate.²⁴

Ben presto diventa però chiaro che la ricerca della nuova stanza corrisponde anche alla ricerca di un luogo in cui collocare le riproduzioni della pala di Isenheim. Raccontando infatti lo stesso episodio ne *Il frutto del fuoco*, Canetti scrive:

Arrivai, dunque, con le riproduzioni della Sistina; ma non perdetti di vista il mio vero proposito, cercare le riproduzioni della pala di Isenheim e appendere alle pareti tutti i particolari di quel dipinto di cui fossi riuscito a entrare in possesso. La ricerca durò a lungo. In questa stanza ho abitato per sei anni e qui ho scritto, dopo aver appeso intorno a me le riproduzioni di Grünewald, *Auto da fé*.²⁵

La conclusione del brano citato sottolinea lo stretto legame fra la presenza delle immagini di Grünewald e la scrittura del romanzo: è la sintesi sbrigativa di una storia complessa che si dirama per alcuni anni, la storia di un progressivo «riconoscimento»²⁶ e poi della necessità di un definitivo allontanamento.

²⁴ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 331.

²⁵ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 238.

²⁶ Il «riconoscimento» si delinea come una rivelazione progressiva, che è già tutta in germe fin dall'inizio e che matura senza che Canetti se ne renda conto (cfr. *La coscienza delle parole*, cit., p. 74: «trassi senza ancora accorgermene le forze per la successiva ribellione»; *Il frutto del fuoco*, cit., p. 121: «Ma per altre vie arrivavo lo stesso vicino alla realtà, molto più vicino ... di quanto io stesso potessi immaginare»). Canetti è inoltre sempre attento a sottolineare il convergere di diversi elementi, che producono scelte di scrittura proprio nel momento in cui si rispecchiano (si adempiono, in un certo senso) l'uno nell'altro. Così ad esempio la vista quotidiana dello Steinhof, la città dei folli, contribuisce a dar forma al ricordo dei «personaggi eccessivi» conosciuti a Berlino e contribuisce alla scelta dei personaggi della «Comédie humaine». Nello stesso tempo fornisce il «luogo» in cui collocarli: «Quando scrivevo in casa ... avevo davanti agli occhi i padiglioni dei pazzi dello Steinhof. Pensai a coloro che vi erano rinchiusi e li misi in relazione con i miei personaggi. La muraglia che circondava lo Steinhof divenne la muraglia della mia impresa. Scelsi il padiglione che vedevo più distintamente e là mi immaginai una corsia, nella quale i miei personaggi, alla fine, si sarebbero ritrovati ... Qualunque fosse stata la loro sorte, sarebbero rimasti in

Nel 1928 Canetti trascorre a Berlino alcuni mesi di una vita molto intensa; tornato a Vienna, nella sua stanza della Habenberggasse, il caos dei ricordi si rispecchia nelle immagini diaboliche della Crocifissione di Grünewald:

di giorno e di notte veniva a galla tutto quanto, senza regola, senza senso, così almeno mi sembrava, assillandomi in forme diverse, proprio come i diavoli di Grünewald, la cui pala d'altare avevo appeso, nelle riproduzioni dei suoi particolari, alle pareti della mia stanza.²⁷

Il caos comincia a prendere forma, racconta Canetti ne *La coscienza delle parole*, quando gli viene in mente

che il mondo non si può più raffigurare come nei romanzi di un tempo, per così dire dal punto di vista di un *unico* scrittore, il mondo era *andato in pezzi*, e solo se si aveva il coraggio di mostrarlo nella sua frammentazione era ancora possibile dare di esso un'immagine veritiera.²⁸

Nasce così il progetto della *Comédie humaine dei folli*, il tentativo cioè di rendere visibile l'orrore della realtà attraverso le immagini di otto «personaggi estremi», dominati ciascuno da un tipo di follia: proprio l'implacabile rigore che ne deriva è ciò che affascina Canetti:

Era un laccio che avevo estratto da una matassa aggrovigliata, e volevo che fosse puro, indimenticabile. Doveva imprimersi nella memoria come un Don Chisciotte.²⁹

Mentre gli altri rimangono puri abbozzi, uno di questi personaggi finisce con l'imporsi, diventando a un certo punto padrone del campo: è l'Uomo dei libri, il protagonista, appunto, del futuro *Auto da fé*³⁰. La

vita. Dalla mia finestra avrei guardato verso di loro, nel loro padiglione, e ora l'uno ora l'altro si sarebbe mostrato alla sua finestra, chiusa dall'inferriata, e mi avrebbe fatto un cenno» (*Il frutto del fuoco*, cit., pp. 327-328).

²⁷ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 322.

²⁸ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 339.

²⁹ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 326.

³⁰ L'«Uomo dei libri» si impone, ancora una volta, attraverso un processo di riconoscimento. Dopo averla inserita nella galleria di folli, Canetti sente che questa figura prende decisamente il sopravvento quando viene a sovrapporsi a un ricordo: quello di un uomo che, mentre bruciava il Palazzo di Giustizia di Vienna il 15 luglio 1927, e la polizia sparava sui manifestanti, gridava disperato che bruciavano tutti i fascicoli (*La coscienza delle parole*, cit., pp. 332-333). Canetti ama sottolineare il carattere istantaneo, quasi

scrittura del romanzo è rappresentata come un atto doloroso («La crudeltà di un uomo che si impone una verità ferisce lui stesso più di chiunque altro, fa male allo scrittore cento volte di più che al lettore»³¹); il suo compimento appare come frutto di una disciplina ascetica, di un rigore, di una severità che, se da un lato trovano nella *Metamorfosi* di Kafka un modello letterario irraggiungibile, dall'altro si "riconoscono" ancora una volta nella pala di Isenheim:

se non cedetti mai a questa tentazione [di finire bruscamente il romanzo] lo devo anche alle riproduzioni della pala di Isenheim che nella mia stanza avevano sostituito gli affreschi della cappella Sistina. Mi vergognavo di fronte a Grünewald che aveva intrapreso quell'opera di immensa difficoltà lavorandovi ininterrottamente per quattro anni ... A quell'epoca i particolari della pala di Grünewald che vedevo di continuo intorno a me rappresentarono per me un indispensabile incitamento.³²

Prima di essere un personaggio in carne e ossa, come abbiamo visto, il protagonista del romanzo è una immagine che rende visibile un tipo di follia. Per questo la scelta di un nome è, allo stesso tempo, difficile e irrilevante; le parole scelte non soddisfano mai e non si liberano dal gioco dei rinvii, dei presagi, delle allusioni più o meno trasparenti. All'inizio il protagonista si chiama solo con l'iniziale che indica la sua ossessione (B, da *Büchermensch*, l'Uomo dei libri); poi prende un nome che indica il suo destino (*Brand*, incendio); poi si chiamerà Kant, e il titolo diventa *Kant prende fuoco*; nel '35, per la pubblicazione, Canetti è costretto a cambiarlo: il nome del personaggio diventa, come si diceva, Kien (legno resinoso).

La minaccia incombente che il mondo s'incendiasse – scrive Canetti – rimase nel nome del protagonista. Ma il dolore diventò più forte, fino al titolo *Die Blendung* [acceccamento, abbagliamento]. Quel titolo

necessario e meccanico, della sovrapposizione. Quando racconta l'episodio a un amico, Thomas Marek, questi si mette a ridere sgangheratamente. «In quel momento – egli scrive – vidi davanti a me l'«Uomo dei libri», uno dei miei otto personaggi; al posto dell'uomo che gemeva per i fascicoli saltò fuori lui, tutto a un tratto: stava vicino al Palazzo di Giustizia in fiamme, e io fui come folgorato dall'idea che dovesse bruciare con tutti i suoi libri» (*Il frutto del fuoco*, cit., p. 372).

³¹ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, cit., p. 342.

³² *Ibidem*.

conteneva, irricognoscibile per chiunque altro, il ricordo dell'accecamento di Sansone, che neppure oggi io oso rinnegare.³³

Il «ricordo» chiude in un certo senso un ciclo, perché proietta, dietro il romanzo che finalmente esce in pubblico, la prima delle immagini in cui il giovane Canetti si era riconosciuto, così da usarla come «rete» per le sue angosce e le sue scelte: il grande quadro di Rembrandt su *Sansone accecato dai Filistei*, che lo aveva affascinato e terrorizzato a Francoforte. Ma, ancora una volta, è la pala di Isenheim a recitare, tra le immagini, il ruolo più importante. Lo possiamo vedere dal modo in cui, in apertura del libro di ricordi dedicato al periodo 1931-1937, Canetti rievoca il periodo di crisi, il «deserto» attraversato dopo che ha posto fine al romanzo facendo morire Peter Kien nel fuoco, insieme con i suoi libri (in un «auto da fé», appunto, come suona quello che sarà il titolo definitivo)³⁴.

Durante tutta la stesura del libro – egli scrive – Kant [il penultimo nome assunto dal protagonista, come si diceva] era stato talmente bistrattato e io mi ero talmente tormentato per reprimere ogni compassione verso di lui, per non lasciare in me neppure la minima traccia di compassione, che dal punto di vista dell'autore il mettere fine alla sua esistenza era piuttosto una liberazione. Ma per questa liberazione erano stati coinvolti i libri, e il fatto che essi fossero finiti in fiamme lo sentivo come se fosse accaduto a me stesso. Mi sembrava di aver sacrificato non soltanto i miei libri personali, ma quelli del mondo intero, perché la biblioteca del sinologo conteneva tutto ciò che aveva qualche valore per il mondo, i libri di tutte le religioni, quelli di tutti i pensatori, quelli delle letterature orientali, quelli delle letterature occidentali, solo che avessero conservato anche un minimo di vita. Il fuoco aveva distrutto tutto questo, io lo avevo permesso senza fare neppure un tentativo di salvare qualcosa, e adesso rimaneva un deserto, non c'era nient'altro che il deserto, e io ne portavo la colpa.³⁵

Dopo aver bruciato i libri nel suo romanzo, dunque, inizia per Canetti una fase angosciosa, caratterizzata dall'incapacità di provare interesse e piacere nella lettura, oltre che dalla difficoltà di scrivere. Possiamo acco-

³³ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 375.

³⁴ La prima traduzione inglese del romanzo ha un altro titolo ancora, *La torre di Babele*.

³⁵ E. Canetti, *Il gioco degli occhi*, cit., p. 14.

stare queste pagine a quelle dei trattati di memoria dove si spiega come liberarsi dalle immagini che non servono più, che sono diventate angosciose e ingombranti: distruggerle con il fuoco è, appunto, una delle tecniche consigliate³⁶. D'altra parte, ci dice la tradizione dell'arte della memoria, la lotta con l'immagine, con i fantasmi che abbiamo costruito, non è sempre facile né immediatamente vittoriosa. Le pagine del diario di Canetti ci ripropongono, viste in questa chiave, il nesso profondo tra lettura e scrittura, fra memoria e invenzione, e anche la forza autonoma, la natura "viva" dei fantasmi che popolano la mente, e le pagine dei libri. Indicativa in questo senso è anche una annotazione de *Il frutto del fuoco*, dedicata a quel lavoro intenso e molteplice che vede Canetti impegnato nella contemporanea stesura di otto storie incentrate su otto tipi di follia, o di passioni estreme:

Appena cominciano a definirsi i contorni di una simile figura, il rapporto si inverte e non è più tanto sicuro chi dei due possiede l'altro trascinandolo dove meglio crede.³⁷

Ma veniamo alle pagine dedicate al rapporto, così strano eppure così familiare per chi frequenta i testi dell'arte della memoria, che durante la stesura del romanzo Canetti instaura con le immagini di Grünewald.

In quelle settimane [cioè dopo aver portato a termine il romanzo] la cosa che mi tormentava di più era la mia stanza nella Hagenberggasse.

Da oltre un anno convivevo con le riproduzioni della pala di Isenheim, che mi erano penetrate nel sangue con gli spietati particolari della crocifissione. Finché ero occupato a scrivere il romanzo mi sembrava che fossero al *posto giusto, come un aculeo insistente mi pungolavano sempre nella stessa direzione.*

Erano ciò che io VOLEVO sopportare, non mi ci assuefacevo, non le perdevo mai di vista, si trasformavano in qualcosa che apparentemente non aveva niente in comune con loro: chi potrebbe essere così temerario e così mentecatto da paragonare le sofferenze del sinologo con quelle del Cristo? Eppure si era stabilito come un legame tra le riproduzioni alle pareti e i capitoli del libro. Quelle immagini mi erano diventate così necessarie che non le avrei mai sostituite con nient'altro. Non

³⁶ Cfr. *Il potere dell'immaginazione e la fatica di dimenticare*, in L. Bolzoni, *La stanza della memoria*, cit., pp. 143-148.

³⁷ E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, cit., p. 325.

valeva a dissuadermi neanche il raccapriccio delle poche persone che venivano a trovarmi.

Ma quando le fiamme ebbero divorato la biblioteca e il sinologo, avvenne uno strano cambiamento, qualcosa che non mi ero aspettato. Grünewald recuperò tutta intera la sua forza. Non appena smisi di lavorare al romanzo, il pittore tornò lì soltanto per se stesso, e lui solo rimase operante nel deserto che io avevo creato. Quando rincasavo, la vista delle pareti della mia stanza mi riempiva di paura. Tutto ciò che di minaccioso io sentivo prendeva nuovo vigore in Grünewald.³⁸

È una testimonianza davvero stupefacente, dal nostro punto di vista. Per usare vecchi schemi, possiamo dire che le immagini della crocifissione hanno agito appunto da immagini dell'arte della memoria: collocate «al posto giusto», sollecitano l'attenzione, la concentrano in sé («come un aculeo insistente mi pungolavano sempre nella stessa direzione»), e a quel punto mettono in moto la catena delle associazioni, il gioco delle metamorfosi: «si trasformavano in qualcosa che apparentemente non aveva niente in comune con loro». La Passione di Cristo diventa immagine di memoria delle sofferenze di Peter Kien, accompagna cioè e facilita la narrazione delle sue sventure, funziona, per usare di nuovo un'antica terminologia, da fonte tipico del romanzo.

Quando il libro è finito, e l'autore ha cercato di distruggere, con il rogo, i fantasmi che lo abitavano, anche le immagini della Passione smettono di funzionare creativamente: ridiventano soltanto angosciose, crudeli, insopportabili. Queste pagine segnano in un certo senso il momento culminante, e la conclusione, di una lunga storia, iniziata con la visita a Colmar, nel '27, e finita nel '31, con la fine della stesura del romanzo. Come abbiamo visto, il rapporto con le immagini di Grünewald si è fatto via via più stretto; esso perde di significato quando le immagini non sono più *agentes* nel teatro della memoria e della scrittura.

Come si diceva, Canetti intitola l'opera autobiografica da cui abbiamo tolto queste ultime citazioni *Il gioco degli occhi*. L'immagine si riferisce nel testo a Anna Mahler, al singolare rapporto di seduzione e di gioco che instaura con le persone:

Se una volta posava gli occhi su una cosa, lei doveva giocarci, doveva conquistarsela, come se si trattasse di un gomito, di un og-

³⁸ E. Canetti, *Il gioco degli occhi*, cit., pp. 16-17.

getto, non di alcunché di vivo. Soltanto quel gioco degli occhi era pericoloso in lei, per il resto era una buona amica.³⁹

Noi abbiamo pensato che si potrebbe usare questa immagine, il gioco degli occhi, proprio per rappresentare le complesse suggestioni che l'arte della memoria porta con sé, sia quando svolge specificamente i suoi compiti mnemonici sia quando ci apre spiragli sui misteriosi meccanismi della scrittura letteraria.

³⁹ *Ibidem*, p. 295.

Andreas Brandtner und Thomas Degener
(Wien) (München)

*Ästhetische Konstruktion und kultureller Status
des intermedialen Zeichenkomplexes «Schlafes Bruder»*

Im Verlauf des 20. Jahrhunderts führte die arbeitsteilige Differenzierung der Kunstwissenschaft in Einzeldisziplinen zunehmend «zu einer Zersplitterung des ästhetischen Bereichs [...], die ein beziehungsloses Nebeneinander von Literatur, Musik, Malerei und Film zur Folge hat»¹. Dadurch schwindet auch die Möglichkeit, Phänomene, die die Grenzen der einzelnen Kunstformen überschreiten, zu analysieren und zu erklären. Eine Perspektive, die verschiedenen Kunstformen erneut aufeinander zu beziehen, weisen die gegenwärtigen Diskussionen des Begriffs der Intermedialität auf. Eine erste konzeptionelle Annäherung legte Aage Hansen-Löve vor, der Intermedialität als bestimmte Performanzform faßte und die multimediale Präsentation – «[d]as gemeinsame Auftreten von heterogenen Kunstformen im Rahmen eines integralen Mediums (Theater, Oper, Film, Performance etc.)» – von der monomedialen Kommunikation etwa des Tafelbilds, Stummfilms und literarischen Textes abhob². Horst Zander integrierte sodann Intermedialität als «Intertextualität zwischen Texten in verschiedenen Medien» in den theoretischen Rahmen des Intertextualitätskonzepts³. Demzufolge konstituiert der Prätext einen bestimm-

¹ Peter V[aclav] Zima: Ästhetik, Wissenschaft und “wechselseitige Erhellung der Künste”. Einleitung. In: Literatur intermedial. Musik – Malerei – Photographie – Film. Hg. v. Peter V[aclav] Zima. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995, S. 1–28, hier S. 1.

² Aage A[nsgar] Hansen-Löve: Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne. In: Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Hg. v. Wolf Schmid und Wolf-Dieter Stempel. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien 1983 (= Wiener slawistischer Almanach. Sonderbd. 11), S. 290–360, hier S. 291f.

³ Horst Zander: Intertextualität und Medienwechsel. In: Intertextualität. Formen,

ten Erwartungshorizont beim Publikum, an dem der Posttext gemessen wird. Die zum Teil auch aus der Andersartigkeit und Eigengesetzlichkeit des medienspezifischen Zeichensystems resultierende Differenz zur Folie ist als semantisch relevant zu beachten⁴. Diese Einordnung der Intermedialität in den Bereich der Intertextualität kritisierte schließlich Thomas Eicher, der das «Zusammenspiel verschiedener Medien» in der Nachfolge von Hansen-Löve auf Bild-Text-Beziehungen – genauer auf das Verhältnis von bildender Kunst zur Literatur – beschränkt⁵.

Die hier vorgelegte Einzelanalyse des postmodernen Themenkomplexes «Schlafes Bruder» soll insofern einen Beitrag zur näheren Bestimmung des Verhältnisses der verschiedenen Kunstformen zueinander leisten, als am Beispiel der Medialisierungsgeschichte eines narrativen Textes, der in Ballett, Film und Oper dramatisiert, visualisiert und musikalisiert wurde, die jeweilige Medienbedingtheit der ästhetischen Konstruktion und des kulturellen Status nachgezeichnet wird. Der Komplex «Schlafes Bruder» soll in der Analyse seiner ästhetischen Konstruktion und kulturellen Valorisierung⁶ als offene, in multimedialer Ausarbeitung vorliegende Zeichenkonfiguration rekonstruiert werden⁷. Dabei wird eine Untersuchung auf diachroner Achse unternommen und der literarische Text als faktischer Ausgangspunkt und unhintergehbare Voraussetzung jedes weiteren intermedialen Anschlusses gefaßt. Ballett, Film und Oper werden als je spezifische Lektüren des literarischen Textes, die unter konkreten medialen Bedingungen entstehen und bestimmte Kommunikationsziele verfolgen, begriffen. Zu berücksichtigen ist, daß intermediale Referenzen auch innerhalb dieser Ebene der produktiven Rezeption stattfinden und Tertiärbe-

Funktionen, anglistische Fallstudien. Hg. v. Ulrich Broich und Manfred Pfister. Tübingen: Niemeyer 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 35), S. 178–196, hier S. 178.

⁴ Ebd., S. 181f.

⁵ Thomas Eicher: Was heißt (hier) Intermedialität? In: Intermedialität. Vom Bild zum Text. Hg. v. Ulf Bleckmann und Thomas Eicher. Bielefeld: Aisthesis 1994, S. 11–28, hier S. 11.

⁶ Vgl. dazu grundsätzlich Boris Groys: Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie. München, Wien: Hanser 1992 (= Edition Akzente).

⁷ Diese Konzeptualisierung steht im Zeichen einer Ablösung von der traditionellen Stoffgeschichte; vgl. Andreas Brandtner: Erinnern jenseits von Autor und Werk. Thematische Dokumentation und Intertextualität. In: Interkulturelle Erforschung der österreichischen Literatur. Wissenschaft, Informationssysteme, Auswahlbibliographie. Hg. v. Herbert Arlt und Alexandr W[asil'evič] Belobratow. St. Ingbert: Röhrig (= Österreichische und internationale Literaturprozesse 8) (in Druck).

züge (z. B. das Buch über den Film) wirksam werden. Eine Untersuchung auf synchroner Achse, die von der gleichzeitigen Präsenz der einzelnen Interpretationen des Komplexes ausgeht und erlauben würde, auch die Re-Semantisierungen der literarischen Vorlage durch die Bearbeitungen zu berücksichtigen, wurde zurückgestellt. Die Erfassung des Semioseprozesses, den der Text im Zuge seiner verschiedenen medialen Bearbeitungen durchläuft, hebt drei zentrale Aspekte hervor. Erstens ist die Einrichtung des Textsyntagmas in der Dialektik von Selektion, Transformation und Re-Kombination des Hypotextes zu beschreiben. Der Medienwechsel ist zweitens auf der Grundlage der je spezifischen Medialität und im geänderten Traditionsrahmen, in dem das neue Medium situiert ist, zu registrieren. Schließlich muß drittens die Bestimmung der kulturellen Valorisierung die im Verlauf der Textbewegung akkumulierten Bewertungen (Qualitätszuschreibungen) und Positionen am spezifischen Marktsegment (ökonomischer Erfolg) aufnehmen und die Änderung des institutionellen Rahmens (kulturelles Selbstverständnis, Steuerung der Produktions-, Distributions- und Rezeptionsbedingungen etc.) einbeziehen.

Textkarriere

«Schlafes Bruder»⁸, der Debüt-Roman des 1961 geborenen österreichischen Schriftstellers Robert Schneider, zählt seit seinem erstmaligen Erscheinen 1992 im Leipziger Reclam-Verlag zu den meistdiskutierten Büchern der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Der Erfolg des Textes⁹ besteht dabei sowohl im massiven Leseinteresse als auch in der breiten und großteils positiven Aufnahme durch die Literaturkritik sowie in der sofort einsetzenden literaturwissenschaftlichen Analyse und Interpretation. So konnte der Verlag bis Ende 1995 in zahlreichen Auflagen etwa 700.000 Exemplare des Buches als Hardcover, Taschenbuch und Sonder-

⁸ Zitate aus dem literarischen Text erfolgen unter Nennung der Seitenzahl nach: Robert Schneider: *Schlafes Bruder*. Roman. 13. Aufl. Leipzig: Reclam 1995 (= Reclam-Bibliothek 1518).

⁹ Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Robert Schneider "Schlafes Bruder". Eine Verlaufsskizze zum Erfolg von Roman und Film. In: Robert Schneider. *Schlafes Bruder*. Buch und Film. Materialien. Wien: Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur 1995 (= Doku Dossier 6), S. 4–8; die Durchsetzung des Textes am literarischen Markt rekonstruiert Astrid-Eva Kremmel: Robert Schneider und sein Roman "Schlafes Bruder": Eine Erfolgsgeschichte. Innsbruck: phil. Dipl. [masch.] 1996.

ausgabe¹⁰ absetzen, über 20 Lizenzverträge für Nachdrucke und Übersetzungen abschließen¹¹ und die Genealogie des Bestsellers in einem Sammelband mit Essays, Interpretationen und Rezensionen dokumentieren¹². Schließlich wurde der literarische Text zum Ausgangspunkt intermedialer Verarbeitungen und der thematische Komplex «Schlafes Bruder» als Ballett¹³, Film und Oper konkretisiert.

Der literarische Text – Varianz von Einfachheit und Komplexität

Robert Schneiders Erzählung «Schlafes Bruder» verknüpft vertraute Elemente der literarischen Praxis des 19. Jahrhunderts, der literarischen Moderne und der Postmoderne¹⁴. Diese unterschiedlichen ästhetischen Konzepte und literarischen Traditionen werden vorrangig in der Gattungsstruktur, Erzählperspektive und Thematik über Selbst- (Intertextualität)¹⁵, Text-Text- (Intertextualität) und Text-System-Referenzen (Architextualität) zusammengeführt. Unter der aktuellen kulturellen Voraussetzung einer prinzipiellen Polysemie moderner Literatur, die jedem pragmatischen Kontext entzogen ist, kann der Text somit nicht nur unterschiedliche, sondern auch einander fundamental widersprechende Rezeptionsofferte machen. Allerdings basiert die semantische Komplexität des Textes zentral auf dem Einsatz eines traditionellen Erzählrepertoires; der Protagonist wird von einem auktorialen Erzähler in einem klar definierten Kontext unter Wahrung der örtlichen Kohärenz vorgeführt. Die über-

¹⁰ Die «Liebhaberausgabe» wurde 1995 publiziert und enthält im Anhang eine Vorstudie zum Roman.

¹¹ 1993 ist bei der Buchgemeinschaft Donauland Wien eine Lizenzausgabe erschienen. Zu den Übersetzungen vgl. Ursula Edinger: «Schlafes Bruder» in der Kritik des Auslandes. In: Über «Schlafes Bruder». Materialien zu Robert Schneiders Roman. Hg. v. Rainer Moritz. Leipzig: Reclam 1996 (= Reclam-Bibliothek 1559), S. 123–138.

¹² Über «Schlafes Bruder» (Anm. 11).

¹³ Der Text wurde im November 1993 am Pfalztheater Kaiserslautern in der Choreographie von Olaf Schmidt zu einem Ballett verarbeitet; vgl. Uraufführung Schlafes Bruder nach dem gleichnamigen Roman von Robert Schneider. Tanzstück von Olaf Schmidt [Programmheft]. Kaiserslautern: Pfalztheater Kaiserslautern 1993.

¹⁴ Vgl. Klaus Zeyringer: Felders Stiefbruder oder Der verkleidete Erzähler. Robert Schneiders Dorf-Geschichte. In: Über «Schlafes Bruder» (Anm. 11), S. 55–79, hier S. 65, 73.

¹⁵ Z. B. wird die Narratio des Textes im Verlauf der Erzählung mehrmals präsentiert: im ersten Kapitel vom Erzähler als Vorwegnahme der Handlung (S. 9), im Feldberger Orgelkonzert von Alder mit dem Medium der Musik (S. 173–181) und im letzten Kapitel von Elsbeth als «Märchen» für ihre Kinder (S. 203f.).

schaubare lineare Handlung verkompliziert sich bloß punktuell über Einschübe postmoderner Relativierungen, die die Erzählung distanzieren und problematisieren. Eben jene Varianz der Kategorien Einfachheit und Komplexität, die fakultativ über das je spezifische Lektüreinteresse abgerufen werden können, verantwortet den Erfolg des Buches. Einerseits bedient das kaleidoskopartige Spiel mit den verschiedensten Ebenen und Versatzstücken das Interesse großer Publikumssegmente an Unmittelbarkeit und emotional aufgeladener Phantastik¹⁶, andererseits ermöglicht die permanente Brechung der Perspektive den Anschluß an die Traditionen einer prononciert modernen Literatur.

Eben jene textintern angelegte Zweidimensionalität von Einfachheit und Komplexität verantwortet die Polarität der Lektüren, die den Text entweder neorealistic deuten – d. h. außeliterarisch referentialisieren – oder innerliterarische Bezüge aktualisieren und seinen Pastiche-Charakter betonen¹⁷. Dieser grundlegende Unterschied in der literarhistorischen Einordnung des Textes wiederholt sich auf der Ebene seiner qualitativen Beurteilung. Rezensionen, die vorrangig neorealistic Schreiben erkennen wollen, sind tendenziell negativ, beklagen Idylle, Kitsch sowie pathetische Maßlosigkeit und rubrizieren unter konservativer Heimatliteratur und Antimoderne¹⁸. Der formale Anspruch wird dabei als bloßer «Effekt»¹⁹ gedeutet. Die positive Kritik neigt eher dazu, den Text als Pastiche zu lesen und erkennt überwiegend das poetische Experiment als formal überzeugend und literarisch virtuos komponiert an. Ebenfalls als Qualitätsmerkmal wird dem Text die Erfüllung eines Unterhaltungsanspruchs angerechnet²⁰. Rezensionen, die die Phantastik in das Zentrum ihrer Aufmerksamkeit rücken, verorten «Schlafes Bruder» bisweilen in der Tradition des südamerikanischen magischen Realismus²¹.

Inkohärenz der Erzählperspektive

Vor allem die Deregulierung der Erzählerposition, deren ambivalente

¹⁶ Vgl. Rainer Moritz: Nichts Halbherziges. "Schlafes Bruder": das (Un-)Erklärliche eines Erfolges. In: Über "Schlafes Bruder" (Anm. 11), S. 11–29, hier S. 22–24.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 14, 18.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 19; Sibylle Fritsch: "Wer liebt, schläft nicht". In: Profil v. 11. 1. 1993.

¹⁹ Vgl. Polt-Heinzl (Anm. 9), S. 4.

²⁰ Vgl. Thomas Rietzschel: Das Dorf ist die Hölle des Künstlers. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 29. 9. 1992.

²¹ Vgl. die entsprechenden Rezensionen in: Über "Schlafes Bruder" (Anm. 11), S. 131–133, 135, 146, 149.

Stellung zu metaphysischen, spirituellen und vorwissenschaftlichen Handlungselementen die fiktionale Einstellung zum Realen und Imaginären verwischt²², und die latente Verunsicherung der zeitlichen Einheit²³ irritieren die narrative Kohärenz. Die deutlichen Referenzen auf ästhetische und literarische Traditionslinien erzeugen keine konsistente Strukturanalogie. Auch die Relativierungen der Vorlagen sind nicht als konsequente Zurückweisungen oder gar Zerstörungen der Folien im Sinn einer avantgardistischen Kunstpraxis entworfen. In Gang gesetzt wird vielmehr ein ironisches Spiel mit Versatzstücken, eine Vermengung von Andeutungen. Die prekäre Erzählerrolle, die im archaisierenden Sprachduktus des Kollektivsubjekts, in der theologischen Motivation und in der Objektwahrnehmung historisiert wird, reguliert die Komplexität der Mehrfachkodierung. Dabei markiert die auffallende Präsenz der fiktiven literarischen Instanz des Erzählers (z. B. S. 67, 76, 198f.) einerseits die Modernität des Textes. Andererseits behauptet seine ständige Zwiesprache mit den Leserinnen und Lesern (v. a. S. 74, 96, 202) jedoch das Funktionieren einer literarischen Kommunikation, die am Ende des 20. Jahrhunderts fundamental in Frage gestellt ist. Auch die Erzählerposition selbst ist nicht konsistent, sondern verfügt über interne Brüche, die konsequent die punktuelle Inkohärenz der Rekonstruktion der Erzählhandlung bedingen. Die Objektwahrnehmung des auktorialen Erzählers schwankt zwischen der Perspektive des 19. und des 20. Jahrhunderts (z. B. S. 50f.: «Wenn er [Gott] ihr [Agathe Alder] nur ein närrisches [Kind] – damit meinte sie ein mongoloides – geschenkt hätte»), zwischen wissenschaftlicher (z. B. S. 70: «Elias hatte, um es akademisch zu sagen, das Gesetz der Imitation entdeckt») und mythischer (z. B. S. 182: «wir meinen gar ein Bündel Windeln in die Höhe fahren gesehn zu haben») Aussage²⁴. Bleibt der Ort des

²² Vgl. Wolfgang Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

²³ Vgl. Schneider (Anm. 8), S. 160: «Nach dem Kalender war er [Johannes Elias Alder] zweiundzwanzigjährig, und wenn man nach der rechten Wahrheit forscht, war er älter als vierzig Jahre». Zur Verschiebung der Zeitdimension im Hörwunder vgl. S. 35f.: «Darum können wir nicht bestimmen, wie lange Elias wirklich im Schnee gelegen hat. Nach menschlichem Ermessen vielleicht einige Minuten, nach göttlichem wohl eine Zeit von Jahren, wie ein merkwürdiger Umstand noch erhellen wird».

²⁴ Dieses Gleiten der Wahrnehmungsposition kann bei einer vereinfachenden Gleichsetzung von Erzählperspektive und Autorintention zu ausgeprägten Rezeptions-Mißverständnissen führen. Z. B. wird der historisierende Erzähler als Spiegel der Verfälschermeinung gefaßt bei Christa Dietrich: *Orgiastisches auf der Orgel und im Heu*. In: *Vorarlberger Nachrichten* v. 11. 9. 1995: «Während Schneider im Buch *Frauen* schon als

Chronisten, der die Erzählung bis 1912 verfolgt (S. 10), zwar undeutlich, so wird doch die Aufmerksamkeit auf die Anstrengung gelenkt, die Mittelbarkeit des Erzählens zu gestalten, und dadurch die Literarizität des Textes, d. h. die Möglichkeit als ästhetisches Gebilde wirksam zu werden, erhöht.

Mehrfachkodierung

Die nur tendenziell mögliche Differenzierung von moderner und postmoderner Literatur begreift postmoderne Texte grundsätzlich als verstärkt mehrfachkodiert²⁵. Der postmoderne Text erhält insofern seine semantische Dichte und Komplexität, als mehrere, für den gesamten Text relevante Lesarten evoziert werden. Die Mehrfachkodierung von «Schlafes Bruder» gründet sich in der Teilhabe an mehreren Zeichensystemen, die neben dem intertextuellen Horizont²⁶ vor allem über Text-System-Bezüge erreicht wird. Diese System-Referenzen entstehen aus einer Evokation verschiedener Gattungen und literarischer Traditionen. So reklamiert das Titelblatt «Schlafes Bruder» als «Roman», eine gemäß der aktuellen Poetik offene Gattung²⁷, die bloß den fiktiven Charakter der historischen Erzählung markiert, dabei aber jede Aktualisierung weiterer (Sub-)Genres ermöglicht. Um den novellistischen Fluchtpunkt des Textes, der sein Zentrum im Hörwunder (S. 34–39) hat und gleichzeitig die Basis der Ambivalenz von semantischer Simplizität und Komplexität darstellt, lagern sich Dorfgeschichte, Bildungsroman und Legende. Immanente Relativierungen und Ironisierungen führen dazu, daß die literaturgeschichtlich ausgeprägten Antiformen dieser Sub-Gattungen ebenfalls abgerufen werden.

reichlich beschränkte “Weisbilder” zeichnet (ohne das Unrecht, dem sie ausgesetzt waren, anzudeuten)».

²⁵ Vgl. Paul Michael Lützeler: Einleitung. Von der Spätmoderne zur Postmoderne. In: Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1991, S. 11–22, hier S. 13.

²⁶ Beispiele intertextueller Bezüge bei Edinger (Anm. 11), S. 136: Blaise Pascal; Moritz (Anm. 16), S. 24: Johann Wolfgang von Goethe: «Die Leiden des jungen Werther», S. 25f.; Thomas Mann: «Der Zauberberg»; Zeyringer (Anm. 14), S. 59: Patrick Süskind: «Das Parfum», S. 65: Günter Grass: «Die Blechtrommel», S. 66–76: Franz Michael Felder: «Aus meinem Leben».

²⁷ Vgl. Dietrich Scheunemann: Roman: In: Moderne Literatur in Grundbegriffen. Hg. v. Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 324–343, hier S. 324.

Das im 19. Jahrhundert prosperierende Genre der Dorfgeschichte bzw. -chronik²⁸ wird sowohl über die historisierende Konstruktion der Erzählperspektive als auch den thematischen Schwerpunkt des Textes aufgegriffen. Allerdings tritt der Erzähler nicht hinter die Erzählung zurück, wie es das Postulat epischer Objektivität für die Dorfgeschichte verlangte, sondern ist auffällig präsent und aktiv. Eine vergleichbare Relativierung der Allusion der Dorfgeschichte findet sich in der Objektkonstitution. Im Rahmen des auf die Totalität des dörflichen Mikrokosmos (S. 9: «Die Welt dieses Menschen und den Lauf seines elenden Lebens wollen wir beschreiben») gerichteten Interesses scheint die Darstellung historisch-ethnographischer Authentizität verpflichtet²⁹. Die friktionsfreie Aktualisierung der Gattung der Dorfgeschichte wird aber durch den artifiziellen Charakter der beschriebenen historischen Wirklichkeit gebrochen. So erweist sich etwa der vermeintlich getreu wiedergegebene Dialekt als mit Neologismen durchsetzte Kunstsprache. Schließlich wird der negative Systembezug auf die Traditionen des Heimatromans und Anti-Heimatromans auch textintern verhandelt. Explizit zurückgewiesen wird der affirmative Gestus des Heimatromans:

Die Aufgabe, Leben und Bräuche der Lamparter und Alder in einem Buch niederzulegen, die Vermischung beider Geschlechter mit präziser Feder in hundert sich kreuzenden Strichen glücklich zu entwirren, die körperlichen Inzuchtschäden, den überdehnten Kopf, die geschwellte Unterlippe im tiefliegenden Kinn als gesundes Ursein zu verteidigen, diese Aufgabe mag sich ein Freund der Heimatgeschichte stellen, der sich um eine innige Kenntnis seiner Vorfahren bemüht. (S. 12)

Aber auch das Erkenntnisinteresse der österreichischen Tradition des Anti-Heimatromans der 70er und beginnenden 80er Jahre (z. B. Franz Innerhofer und Josef Winkler) erscheint hier irrelevant:

Trotzdem wäre es in allem vertane Zeit, die Geschichte der Eschberger Bauern zu beschreiben, das armselige Einerlei ihres Jahreslaufs, ihre bösen Händel, ihren absonderlich fanatischen Glauben, ihren nicht zu übertreffenden Starrsinn gegen die Neuerungen von draußen (S. 12f.).

²⁸ Vgl. vor allem Zeyringer (Anm. 14).

²⁹ Vgl. ebd., S. 65. Wirklichkeitsreflexe finden sich in den Ortsbezeichnungen, die auf reale Namen in Vorarlberg verweisen.

Die Geschichte lohnt also nur wegen der einzigartigen Begabung des Johannes Elias Alder und hat folglich ihre Aufmerksamkeit der spezifischen Ausbildung dieser Anlagen zuzuwenden. Als fiktive Musiker-Biographie hängt «Schlafes Bruder» dabei einem mystisch verklärten Geniekult an und produziert eine diesem korrespondierende, rudimentäre Ästhetik. Der emphatische Künstlerbegriff wird aber insofern zurückgenommen, als Alder kein Werk hinterläßt – «eine der bedauerlichsten Fatalitäten der abendländischen Musikgeschichte» (S. 179). Die negative Künstler-Biographie scheint in einem Anti-Bildungsroman, der die Unmöglichkeit persönlicher Entfaltung und die zwangsläufige Entwicklung zum frühen Tod als durch Eigenaktivität und den Willen Gottes gesteuert darstellt, aufgehoben.

«Schlafes Bruder» rekonstruiert die Ordnung und Sinnhaftigkeit des dörflichen Lebens im Vorarlberg des frühen 19. Jahrhunderts als Ergebnis der zentralen Auslegungsinstanz und Ideologie eines Volksglaubens, der in einer gerichtstheologischen Sichtweise Gott als strengen Richter und den Menschen als um seine Gnade flehende Kreatur faßt. In der kosmischen Ordnung dieses christlich-mythischen Interpretationsrahmens sind den Formen der Devianz eindeutige Orte zugewiesen. Positiv interpretierte Einzigartigkeit kommt Christus und den Heiligen zu, negativ gedeutete Abweichungen werden von der dörflichen Gemeinschaft vor allem als «Narren» (zur Bezeichnung geistiger Behinderung) gesehen. Der Protagonist Alder sprengt die Auslegungsmöglichkeiten der Enklave und wird im Dorf «zum vielbetuschelten Rätsel» (S. 41). Erst in der Wahrnehmung des Feldberger Domorganisten Bruno Goller, die in den Kategorien der Genie-Ästhetik des deutschen Idealismus funktioniert, wird er als «kurioses Naturgenie» (S. 168) dem Künstlertum zugerechnet. Aus dem Blick des Erzählers wird die Singularität des Lebenslaufes Alders insofern bewältigt, als die individuellen Besonderheiten in der von der (Heiligen-)Legende³⁰ vorgegebenen Topik verallgemeinert werden. Alder, dessen glückliche Geburt den besonderen Eingriff Gottes benötigt (S. 19), der mit den Tieren zu reden vermag (S. 56, 197), mit der Musik predigen kann (S. 115f.), ein mönchisches Leben als Zölibatär führt und schließlich ein Theophanie-Erlebnis erfährt (S. 146–149), erscheint als Auserwählter und «Märtyrer[s]» (S. 196). Der Gott, unter dessen Aufsicht und Kontrolle Alders Leben verläuft (S. 78, 198), ist allerdings böse und grausam (S. 37, 95,

³⁰ Vgl. Markus Werner: “Schlafes Bruder” – eine Heiligenlegende? In: Über “Schlafes Bruder” (Anm. 11), S. 100–123.

143, 174) und wird von dem musikalischen Genie angeklagt und verflucht (S. 143–145). Die Nähe der Erzählung zur Legende mobilisiert einen theologischen Subtext und steuert eine christliche Allegorese. Damit erscheint die erzählerische Intention der gesamten Geschichte als «Anklage wider Gott» (S. 13), die das Theodizee-Problem aufgreift und das unauflösbare Mißverhältnis zwischen Alders Begabung und der ignoranten Umgebung zum satanischen Plan Gottes aufrüstet. Einen ironisierenden Gegenschub erfährt der legendenhafte Zug von «Schlafes Bruder» durch die karnevalleske Wiederholung der göttlichen Herkunft Christus' in Alders Genealogie. Wie eine Reihe weiterer Eschberger ist er ein Sohn des Kuraten Elias Benzer (S. 29, 94, 198), des Vertreters Gottes im Dorf, der die christliche Ordnung des Kirchenjahrs vergessen hat und beständig liturgische Ereignisse und Sakramente verwechselt. Auch von dieser offiziellen Instanz des Glaubens wendet sich Alder ab und verfolgt die Alternative, die der Schauprediger Corvinus Feldau in der Maxime «Wer schläft, liebt nicht!!» (S. 103) zusammenfaßt. Aus dieser Widerständigkeit gegen die Ordnung Gottes, die selbst religiös motiviert und fundamentalistisch orientiert ist, entsteht Alder als Anti-Heiliger, wird die Legende zur Anti-Legende³¹.

Der literarische Text als Ausgangsmaterial für intermediale Anschlüsse

Die Polysemie des literarischen Textes und ihre augenfällige Regulatormöglichkeits durch die Erzählperspektive, durch deren Vereinheitlichung oder Ausblendung die Komplexität des Romans auf einen kohärenten und novellistisch interessanten Handlungszusammenhang reduziert wird, müssen «Schlafes Bruder» als idealen Kandidaten für intermediale Anschlüsse erscheinen lassen. Diese in der Freiheit zwischen Adaption und Neu-Formulierung stehenden Bearbeitungen können aus dem breiten Reservoir teilweise widersprüchlicher Bedeutungsstrukturen auswählen, Komplexität erhöhen oder reduzieren, intellektuell-raffinierte oder naive Lektüren bedienen, Rätsel aufbauen oder lösen etc.

Diese für eine Intermedialisierung vorteilhafte immanente Prädisposition wird durch die außergewöhnliche Karriere des Textes gestützt. Seit seinem Erscheinen haben zahlreiche Urteile aus dem Bereich der professionellen Rezeption den Text als kulturell wertvoll eingestuft und bekannt

³¹ Vgl. André Jolles: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. 6. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1982 (= *Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft* 15), S. 52–55.

gemacht. Der Erfolg am deutschsprachigen, aber auch internationalen Buchmarkt vergegenwärtigt die ausgeprägte Zustimmung privater Lektüren und verursachte einen massiven ökonomischen Erfolg. Durch die kulturelle Valorisierung ist der Komplex zugleich als qualitativ wertvolle Marke eingeführt und als Verkaufsgewinn ausgewiesen. Vor diesem Hintergrund kann der Verlag zu einer Mythisierung von Autor und Werk ansetzen. Mit Bezug auf Robert Schneider versprechen besonders die scheinbar analogen Lebenssituationen zum Romanhelden eine stilisierende Wirkung (vgl. Waschzettel der Reclam-Ausgabe: in «einem österreichischen Bergdorf» aufgewachsen). Die mythische Überlagerung des Textes wird mit dem triumphierenden Hinweis auf das Schicksal des Manuskripts, das von über 20 Verlagen abgelehnt wurde, angepeilt.

Zu vermuten ist allerdings, daß die spezifischen Eigenschaften und Qualitäten des Textes seiner Übertragung in andere Medien mindestens so viele Schwierigkeiten entgegensetzen wie sie auf den ersten Blick zu einer solchen herausfordern. Diese Schwierigkeiten liegen dabei vorerst nicht einmal in der offensichtlichen Unmöglichkeit einer direkten und bruchlosen Übersetzung einzelner Elemente des Ausgangstextes – wie etwa des Hörwunders – begründet. Als fundamentales Problem jedes intermedialen Anschlusses erweist sich vielmehr, daß mit einer auf die spezifischen Gegebenheiten des neuen Mediums bezogenen Lektüre eine Reduktion der für den Text und wohl auch für seinen Erfolg konstitutiven Komplexität einhergehen muß, wird diese nicht durch die ästhetischen Qualitäten der jeweiligen Medialisierung kompensiert. Andernfalls geriete das im Roman betriebene Spiel mit verschiedenen Bedeutungsgehalten und Perspektiven in die Gefahr reduktionistischer Vereindeutigung oder zusammenhangloser Diffusion. Ohne die – wenn auch inkohärente und in sich gebrochene – distanzierende Instanz des Erzählers bleibt nur die Wahl zwischen vereinfachender Reduktion oder bloß versatzstückhafter, einzelne Themen aneinanderreihender Montage.

Komplexitätsreduktion und Entdifferenzierung: Der Film

Die Verfilmung von «Schlafes Bruder» durch den bayerischen Regisseur Joseph Vilsmaier, der seit seiner Kinoverision von Anna Wimschneiders Autobiographie «Herbstmilch» (1988) als Vertreter eines neuen Heimatfilms gilt, kam im Herbst 1995 in die Kinos. Das Drehbuch wurde von Robert Schneider, der bereits 1990 für «Die Harmonien des Carlo Gesualdo» den Drehbuchpreis des Österreichischen Rundfunks (ORF) ge-

wonnen hatte, selbst verfaßt³². Mit der Person des Regisseurs war bereits die Entscheidung für eine breitenwirksame filmische Ästhetik gegeben: Ganz offensichtlich sollte dem Interesse an einer Visualisierung der Vorlage auf möglichst gewinnbringende Weise Rechnung getragen und der große ökonomische Erfolg des Buches prolongiert und verstärkt werden. Das Medium Film wurde also ganz bewußt als Massenmedium verstanden und genützt. Die Popularität wirkte auch auf den Roman zurück. Seit der ersten Verfilmungsankündigung im März 1993 sorgten die Berichte über das Filmprojekt über beinahe drei Jahre hinweg für eine permanente Präsenz des Buches in den Medien³³. Der Film verzeichnete einen bedeutenden kommerziellen Erfolg und wurde Ende Oktober 1995 als deutscher Beitrag zur Oscar-Verleihung nominiert, ohne dann allerdings ausgezeichnet zu werden.

In bruchloser Übereinstimmung mit dieser ästhetischen und ökonomischen Vorentscheidung zielt Robert Schneiders Drehbuch auf eine Reduktion der Mehrdimensionalität seines Romans³⁴; dabei resultiert die Vereinfachung des Materials wesentlich aus dem – bereits der Abfassung des Drehbuches vorgegebenen – Wegfall der Erzählerfigur³⁵. Dieser massive Eingriff in die Erzählstruktur beseitigt die selbstreferentiellen sowie ironischen Elemente und verstärkt die Linearität der Handlungsführung. Neben den für jede Literaturverfilmung unvermeidlichen Straffungen und Kürzungen der Vorlage – insbesondere sind im Sinne leichter Verständlichkeit Figuren zusammengezogen (z. B. Michel Köhler, der Wanderprediger Corvinius und der Schnitzer Meistenteils)³⁶ – werden auch zahlreiche Episoden des Romans gestrichen, verändert, umgestellt, anders motiviert oder neu eingefügt, um die inhaltliche Ausrichtung der Vorlage zu

³² Eine Auswahl von Vorberichten und Kritiken findet sich in: Robert Schneider (Anm. 9), S. 24–61; Über “Schlafes Bruder” (Anm. 11), S. 175–186.

³³ Vgl. Polt-Heinzl (Anm. 9), S. 5.

³⁴ Vgl. die Darstellung der «vielen Zugeständnisse an die vielen unterschiedlichen Geschmäcker» bei Robert Schneider: Weshalb ich mich verkauft habe. In: Joseph Vilsmaier: *Schlafes Bruder. Der Film. Mit einem Vorwort v. Robert Schneider.* Leipzig: Kiepenheuer 1995, S. 7–19, hier S. 13.

³⁵ Ebd., S. 13 wird die Entscheidung dargestellt, «daß der Film ohne Erzähler aus dem Off funktionieren sollte». Zur Verfilmung vgl. auch Marion Kosmitsch-Lederer: Robert Schneiders “Schlafes Bruder”: Eine Analyse des Romans und des Films. Klagenfurt: phil. Dipl. [masch.] 1996, S. 45–88. Lederer-Kosmitsch verkennt aber grundsätzlich die medienimmanente Position der Erzählerfigur mit ihrer Annahme: «Die Rolle des Erzählers übernehmen im Film der Drehbuchautor und der Regisseur.» (S. 45).

³⁶ Vgl. ebd., S. 11.

verschieben. Wesentlich stärker als im Buch liegt der Akzent nun auf der unglücklichen Liebe des Elias (André Eisermann) zu Elsbeth (Dana Vávrová), deren positiver Ausgang jetzt zudem wesentlich durch die teils homoerotisch geprägte, teils am eigenen Vorteil orientierte Beziehung des Peter (Ben Becker) zu Elias behindert wird. Die Filmfassung unterstreicht auch die lebensgeschichtliche Tragik der verhinderten Beziehung, indem sie Elsbeths Schicksal als Prostituierte in Feldberg weitererzählt und ihre Anwesenheit beim Orgelfest – Alders spätem Triumph – schildert.

Neben der Konkretisierung der Figurenkonstellation verstärkt der um vorgebliche Authentizität bemühte Film die naturalistische Perspektive und damit den Charakter der Dorfgeschichte. Der realistische Darstellungsmodus verlangt die Rationalisierung der phantastischen und wunderbaren Elemente, die im Roman vor allem Elias umgeben. Im Rahmen der in der Folge notwendigen Normalisierung des Protagonisten wird seine Mutation im Hörwunder als Traumerleben dargestellt. Alder, dessen musikalische Genialität im Roman weitgehend unbestimmt ist, wird im Film über die Filmmusik der Komponisten Norbert J. Schneider und Hubert von Goisern als Neutöner und musikalischer Revolutionär vorgeführt³⁷. Insgesamt erweist sich der Film als naive Lektüre des Romans und verschleierte dessen Modernität³⁸. Die überwiegend ablehnende Filmkritik spricht folglich unter anderem von «Kitsch»³⁹ und «plakativen Effekten»⁴⁰.

Die Oper I: Robert Schneiders Libretto

Nach der von der professionellen Kritik als künstlerisch zumindest zwiespältig bewerteten Verfilmung richteten sich im Frühjahr 1996 gespannte, von Presse, Rundfunk und Fernsehen durch große Aufmerksamkeit schon im Vorfeld stimulierte Erwartungen auf die Uraufführung der Oper⁴¹. Durch eine gelungene bzw. zu neuen Interpretationen herausfor-

³⁷ Vgl. die CD mit dem Soundtrack: Hubert von Goisern: *Schlafes Bruder*. Filmmusik. 1995.

³⁸ Vgl. Moritz (Anm. 16), S. 17: «Daß die Textvorlage [für den Film] vom Ende des 20. Jahrhunderts datiert, ist auf den ersten Blick kaum zu erschließen».

³⁹ Andreas Kilb: Kömm, o Kitsch! In: *Die Zeit* v. 6. 10. 1995.

⁴⁰ Vgl. z. B. Claus Philipp: Armseligkeit hinter den sieben Bergen. In: *Der Standard* v. 13. 9. 1995.

⁴¹ Sie fand im April 1996 am Opernhaus Zürich statt. Die Inszenierung besorgte Cesare Lievi, die musikalische Leitung lag bei Manfred Honeck. Diese Inszenierung war

dernde Medialisierung der Vorlage in der tendenziell nach wie vor als anspruchsvoll und elitär geltenden Kunstform der Oper wäre der den Text nur trivialisierenden Umsetzung durch den Film eine alternative Lesart entgegengesetzt worden, wodurch der Gesamtkomplex «Schlafes Bruder» eine kulturelle Revalorisierung erfahren hätte.

In bemerkenswerter Medien-Mobilität fungiert (diesmal in enger Zusammenarbeit mit dem Komponisten Herbert Willi) als Verfasser des aus acht Szenen und einem Monolog bestehenden Librettos wiederum Robert Schneider. Hatte er sich bei der Erstellung des Drehbuches vor allem an einer vermeintlich mediengerechten Dramatisierung und Vereinfachung des Textes orientiert, beschreitet er im Libretto einen grundsätzlich anderen Weg. Nicht mehr als eine (wie im Roman kaleidoskopartig schillernde und aus immer wieder gebrochener Perspektive erzählte oder wie im Film auf ihre naturalistischen Elemente reduzierte) Geschichte tritt hier die Erzählung entgegen, sondern vielmehr als Konglomerat verschiedener Themen, das nur unter der Voraussetzung der Kenntnis des Romans produktiv rezipiert werden kann. Insofern stellt das Libretto eine originäre Fassung des Ausgangsmaterials dar, dem auch neue Elemente hinzugefügt werden, und geht damit weit über eine direkte Übertragung bzw. operngerechte Dramatisierung des literarischen Textes hinaus. Das Fehlen einer einheitlichen Erzählperspektive führt hier zu einer Aufsplitterung des Materials in eine Aneinanderreihung einzelner Szenen. Der epische Zusammenhang der Lebensgeschichte des Musikers Johannes Elias Alder, der für den Text wie für den Film auf je verschiedene Weise zentral ist, wird aufgelöst. Diese Struktur des Librettos wird in der Oper noch dadurch verstärkt, daß auch Willis Musik, den fehlenden inneren Zusammenhang nicht durch eigene dramatische Qualität kompensiert, sondern sich im Gegenteil in einer bloßen musikalischen Illustration der einzelnen Materialfragmente erschöpft.

Die im Roman artifiziell erzeugten und im Film auf realistische Weise umgesetzten naturalistischen Elemente der Vorlage spielen im Libretto keine Rolle mehr. Während im Film der Aspekt der unglücklichen Liebesgeschichte als prioritär dargestellt wird, liegt im Libretto der Hauptakzent auf dem Hörwunder bzw. auf der für Elias daraus resultierenden gesellschaftlichen Außenseiterrolle (so etwa in der zweiten Szene, in der die Dorfbewohner Elias von seiner scheinbaren Besessenheit zu heilen trach-

auch im Rahmen der «Wiener Festwochen» zu sehen. Im November wurde am Tiroler Landestheater in Innsbruck eine Neuinszenierung herausgebracht.

ten). Während im Roman die Ansätze zu einer unreflektierten Genie-Ästhetik⁴² noch als ironisch relativiert rezipiert werden können, erscheinen diese im Libretto völlig ungebrochen: «Er [Johannes Elias Alder] ist so ein Fernmensch. Nie nah»⁴³. Der Preis für den Rückzug des Genies in die Sphäre der Innerlichkeit besteht aber in völliger Kommunikationsunfähigkeit. In der dritten, vierten, fünften und siebenten Szene (Elias – Elsbeth, Elsbeth – Lukas, Elias – Mutter Gottes und Elias – Peter) soll dann die Unmöglichkeit menschlicher Bindungen überhaupt dargestellt werden. Auch auf die theologischen Subtexte des Vorwurfs wird versatzstückartig angespielt, so etwa in den Abschnittsbezeichnungen «Kantate» und «Magnificat», aber auch in der Anklage des Elias gegen Gott in der ersten Szene («Warum spricht der Gott meiner Kirchenfenster nicht? Hat er kein Wort mehr? Kein Aug', Ohr, nicht Mund?») oder im Dialog zwischen Elias und der Mutter Gottes. Erst im als «Magnificat» bezeichneten Epilog (zu dem die eingängig-konsonante Musik der Szene zwischen Elias und Elsbeth wiederholt wird) rückt auch auf die von Elias aufgeworfene Frage «Was dauert? Die Lieb'? Die Unlieb'?» vage erstmals die Perspektive einer positiven Antwort in den Bereich des Möglichen.

Die den Figuren im Libretto zugewiesene Sprache verstärkt einseitig den Charakter der im Roman durch spezifische Stilelemente relativierten archaischen Derbheit und des kürzelhaften Stammelns. In einem den Stil konkreter Poesie alludierenden Ton werden häufig Palindrome (z. B. mit eindeutig religiösem Subtext: «Togg», «A-i-ram») verwendet, um die Diskrepanz zwischen Elias und seiner Umwelt auszudrücken. Andere Wortkonfigurationen verweigern sich in ihrem semantischen Gehalt einer eindeutigen Sinnsetzung (z. B. «Elsbeth: Eloh. Beth tid Mauk tid el. Elias: Tid Mara Eloh. Av. Bet tid Mauk av A»).

Keine Entsprechung im literarischen Text haben die neu eingeführte Figur «Schlafes Bruder» und das den traditionellen Rahmen der Gattung Oper sprengende Auftreten eines Sprechers in der achten Szene. «Schlafes Bruder» als eigenständige Figur, die als Alter ego des Elias begriffen werden kann, wird in Gestalt eines unsichtbaren, über Lautsprecher in

⁴² Zu dieser Problematik vgl. grundsätzlich Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. Bde. 1. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

⁴³ Zitate aus dem Libretto erfolgen nach der Partitur: Herbert Willi: Schlafes Bruder. Libretto von Robert Schneider in Zusammenarbeit mit Herbert Willi. (1994/95). Partitur. Mainz u. a.: Schott 1996.

den Opernraum übertragenen Chores in die Oper eingeführt und soll damit zum autarken Mitträger der Handlung werden. Bedingt durch das Fehlen der Erzählerinstanz ergibt sich offensichtlich in der Anlage des Librettos die Notwendigkeit, den Komplexitätsgrad des Materials wieder zu erhöhen und damit erneut semantisch produktive Ambiguität herzustellen.

Ästhetik der unmittelbaren Inspiration durch Natur I – Elias Johannes Alder

Bevor von der musikalischen Umsetzung des Librettos durch Herbert Willi die Rede sein wird, sei in Erinnerung gerufen, welche spezifischen Qualitäten Robert Schneider dem Musiker und Komponisten Johannes Elias Alder (der ja nichts weniger als der größte Komponist aller Zeiten gewesen sein soll) im Roman zugeschrieben hat. Dessen nachgerade übermenschliche musikalische Fähigkeiten verdanken sich dem sogenannten Hörwunder, das der fünfjährige Elias an sich erfährt und das ihm eine Art hypertrophen absoluten Gehörs zukommen läßt, mit dem zugleich die Fähigkeit zur vokalen Imitation aller möglichen Stimmen einhergeht. Elias' überragende musikalische Fähigkeiten lassen sich also letztlich auf eine unmittelbare Inspiration durch die Natur (und die musikalisch sublimierte, im Moment des Hörwunders bereits erwachte Liebe zu Elsbeth) zurückführen. Sie liegen in der Fähigkeit begründet, die Welt als Klang zu erfahren, und in diesem Vermögen, in dieser direkten akustischen Bindung an den Seinsgrund ist auch (wie jedenfalls das Libretto es zu tun scheint) der eigentliche Grund für die Kommunikationsunfähigkeit und soziale Isolation Alders zu erblicken. Von niemandem gefördert oder gar ausgebildet und auch ohne jedwede Kenntnis der musikalischen Tradition oder seiner komponierenden Zeitgenossen eignet sich Elias autodidaktisch und ohne jede Mühe elementare musikalische Regeln wie die Bildung von Tonleitern oder die Prinzipien der Imitation und Variation an. Soll also die Genialität des Musikers Alder gleichsam in seiner akustischen Identität mit dem Ganzen der Welt liegen, so bleibt gerade dann auffällig, daß sich seine musikalische Sprache grundsätzlich im Bereich dessen hält, womit einzig das Kind Elias in Berührung gekommen war, nämlich der traditionellen Tonsprache der geistlichen Musik seiner Zeit.

Die zwei überragenden musikalischen Leistungen des Komponisten Alder, die (schon mangels Fähigkeit dazu) von ihm nicht schriftlich fixiert wurden, bestehen in den beiden großen Choralimprovisationen am Oster-sonntag des Jahres 1820 in Eschberg und 1825 beim Orgelfest in Feld-

kirch, die erste über «Christ lag in Todesbanden», die noch gewaltigere zweite über den von Johann Sebastian Bach am Schluß seiner «Kreuzstab»-Kantate⁴⁴ verwendeten Choral «Kömm, o Tod, du Schlafes Bruder». Schloß schon die erste mit einem umfangreichen Postludium, das ganz dem Herzschlag Elsbeths folgte, so erreichen Alders vor allem kontrapunktische Fähigkeiten in der abschließenden Fuge der zweiten Improvisation einen technisch kaum noch vorstellbaren (und auch die Grenzen des traditionell Erlaubten überschreitenden) Höhepunkt. Doch mit dieser musikalischen Komplexität ist noch immer nicht gefaßt, wodurch sich Alder seinen imaginären Vorrang gegenüber allen Komponisten der abendländischen Tradition gesichert haben soll: Diese hätten hypnotische Zustände tiefster emotionaler Berührtheit immer nur kurz «anzurühren» vermocht, Alder dagegen habe «wie kein Meister vor oder nach ihm» (S. 179) den Weg in die tiefsten Seelengründe seiner Hörer zu finden verstanden: «Wenn er also musizierte, vermochte er den Menschen bis auf das Innerste seiner Seele zu erschüttern» (S. 179f.). Durch seine Orgel improvisationen vermag Elias seine Zuhörer also in dieselben Zustände einer musikalischen *Unio mystica* zu versetzen, die auch das Innerste seines eigenen menschlichen und musikalischen Schicksals ausmachen.

Was im Roman an musikalischen Hinweisen gegeben wird, läßt sich mithin als eine weitgehend diffuse, teilweise auch inkonsistente romantische Ästhetik der unmittelbaren, durch keinerlei traditionelle oder gesellschaftliche Bindungen vermittelten Inspiration durch Natur und unmittelbare Innerlichkeit charakterisieren⁴⁵: «Die Natur wurde Musik» (S. 176).

⁴⁴ Johann Sebastian Bach: Ich will den Kreuzstab gerne tragen. BWV 56.

⁴⁵ Vorbilder für eine solche Kunstauffassung finden sich – freilich auf ungleich höherer Komplexitätsstufe – in der Philosophie des deutschen Idealismus, besonders bei Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: *Philosophie der Kunst*. In: ders.: *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 522), S. 197: «Die Philosophie stellt nicht die wirklichen Dinge, sondern ihre Urbilder dar, aber ebenso die Kunst, und dieselben Urbilder, von welchen nach den Beweisen der Philosophie diese (die wirklichen Dinge) nur unvollkommene Abdrücke sind, sind es, die in der Kunst selbst – als Urbilder – demnach in ihrer Vollkommenheit objektiv werden, und in der reflektirten Welt selbst die Intellektualwelt darstellen. Um einige Beispiele zu geben, so ist die Musik nichts anderes als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittels dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht». Zur Geschichte der idealistischen und romantischen Ästhetik vgl. z. B. Hartmut Scheible: *Wahrheit und Subjekt. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter*. Bern, München: Francke 1984; Terry Eagleton: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994, vor allem S. 73–158.

So sehr hier einerseits die Allmacht der Musik gepriesen zu werden scheint, so wird doch gleichzeitig andererseits deutlich, in welchem Maße dieser hypostasierte Kunstbegriff die Tendenz zu seiner Selbstaufhebung in sich trägt. Kunst ist hier nicht mehr nur der Ort der geschichtlichen Entfaltung der Wahrheit, sondern die Wahrheit selbst.

Nur am Rande sei darauf hingewiesen, daß die historische Situierung des Komponisten Alder durchaus irritierend erscheint, machen ihn doch seine fiktiven Lebensdaten (1803–1825) zu einem imaginären Zeitgenossen etwa des späten Ludwig van Beethoven, Franz Schuberts oder Carl Maria von Webers. Elias' von natur-unmittelbarer Genialität geprägtes Wirken wird damit auffälligerweise gerade in einer Epoche verortet, die durch den Übergang von Wiener Klassik zur Romantik bestimmt ist und in besonderem Maße eine Umbruchs- und Übergangszeit darstellt. Die tatsächlich schon innerhalb der Wiener Klassik und dann mit der Romantik sich vollziehende, auch politisch und gesellschaftlich begründete Wendung zu einem höheren Stellenwert von Individualität und Innerlichkeit wird allerdings an der durch ihre natur-unmittelbare Genialität charakterisierten, außerhalb jedes traditionellen und gesellschaftlichen Kontextes stehenden Romanfigur Johannes Elias Alder in keiner Weise aufgegriffen.

Ästhetik der unmittelbaren Inspiration durch Natur II – der Komponist Herbert Willi

Selbstdarstellung ebenso wie öffentliche Charakterisierung des 1956 geborenen vorarlbergischen Komponisten Herbert Willi (Schüler u. a. von Gerold Amann und Helmut Eder) weisen erstaunliche Übereinstimmungen mit dem von Schneider vorgegebenen ästhetischen Entwurf auf. Ganz ähnlich der Stilisierung Robert Schneiders lebt auch dieser größtenteils in äußerster Zurückgezogenheit und in innigster Verbindung mit der Natur. Zum Komponieren ziehe er sich in sein 1800 Meter hoch gelegenes einfaches Berghäuschen im Montafon (ersatzweise in die Einsamkeit der Toscana oder griechischer Inseln) zurück, um sich dort ungestört von Natur und Stille inspirieren lassen zu können. Komponieren heißt für Willi, «die Musik selbst» zu Wort kommen zu lassen, «Vorhandenes» nur freizulegen⁴⁶. Selbsterklärungen dieser Art wären nicht als signifikant an-

⁴⁶ Vgl. das «Zeitton»-Porträt zu Herbert Willi von Fritz Jurmann, gesendet in Ö1 (Österreichischer Rundfunk) am 28. 1. 1996 sowie Katharina von Glasenapp: Der Komponist Herbert Willi. Biographische Skizze. In: Schlafes Bruder. Opernhaus Zürich [Programmheft]. Zürich: Opernhaus Zürich 1996, [S. 28–31].

zusehen, würde dieser Verweis auf die Stille als Inspirationsquelle in der Selbstdarstellung Willis nicht als für die Rezeption seiner Musik unverzichtbar und konstitutiv betrachtet werden.

Zur Vertonung von «Schlafes Bruder» glaubte sich Willi in besonderer Weise prädestiniert: nicht nur, weil ihm der Roman nach Musik zu verlangen schien, sondern weil er ein dem Alderschen Hörwunder analoges Erlebnis auch für sich selbst reklamiert. Mit 17 Jahren habe er nach längerer Krankheit «in sich eine Stille erfahren, die ihm eine zuvor nicht wahrgenommene Klangwelt eröffnete»⁴⁷. Zum Kompositionsprozeß der Oper etwa teilt der Komponist mit, in welcher Weise ihn nach anfänglichen Mühen noch die Inspiration erreicht habe: «Irgendwann war ich dann unterwegs, kam auf eine Wiese und plötzlich waren da die Figuren der Oper und schrien mich an. Die Musik war dann plötzlich da, die Oper selbst hatte sich in die Hand genommen, ich aber war nicht nur ihr Medium. Ich hatte ihr ja meine ganze Biographie gegeben»⁴⁸. Was hier von Willi ansatzhaft entwickelt wird, stellt eine nicht weiter reflektierte und rudimentäre Ästhetik der Stille dar, die ganz und gar im Bereich bloßer Präntention verbleibt. Ganz und gar nicht problematisiert wird dabei die Frage, in welcher Weise Stille in Musik transformiert werden kann.

Die Oper II: Herbert Willis Musik

Fraglos ist es unmöglich, einen auch nur einigermaßen vollständigen Überblick über die Vielfalt gegenwärtiger kompositorischer Ansätze und Schulen zu geben, die vor allem durch das Fehlen eines vorherrschenden Stils und einer dominanten Dogmatik bedingt ist, wie dies etwa in den 50er und 60er Jahren noch der Fall war⁴⁹. Was positiv als liberale Pluralität und Ausbruch aus dem Ghetto elitären und publikumsabgewandten Komponierens beschrieben werden kann, bringt aber zugleich ein völliges Schwenden jeglicher ästhetischer Maßstäbe und Kriterien mit sich. Zunehmend kann zudem auch eine Entwicklung beobachtet werden, die sich als Versuch beschreiben ließe, der immer unübersichtlicher werdenden

⁴⁷ Glasenapp (Anm. 46), [S. 28].

⁴⁸ Aus einem Interview mit Herbert Willis: Komponieren als Attitüde der Absichtslosigkeit. In: *Der Standard* v. 18. 5. 1996.

⁴⁹ Eine instruktive Beschreibung der Situation gegenwärtigen Komponierens und ihrer historischen Bedingungen gibt etwa Ulrich Dibelius: *Komponieren gegen den Dogmenzwang. Ästhetische Konzepte von 1945 bis heute*. In: *Merkur* 563 (1996), S. 115-126.

und von zunehmender Technisierung geprägten modernen Welt eine Musik meditativer Einfachheit und Ruhe entgegenzusetzen, die offensichtlich mit einer Sehnsucht nach Qualitäten wie Authentizität, Eindeutigkeit und Unmittelbarkeit korrespondiert⁵⁰ – Ansätze, die von der Musikindustrie gezielt unterstützt werden.

Unmittelbar evident ist die Schwierigkeit, die literarische Schilderung von Alders musikalischem Wirken in eine real erklingende Musik umzusetzen. Die von Herbert Willi verfolgte Strategie besteht darin, die Komposition des nicht Komponierbaren ganz einfach zu unterlassen. Aus der Einsicht in die prinzipielle Unkomponierbarkeit der Alderschen Musik gestaltet Willi etwa das Orgelfest (achte Szene) nicht musikalisch, sondern als «Kantate für einen Solosprecher». Für das Hörwunder und die damit einhergehende Verwandlung des Elias in der ersten Szene sieht die Partitur minutenlange Stille vor. Andere Passagen haben annähernd Sprechtheater-Charakter, wobei auch die Notierung der Stimmen in der Partitur des öfteren nur ungefähre Befolgung verlangt. Die Musik der Oper stelle eben, so Willi, den «“Übergang von Sprache zu Musik und zurück”» dar. «“An diesem Übergang findet auch das Hörwunder statt”»⁵¹. Zugleich aber erhöht Willi, der auch am Entstehen des Librettos entscheidenden Anteil hatte, auf der Ebene theoretischer Selbsterklärung damit noch den Anspruch der Oper: Sie will nicht nur als eine Oper über die Oper verstanden werden, sondern als ein Werk über das Entstehen des Ganzen der Welt aus der Stille. So wie bereits Schneider seiner Schilderung der Alderschen Musik eine die eigenen Grenzen überschreitende Ästhetik zugrundegelegt hatte, will nun auch Willi sein Werk als eine Meta-Oper rezipiert wissen, die den Zuhörer nicht nur an einem Kunstwerk, sondern darüber hinausgehend an der Entstehung des Seins schlechthin teilhaben läßt.

Musikalisch versucht Willi diesen Prozeß etwa im orchestralen Vorspiel zu illustrieren, in dem aus einem angehaltenen C in den Streichern allmählich ein Orchestersatz emporwächst, dessen zunehmende Rhythmik das synchrone Herzschlagen von Elias und Elsbeth symbolisiert. Doch hier wie überall sonst in den insgesamt etwa 60 Minuten komponierter Musik bleibt alles bloßes Handwerk: Die Inspiration durch die Stille erweist sich

⁵⁰ Als Beispiele solchen Komponierens seien etwa Arvo Pärt, Peter Michael Hamel, Gija Kancheli, Dimitri Yanov-Yanovsky genannt oder sei an den überwältigenden kommerziellen Erfolg der Sinfonie Nr. 3 von Henryk Mikolaj Górecki erinnert.

⁵¹ Thomas Meyer: Musik erzählt ihre eigene Geschichte. Herbert Willis Oper “Schlafes Bruder”. In: Schlafes Bruder (Anm. 46), [S. 10–15], hier [S. 14].

als bloße Präention. Neben Passagen eingängigen und meditativen Charakters, die direkt an die Emotion des Hörers appellieren, stehen solche, die von simpler, bisweilen an Carl Orff gemahnender Ostinato-Rhythmik bestimmt werden. Während erstere die Sphäre der für Elias' Klangvisionen grundlegenden Stille illustrieren wollen, schildern letztere in gesuchter Drastik den Bereich einer verruchten Diesseitigkeit (Auseinandersetzung des Elias mit den Dorfbewohnern, Liebesakt Elsbeth – Lukas). In diesen auf Expressivität zielenden Momenten bleibt die Musik jedoch weit hinter den gelegentlich durchschimmernden Vorbildern der klassischen Moderne zurück, die bloß eklektizistisch assoziiert werden. Nirgendwo vermag die Musik zudem ein dramatisches Potential zu entwickeln, das den fragmenthaften Charakter des Librettos zur Einheit zusammenzubinden vermöchte. Insbesondere vermag sie auch der literarischen Vorlage keine neuen Dimensionen abzugewinnen oder neue Lesarten zu erschließen. Die Aufnahme der Oper durch die Kritik war fast durchgehend negativ: Beklagt wurden vor allem der raunende und langatmige Charakter der Musik⁵² sowie die Dürftigkeit des Librettos, das mehr «anämischer Esoterik-Trip als [...] Heimatsaga»⁵³ sei. Auch von «Süßlichkeit» und «unsäglich aufgeblasener Hohlheit»⁵⁴ war die Rede.

Der Zeichenkomplex «Schlafes Bruder» als Symptom nach-postmoderner Kultur?

An vielen Elementen des Zeichenkomplexes «Schlafes Bruder» lassen sich mithin für die Kultur der frühen 90er Jahre charakteristische Tendenzen ablesen. Neben der gebrochenen Erzählperspektive und der inhaltlichen Unbestimmtheit des Romans müssen vor allem der tendenziell anti-intellektuelle Appell an die Emotion, die Rückkehr zu den großen Themen des Todes, des verkannten Genies und der unerfüllt bleibenden Liebe sowie die Hinwendung zu märchenhafter Exotik als zeittypisch erscheinen. Neben diesen regressiven und nostalgischen Zügen, die sich als Fluchtbewegungen vor einer als kalt und undurchdringlich erfahrenen Welt charakterisieren lassen, nimmt sich auch der Rekurs auf die romantische Genie-Ästhetik als symptomatisch aus, zumal die genannten Bestand-

⁵² Vgl. Eckhard Roelcke: Bimbam und Muhen. In: Die Zeit v. 3. 5. 1996.

⁵³ Claus Spahn: Der Musikmessias von der Hochalm. In: Süddeutsche Zeitung v. 30. 4. 1996.

⁵⁴ Peter Hagmann: Ist sie unmöglich, die Liebe? In: Neue Zürcher Zeitung v. 30. 4. 1996.

teile der Tradition nicht im Sinne einer produktiven Auseinandersetzung aufgenommen werden, sondern bloße Versatzstücke bleiben.

Während für den Roman gerade die Eindeutigkeit der Handlung unentschieden blieb, zeigt sich, daß sich diese spezifische Qualität weder für die Verfilmung noch für die Oper übertragen und produktiv machen ließ. Zu konstatieren ist im besonderen ein gegenüber der Tradition verändertes Verhältnis von Ausgangsmaterial auf der einen und Rezeptions- bzw. Verarbeitungsgeschichte auf der anderen Seite. Wenn traditionell ein Thema im Prozeß seiner produktiven Bearbeitung eine immer komplexere und reichere Ausgestaltung erfuhr, so verhält es sich in diesem Fall gerade umgekehrt: Ein in seinem Gehalt nicht eindeutig bestimmtes Ausgangsmaterial wird in den verschiedenen Formen seiner Medialisierung nicht produktiv ausgestaltet, interpretiert und angereichert, sondern erweist sich im Gegenteil als weitgehend ungeeignet, eigenständige neue Interpretationen herauszufordern. An die Stelle des klar umrissenen, gerade in seiner Eindeutigkeit zur weiteren Ausdeutung anregenden traditionellen Themas tritt hier das weitgehend unbestimmte und in vielen Facetten schillernde Ausgangsmaterial, das infolge seiner inhaltlichen Unschärfe keine adäquate Interpretation und Medialisierung mehr zuläßt. Der Film wie die Oper stellen damit vor allem Gelegenheiten dar, noch einmal an dem nur ungenau bestimmten und changierenden, die unterschiedlichsten Rezeptionsweisen ermöglichenden Zeichenkomplex, dem erfolgreich eingeführten Markennamen «Schlafes Bruder» und dessen ökonomischem Erfolg zu partizipieren. Ganz im Sinne zeitgenössischer Ereigniskultur soll hier ein Werkkomplex, der als «Stoff» etabliert wurde, als Ereignis inszeniert werden, auf dessen Formen und Inhalte es nur noch in zweiter Linie ankommt.

Simonetta Carusi
(Roma)

Il mito americano
“Altrove” e Heimat nell’opera di Peter Handke

Lo scalpore suscitato dalla pubblicazione dell’ultimo lavoro di Peter Handke¹ testimonia ancora una volta del difficile rapporto tra l’Autore e la critica letteraria internazionale. A distanza di trent’anni dal suo turbolento esordio alla *convention* della «Gruppe 47» presso l’Università di Princeton², Handke continua la sua battaglia «contro le falsità e le semplificazioni dell’Occidente e dei suoi mezzi di comunicazione»³. Se da un lato, dunque, lo scrittore austriaco sembra confermare una certa propensione alla polemica, è pur vero che l’intera sua opera si evolve nel segno di una intrinseca coerenza fondata sulla pretesa che il suo pubblico accetti non già di condividere il suo punto di vista sempre controcorrente, ma di assumersi la responsabilità di una riflessione personale scevra dei condizionamenti di una opinione pubblica letteraria più o meno stereotipata.

Pertanto, ridurre l’intera produzione di Peter Handke ad un mero esercizio di contestazione «per principio»⁴ sarebbe limitativo: visto nel suo

¹ Peter Handke, *Eine winterliche Reise zu den Flüssen Donau, Save, Morava und Drina oder Gerechtigkeit für Serbien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1996.

² In quella sede, infrangendo le regole stabilite per le *Tagungen* della *Gruppe*, secondo le quali gli interventi dovevano limitarsi esclusivamente ai testi che si volevano sottoporre alla critica, Peter Handke, invitato come autore esordiente, dopo aver letto alcuni brani del suo romanzo ancora inedito *Der Hausierer*, chiese la parola per dichiarare, con toni altamente polemici, la propria disapprovazione nei confronti della letteratura contemporanea in lingua tedesca.

³ Così recita il retro di copertina dell’edizione italiana del controverso volumetto in favore di una riabilitazione della popolazione serba, Peter Handke, *Un viaggio d’inverno ovvero Giustizia per la Serbia*, Einaudi, Torino 1996.

⁴ In un saggio del 1969 Helmut Heißenbüttel accusò Handke di intendere “l’atto della negazione” di per sé come “atto creativo”. Cfr. H. Heißenbüttel, *Peter Handkes*

insieme l'*iter* artistico dell'Autore si evolve ciclicamente secondo un andamento dialettico, che prevede, puntualmente, una fase costruttiva a seguito di una fase di «Sinnlosigkeit»⁵ nella quale vengono messi in discussione gli usuali parametri di riferimento collettivi. Questo paradigma, che può essere applicato alle singole opere, funziona, però, soprattutto come criterio interpretativo d'insieme per alcuni cicli di opere: ad esempio, se è vero che il romanzo *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) si conclude con un dato di fatto positivo (vale a dire, con la scena in cui il portiere di una squadra di calcio, dominando la situazione di inferiorità psicologica di fronte all'avversario, riesce a parare un calcio di rigore restando assolutamente immobile, quasi attirando a sé il pallone in virtù della propria forza interiore), che costituisce una rivalsa indiretta per il protagonista Joseph Bloch, è ben più significativo il fatto che questo romanzo dà inizio ad una serie di opere legate da un filo conduttore ben preciso, vale a dire, l'odissea interiore di un personaggio chiave, che assume col tempo sempre più i tratti dello stesso Handke, il quale, dopo un lungo periodo di peregrinazioni tanto reali quanto metaforiche, giunge, in *Über die Dörfer* (1981), ad una pacificazione interiore e alla consapevolezza della propria dignità sociale di scrittore.

Le cause prime di questo sistema paradigmatico di indagine introspettiva come punto di partenza per la rivendicazione delle aspirazioni e dei bisogni di tutti i singoli individui (in *Falsche Bewegung* Handke parlerà di «Höchstpersönliche Bedürfnisse» come denominatore comune per tutta l'umanità), alla quale si accompagna una costante sperimentazione stilistica tesa ad una rigorosa ridefinizione dei canoni percettivi e comunicativi usuali, vanno individuate tanto nella biografia dell'Autore, quanto nel particolare clima culturale sviluppatosi negli anni Sessanta nella città di Graz, dove Handke abitò durante i suoi studi di giurisprudenza, e dove venne in contatto con gli artisti della «Grazer Gruppe».

Gli elementi salienti nella vicenda personale di Peter Handke emergono dalla peculiare composizione etnica della sua famiglia⁶: la madre, Maria Siutz, era slovena; il padre naturale, che Peter conobbe solo da adulto, era

Rubm, in *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*, Hermann Lüchterhand Verlag, Neuwied und Berlin 1972, pp. 346-357.

⁵ Cfr. L. De Meritt, *Peter Handke: From Alienation to Orientation*, in «Modern Austrian Literature», a. XX (1987), n. 1, pp. 53-71.

⁶ Per notizie puntuali sulla biografia giovanile dell'Autore si rimanda al bel volume di A. Haslinger, *Peter Handke. Jugend eines Schriftstellers*, Residenz Verlag, Salzburg und Wien 1992.

tedesco; tedesco era pure Bruno Handke, marito di Maria Siutz dal novembre 1942, col quale l'Autore ebbe un rapporto particolarmente sofferto, anche a causa dei continui dissapori tra i genitori e del difficile adattamento del padre putativo nel villaggio di Griffen in Carinzia, dove Peter era nato il 6 dicembre del 1942, e dove la famiglia Handke si stabilì definitivamente dopo una avventurosa fuga da Berlino-Pankow nel 1948. Tutto ciò contribuisce a spiegare la propensione, da parte dell'Autore, ad un distanziamento emotivo prima ancora che culturale dalla propria *Heimat*, genericamente quanto negativamente intesa come entità austro-tedesca, contrassegnata dal marchio indelebile dell'esperienza nazista, e la tendenza, riscontrabile soprattutto nei primi anni della sua carriera di scrittore, a ricercare una identità nuova in un territorio geografico e culturale completamente diverso. Emerge tuttavia, dalla biografia dell'Autore, la mancanza di una patria di adozione; se negli ultimi anni egli sembra essersi stabilito felicemente nei pressi di Parigi, è pur vero che il suo unico romanzo ambientato in Francia, *Mein Jahr in der Niemandsbucht* (1994), rivela una connotazione troppo fiabesca per poter giustificare una collocazione geografica ben definita: il toponimo «Baia di Nessuno» rimanda piuttosto ad un esclusivo luogo interiore, dove si svolge una vicenda di stampo impressionistico scandita dalla percezione dei movimenti dei fili d'erba sotto il peso della rugiada mattutina. L'America invece (o, per meglio dire, gli Stati Uniti d'America), territorio culturale e geografico quantomai concreto, costituisce lo sfondo ricorrente nelle opere del periodo che qui si vuole analizzare, e tuttavia non viene assunta mai a punto di riferimento assoluto, ma rappresenta un territorio straniero, un "altrove", luogo di indagine introspettiva e, al contempo, oggetto di analisi critica da parte dell'Autore. Emerge allora un altro aspetto nell'opera di Handke: la mancanza di una tradizione riconosciuta come valida, se per tradizione si intende strettamente la cultura del proprio Paese d'origine, prelude alla ricerca di una Tradizione intesa come categoria sovranazionale, espressione delle aspirazioni e dei bisogni comuni a tutti gli individui. In questo senso l'America, Paese dalla cultura "giovane" e, comunque, molto diversa da quella europea, agevola, nello scrittore, il riconoscimento dei propri desideri e bisogni individuali, che conduce al riconoscimento della matrice psicologica ed emotiva comune a tutta l'umanità.

Ad un desiderio di evasione puramente psicologica si accompagna l'ambizione dello scrittore ad oltrepassare gli angusti limiti del provincialismo culturale austriaco e, in ultima analisi, a rivisitare l'accezione absburgica del concetto di *Grenze* inteso nel suo doppio significato di limite mo-

rale e geografico⁷, deterrente contro la dissoluzione individuale e collettiva del retaggio culturale e politico dell'Impero. Negli anni Cinquanta l'Austria era stata pervasa da un clima letterario fortemente conservatore. La politica culturale della «Große Koalition» (1947-1966) fu improntata all'esaltazione di una «austriakische Renaissance»⁸ che, basata sul tentativo di recuperare una continuità ideale col passato asburgico, tendeva a confermare, sul piano culturale, la stabilità politica ottenuta tramite la coalizione tra il partito cattolico (ÖVP) e quello socialista (SPÖ).

In tale clima culturale la «Wiener Gruppe», nata intorno alla metà degli anni Cinquanta, rimase un fenomeno fondamentalmente clandestino, nel senso che non trovò sbocchi presso case editrici o istituzioni culturali ufficiali, fino alla metà degli anni Sessanta. L'attività dei *Wiener*, che si ispirava, da un lato, alle sperimentazioni dadaiste, dall'altro alla filosofia del linguaggio di Ludwig Wittgenstein e alle tesi strutturaliste in letteratura, era motivata soprattutto dall'intento di recuperare la tradizione del "moderno" letterario: una conciliazione tra tradizione e avanguardia era alla base del loro programma di «invenzionismo metodico»⁹. Non bisogna dimenticare che il quietismo culturale predominante in quegli anni seguiva immediatamente il periodo di oscurantismo nazista: come avvenne anche in Germania nel dopoguerra, testi e correnti di pensiero che non avevano potuto circolare durante il dodicennio nazista, apparivano tanto più interessanti e stimolanti ai giovani autori assetati di sapere. Nel 1958 gli autori della «Wiener Gruppe» (H. C. Artmann, F. Achenleiter, A. Okopenko, K. Bayer, G. Rühm, O. Wiener) entrarono in contatto, a Graz, con Georg Janoška, docente di filosofia e figura carismatica all'interno dell'istituto «Urania». Il fervore spirituale e culturale che si sviluppò intorno a Janoška costituì un importante presupposto per la fondazione, nel 1958, dell'istituzione culturale «Forum Stadtpark» che, solo grazie agli sforzi compiuti da Janoška e da «Urania», poté ottenere, dal 1960, una sede stabile e riconosciuta. Strettamente connessa con l'attività del «Forum Stadtpark» fu la fondazione della rivista «manuskripte», ad opera di Alfred Kolleritsch e Günter Waldorf. Trovarono sistematicamente spazio, in «manuskripte», gli autori della «Wiener Gruppe», lo stesso Janoška, nonché l'anziano dadaista

⁷ Cfr. C. Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino 1963.

⁸ Cfr. V. Žmegač (a cura di), *Geschichte der deutschen Literatur vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Vol III, tomo 2, Beltz Athenäum Verlag, Weinheim 1994, p. 695.

⁹ *Ibid.*, p. 752.

Raoul Hausmann (1886-1971). Ai giovani scrittori che, uniti non tanto da un preciso programma, quanto dal comune impulso ad un rinnovamento letterario, orbitavano intorno al «Forum Stadtpark» e a «manuskripte», fu attribuita, dalla metà degli anni Sessanta, la denominazione comune di «Grazer Gruppe». Tra i *Grazer*, oltre Peter Handke, figuravano Barbara Frischmuth, Alfred Kolleritsch, Wolfgang Bauer, Gunther Falk, Michael Scharang, Elfriede Jelinek. I *Grazer*, nel loro intento di uscire dall'angusto provincialismo della cultura ufficiale austriaca e di contribuire a creare una nuova letteratura, furono certamente arricchiti dall'attività condotta, prima di loro, dai "Viennesi". Ma, se lo sperimentalismo linguistico di questi ultimi era stato esasperato, nel corso degli anni, dall'isolamento culturale al quale essi erano stati costretti, l'interesse dei *Grazer* nei confronti del linguaggio assunse una connotazione «post-sperimentale»¹⁰, in quanto essi adoperavano tecniche e procedimenti sperimentali in funzione di un approfondimento delle tematiche esistenziali legate all'uso del linguaggio¹¹. Questo particolare aspetto, insieme all'esigenza di infrangere i limiti del provincialismo austriaco, presupponevano la rivendicazione di ampi strati di pubblico e di lettori.

Nel caso di Peter Handke, la consapevolezza nel suscitare scalpore e nel diffondere, così facendo, le proprie idee di rinnovamento, si accompagnò all'utilizzo di tecniche e modi propri della "cultura pop", inserendosi nel fenomeno internazionale della contestazione giovanile di quegli anni¹².

Peter Handke si presentò al pubblico come artista *pop*, e come tale fu accolto anche dalla critica¹³: avvalendosi, nelle sue opere, di tecniche sperimentali, egli non trascurava di citare ripetutamente brani di musica contemporanea.

Nel 1968 Handke fu invitato dal «Kölner Stadt-Anzeiger» a presentare al pubblico tedesco il nuovo album dei Beatles, il cosiddetto *White Al-*

¹⁰ Ibid., p. 751.

¹¹ Rappresentativi di questa tendenza sono *Kaspar* di Peter Handke (1968) e *Die Klosterschule* di Barbara Frischmuth (1968).

¹² «Daß Handke als "Figur" die junge Generation verkörperte, trug seinen literarischen Erfolg sicher mit [...] Handke galt als jünger Künstler, der gegen die alten Autoritäten auftrat [...] Kunst als Sprengsatz des Generationenkonflikts, der beginnenden Autoritätskrise, das war er [...] Die Handke Beifall klatschten, waren also seine Generation» (A. Haslinger, *op. cit.*, pp. 124-126).

¹³ Cfr., ad esempio, H. Salzinger, *Pop-Art literarisch*, in «Der Tagesspiegel», 26 novembre 1967, p. 40.

*bum*¹⁴: ne approfittò per schierarsi dalla parte di John Lennon, il quale, suscitando non pochi malumori tra i suoi *fans*, in una intervista a «Rolling Stone», aveva rifiutato qualsiasi interpretazione politica delle sue canzoni. Se a John Lennon Handke aveva dedicato, pochi anni prima, la sua prima *pièce* teatrale, *Publikumsbeschimpfung*¹⁵, nell'articolo apparso sul «Kölner Stadt-Anzeiger» egli si appellò chiaramente alle dichiarazioni del cantante per ribadire la propria concezione dell'arte. Precedentemente, nei due saggi dal titolo *Die Literatur ist romantisch* (1966) e *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1967)¹⁶, l'Autore aveva espresso il proprio dissenso nei confronti della *littérature engagée* di tradizione sartriana, affermando che uno scrittore che racconti i problemi sociali o gli avvenimenti storici comunica in realtà il proprio punto di vista sull'argomento, e dunque il proprio *Weltbild*, non già il problema o l'avvenimento in sé, poiché questi non sono riproducibili, né ripetibili. Di qui la sua critica alla «Manier des Realismus»¹⁷ dilagante nella letteratura tedesca contemporanea, di qui la clamorosa accusa di «Beschreibungsimpotenz»¹⁸ rivolta ai componenti della «Gruppe 47» a Princeton nella primavera del 1966. La portata innovativa, e rivoluzionaria, dell'arte, secondo Handke, è insita nel concetto stesso di arte: «Kunst hat keine Bedeutung über sich hinaus, sie ist Bedeutung»¹⁹, egli dichiara, richiamandosi palesemente al famoso aforisma di Marshall McLuhan «il medium è il messaggio». Da questo punto di vista *Publikumsbeschimpfung* rappresenta un esperimento esemplare²⁰: l'atto della negazione

¹⁴ Peter Handke, *John Lennon sagte: Revolutionäre sollen sich selber ändern*, in «Kölner Stadt-Anzeiger», 23 dicembre 1968, p. 37.

¹⁵ Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1966.

¹⁶ In Peter Handke, *Prosa Gedichte Theaterstücke Hörspiel Aufsätze*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1969, pp. 273-287 e pp. 263-272.

¹⁷ Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner ...*, cit., p. 264.

¹⁸ Cfr. H. L. Arnold, *Peter Handkes Auftritt in Princeton*, in H. L. Arnold (a cura di), *Peter Handke*, Text und Kritik, München 1989, p. 17.

¹⁹ Peter Handke, *Die Literatur ist romantisch*, cit., p. 270.

²⁰ Così lo stesso Handke raccontava la genesi di *Publikumsbeschimpfung*: «Zunächst hatte ich beabsichtigt, einen Essay zu schreiben, ein Pamphlet gegen das Theater, dann aber erkannte ich, daß eine Broschüre nicht der richtige Publikationsort gegen das Theater ist. Sie wäre wahrscheinlich unwirksam gewesen. Und so entstand eben das Paradox, auf dem Theater etwas gegen das Theater zu machen, das Theater weiter zu benutzen, um gegen das Theater zu protestieren, ich meine ja nicht das Theater schlechthin, das Absolutum, sondern ich meine das Theater als geschichtliches Phänomen, wie es bis jetzt war» (In A. Joseph, *Theater unter vier Augen. Gespräch mit Prominenten*, Köln-Berlin 1969, p. 28).

consiste qui nell'abbattimento delle illusioni e delle convenzioni tipiche del teatro tradizionale; il messaggio, l'elemento positivo, consiste nella scelta del *medium*, nel *medium* stesso²¹. Gli attori si rivolgono direttamente al pubblico, insultandolo²²; e poiché gli insulti sono dei più disparati e anche contraddittori tra loro²³, il messaggio si nega nella sua tradizionale coincidenza con il testo, mentre resta la pregnanza comunicativa del *medium*, esaltata dalla produzione, tramite altoparlanti, di una serie di registrazioni (le litanie durante una celebrazione di rito cattolico²⁴, le grida di incitamento del pubblico durante una partita di calcio, brani di musica *rock*), nonché dalla proiezione di scene tratte da filmati sui Beatles o film *western*. L'attuazione di tali disposizioni, prescritte nelle *Regeln für die Schauspieler*, crea un duplice effetto: rivendica, per il teatro, il clima di partecipazione collettiva proprio di qualsivoglia fenomeno di massa; rivendica, per l'Autore quanto per il pubblico, la rispettiva autonomia nella creazione e nella ricezione, richiamandosi pertanto ad un'altra peculiarità della cultura *pop*. Mentre il momento della ricezione da parte del pubblico è esaltato in quanto in esso si verifica la fruizione estetica²⁵ dell'opera, non ci sono regole che impediscano all'Autore di attingere da diversi ambiti culturali per proporre una creazione che, in quanto rappresenta una delle infinite possibilità di associazione, risulta comunque unica ed irripetibile.

²¹ Può essere interessante ricordare ciò che Handke spiegò a proposito del suo film per la televisione *Chronik der laufenden Ereignisse* (1971): «L'azione avviene nel film solo attraverso il film stesso, attraverso lo stacco o il tipo di inquadratura», come ricordato in E. De Angelis, *Peter Handke*, in «Belfagor», a. XXVIII (1973), pp. 300-325.

²² «Die Schimpfwörtergruppen sind einmal in einer bestimmten Mischung und Steigerung zusammengestellt, zum anderen aber erfassbar nur in ihrer dramaturgischen Funktion. Dramaturgisch bilden sie den Schlußabschnitt einer Publikumsentlarung. Diese Entlarung ist darauf gerichtet, Publikum als Rolle, als Gruppenverhalten zu zeigen» (H. Heißenbüttel, *op. cit.*, p. 349).

²³ Cfr. E. De Angelis, *op. cit.*, p. 303.

²⁴ Molti anni più tardi, Handke racconterà: «Nur bei den Litanien, mehr noch als bei den Gesängen, horchte ich auf. In all den Anrufen des Erlösers der Welt, der sich unser erbarmen sollte, und der Heiligen, die für uns bitten sollten, lebte ich vollkommen mit». Cfr. Peter Handke, *Die Wiederholung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1986, p. 195.

²⁵ Si vuole qui richiamare l'attenzione sull'etimologia dell'aggettivo, che, rimandando all'antico greco *aisthánomai*, ne evidenzia la connotazione sensoriale. Un interessante contributo sulle modalità di ricezione dei fenomeni culturali giovanili degli anni Sessanta è stato fornito da H. Schmiedt, *Peter Handke, Franz Beckenbauer, John Lennon und andere Künstler*, in H. L. Arnold (a cura di), *Peter Handke, Text und Kritik*, München 1978, pp. 87-114.

Il carattere sperimentale delle prime opere di Handke si fonda sulla ricerca di una nuova tecnica letteraria che restituisca alla lingua scritta, ma anche a quella parlata, la sua pregnanza comunicativa²⁶. Indubbiamente l'utilizzazione delle tecniche artistiche proprie della cultura *pop* era motivata, negli anni della sua giovinezza, anche dalla grande influenza e diffusione che i prodotti della cultura americana in genere avevano avuto in Europa a partire dal secondo dopoguerra. Wim Wenders ha affermato che, in Germania, la sfiducia nella tradizione culturale tedesca, per tanti aspetti associata all'esperienza del nazionalsocialismo, facilitava, tra le giovani generazioni, l'attrazione verso una cultura alternativa e, per giunta, "vincente"²⁷.

In effetti, si assistette in quegli anni al dilagare di un "americanismo" piuttosto superficiale, che comportò in molti casi il diffondersi di una accezione distorta della cultura americana. Handke era consapevole di questo fenomeno, rispetto al quale si mostrò profondamente attento. La sua ricerca di un "altrove", di un luogo "altro", che consentisse un distanziamento psicologico e culturale dalla propria *Heimat*, si fondava sulla consapevolezza del rischio, che egli correva in prima persona, di essere risucchiato in un meccanismo che stravolgeva lo spirito genuino dei prodotti della cultura americana, nonché sulla consapevolezza che tale meccanismo rientrava già da tempo in una strategia propagandistica messa in atto dagli Stati Uniti per facilitare la colonizzazione culturale, ma soprattutto commerciale, dell'Europa²⁸. D'altronde un fenomeno analogo si era verificato

²⁶ In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, ad esempio, Joseph Bloch ha la sensazione di riuscire a comunicare meglio con i gesti che con le parole: «Ein Polizist, den er grüßte, in der Meinung, ihn zum Stehenbleiben bewegen zu können, grüßte nicht zurück. Bloch fragte sich, ob der Polizist die Worte, die er ihm über die Straße zugerufen hatte, vielleicht nicht richtig ausgelegt hatte, und dachte an die Selbstverständlichkeit, mit der dagegen die Kinokassiererin den Teller mit der Eintrittskarte ihm zugekehrt hatte» (Peter Handke, *Die Angst ...*, cit., p. 8).

²⁷ Tale concetto emerge palesemente dall'interessante raccolta di saggi e poesie del regista tedesco a cura di G. Spagnoletti e M. Töteberg, W. Wenders, *Stanno vorrei parlare con l'angelo*, Ubulibri, Milano 1989.

²⁸ In *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* il particolare delle monete americane che Bloch perde sul luogo del delitto rimanda abbastanza palesemente all'egemonia economica e commerciale degli Stati Uniti in Europa. Questo fenomeno viene denunciato anche nella versione cinematografica del romanzo, realizzata da W. Wenders, dove «le locande, i bar, l'abbigliamento dei giovani [...] i *juke-box*, i *flipper*, testimoniano emblematicamente l'aspetto di una provincia colonizzata dai modelli culturali americani» (Cfr. F. D'Angelo [a cura di], *Wim Wenders*, Il Castoro, Roma 1994, p. 41).

all'interno degli States già ai tempi della «Beat Generation», quando l'impatto emotivo di questo movimento sul pubblico americano era stato utilizzato per pubblicizzare una serie di prodotti destinati ad evocare uno "stile" di vita, e, nel contempo, per neutralizzarne le istanze alternative rispetto ai valori tradizionali consolidati nei modelli proposti dalla cultura ufficiale americana attraverso l'industria cinematografica di Hollywood²⁹. Questo particolare risvolto nel fenomeno della «Beat Generation» getta luce, indirettamente, sull'interesse dimostrato da Handke nei confronti di una cultura americana che era stata di per sé, originariamente, alternativa. Come ricorda Fernanda Pivano, «ai tempi della grande Apatia Burocratica del presidente Eisenhower, durante la Caccia alle Streghe del senatore Joseph McCarthy, la sua utopia [della «Beat Generation»] prese la forma di resistenza libertaria proponendo un nuovo Stile di Vita intonato con l'attuazione del rifiuto alla politica, al consumo, alle carriere, al denaro, alla competizione»³⁰. Appare dunque evidente che Handke intese richiamarsi allo spirito più genuino del movimento *beat*: egli percepì le analogie storiche che accomunavano la peculiare situazione austriaca di quegli anni con il clima americano dei primi anni Cinquanta. In questo senso, la sua ricerca di un "altrove" presupponeva la coscienza del duplice risvolto insito in un generico modello americano, nel quale era essenziale distinguere, ancora una volta, gli aspetti legati alla cultura ufficiale da quelli riconducibili ad un desiderio di rinnovamento spirituale.

Nel 1969 Peter Handke scrisse la sceneggiatura per il cortometraggio dal titolo *Drei amerikanische LP's*, realizzato da Wim Wenders, nel quale Handke e Wenders comparivano come attori protagonisti: i due amici percorrevano in macchina un breve viaggio attraverso i sobborghi industriali dell'Assia, ascoltando brani di Van Morrison, Harvey Mandel, Credence Clearwater Revival.

²⁹ Questa circostanza non era sfuggita a William Burroughs, il quale dichiarò polemicamente che: «After 1957 *On the Road* sold a trillion Levis and a million espresso coffee machines, and also sent countless kids on the road. This was of course due in part to the media [...]». (Cfr. l'introduzione di Ann Charters in J. Kerouac, *On the Road*, Penguin, New York 1991, p. xxviii). Anche la moda delle filosofie orientali che si diffuse in quegli anni rientrava in un simile meccanismo; va chiarito, comunque, che gli stessi autori *beat* assimilarono una lettura distorta di Hermann Hesse, dal quale derivarono in parte il loro interesse per il buddhismo. Cfr., a questo proposito, M. Ponzi, *Hermann Hesse*, La Nuova Italia, Firenze 1981.

³⁰ F. Pivano, *Album Americano*, Frassinelli, 1997, p. 106.

I dialoghi sono molto lenti e, come avverrà più tardi anche nei film *Falsche Bewegung* e *Der Himmel über Berlin*, suonano piuttosto come una combinazione di monologhi. Ogni frase viene enunciata con solennità; la sceneggiatura impone tutta la sua dignità di testo scritto.

In quanto l'intero cortometraggio è basato sulla proiezione di un viaggio in macchina con un sottofondo di musica americana, risulta evidente che i due amici intendevano evocare il genere del *road movie*, ma, poiché questo viaggio si svolge in un paesaggio tedesco, il cortometraggio può essere definito una analisi sperimentale delle modalità e dei limiti della trasposizione europea di una *american way of life* ispirata alla «Beat Generation». Il ricorso alla forma cinematografica dell'esperimento serve indubbiamente a rendere lo spettatore direttamente partecipe dell'esperienza; tuttavia, in quanto il cinema «offre, come il libro, un mondo intenso di fantasie e di sogni, [...] lo spettatore cinematografico è psicologicamente solo come il silenzioso lettore di libri»³¹. Questo senso di solitudine, accentuato dal carattere spiccatamente letterario dei dialoghi, risulta ulteriormente esasperato proprio dalla colonna sonora. Come ha affermato Filippo D'Angelo, «in questo percorso consumato nell'isolamento di uno sguardo puntato sull'estraneità del mondo, esiliati nel territorio di una musica conosciuta ed amata, nulla è rimasto della carica liberatoria caratteristica dei film "di strada" americani. Il viaggio non può più essere una sfida, l'opportunità per affermare a se stessi e agli altri la propria identità. È piuttosto l'occasione per verificare la frattura dell'individuo da una realtà meccanizzata e alienante, per constatare l'impossibilità di riconoscersi in un paesaggio ostile e ripetitivo»³².

Nel romanzo *Der kurze Brief zum langen Abschied*, pubblicato nel 1972, la situazione rappresentata in *Drei amerikanische LP's* è ribaltata: Handke narra la vicenda di uno scrittore austriaco che, viaggiando attraverso gli *States*, cerca di maturare le esperienze vissute nel suo passato europeo.

Commentando questo romanzo, Handke ha esplicitamente chiarito la sua accezione del concetto "America": «Amerika ist das einzige, von dem man heutzutage sagen kann, es sei die Fremde, es sei die andere Welt. Für mich ist es auch eine Traumwelt, in der man sich selber ganz neu entdecken muß, in der man selbst ganz neu anfangen muß. Unter diesen Um-

³¹ M. McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano 1967, p. 317 (trad. Ettore Capriolo).

³² F. D'Angelo, *op. cit.*, p. 28.

ständen gewinnt man Distanz zu sich selber. Man fühlt sich im gute Sinne erleichtert, entpersönlicht, als Typus, nicht als Individuum»³³.

Considerando il cortometraggio del 1969 come un importante precedente rispetto a *Der kurze Brief zum langen Abschied*, il romanzo può essere interpretato, in parte, come una sperimentazione più immediata della carica liberatoria insita nel modello letterario della «Beat Generation». A questo riguardo va sottolineato che la musica contemporanea *pop* e *rock* sembra avere per Handke una valenza prettamente emotiva, come nell'opera di Jack Kerouac aveva la musica *jazz*³⁴, che, basata sull'improvvisazione e, quindi, sull'esaltazione della soggettività dei singoli musicisti e anche degli ascoltatori, i quali potevano liberamente prestare orecchio ai virtuosismi di uno strumento piuttosto che di un altro, rappresentava un'idea di libertà, era una realizzazione inequivocabile del "sogno americano" nella sua integrità. Questa concezione della musica, che Handke approfondirà molti anni più tardi in *Versuch über die Müdigkeit* (1989), *Versuch über die Juke-box* (1990), e in *Versuch über den geglückten Tag* (1991), rimanda direttamente al tema del viaggio, inteso anch'esso come realizzazione immediata di un modello di vita fondato sulla volontà di mantenersi al di fuori degli schemi sociali prestabiliti e dalle aspettative della società nei confronti dell'individuo. Non a caso, tanto la storia narrata in *On the Road*, quanto la vicenda in *Der kurze Brief zum langen Abschied*, presuppongono, come antifatto, la separazione del protagonista dalla propria moglie, ponendo da subito l'accento sulla situazione psicologica di questi, che si trova ad essere svincolato da qualsiasi obbligo sociale. Nel romanzo di Kerouac, per giunta, tale situazione viene immediatamente associata all'arrivo di Dean Moriarty, il vagabondo per eccellenza, «the perfect guy for the road because he was actually born on the road»³⁵. Dean Moriarty è l'incarnazione del "sogno americano" e anche della sua ambiguità, poiché discende da quella stirpe di pionieri "maledetti" descritti da Jack London in *The Road*, le cui origini vanno ricercate nella degenerazione progressiva del mito del pionierismo iniziata da Mark Twain in *Huckleberry Finn*. È molto importante tener conto dello stretto legame tra il romanzo di Kerouac e

³³ Cfr. H. Karasek, *Ohne zu verallgemeinern. Ein Gespräch mit Peter Handke*, in M. Scharang (a cura di), *Über Peter Handke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1972, p. 87.

³⁴ Ai suoi albori il *rock* fu influenzato, nello spirito quanto nei testi delle canzoni, dalla «Beat Generation»; in seguito alcuni autori *beat*, come Allen Ginsberg e William Burroughs, collaborarono direttamente con musicisti *rock*, alcuni dei quali, nel contempo, si avvalevano anche della collaborazione di Andy Warhol.

³⁵ J. Kerouac, *On the Road*, Penguin, New York 1991, p. 3.

questo filone della letteratura americana, poiché ad esso si riallaccia, indirettamente, anche il *topos* del “personaggio errante” nell’opera di Handke. Tutti i protagonisti dei suoi precedenti romanzi erano *outsiders*: lo era l’“ambulante”, guardato da tutti con diffidenza perché forestiero³⁶, lo era il protagonista di *Die Hornissen*, che, oltre ad essere concretamente emarginato dalla realtà perché non vedente, era considerato un “bugiardo” dai ragazzi del paese³⁷; lo era Joseph Bloch in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, rifiutato dalla moglie perfino al telefono, respinto nel suo ambiente di lavoro almeno al punto di non essere salutato al suo arrivo; il protagonista di *Der kurze Brief zum langen Abschied*, che si è autoemarginato dal suo paese di origine, allontanandosene, è giunto in America con la speranza di imparare a recuperare un rapporto con se stesso e con gli altri, ma viene accolto comunque con un rifiuto della moglie Judith, la quale lo avverte con un breve biglietto: «Ich bin in New York. Bitte, such mich nicht, es wäre nicht schön, mich zu finden»³⁸. Dunque la moglie, che rappresenta tanto un irrisolto conflitto con la *Heimat*, quanto l’istituzione sociale del matrimonio, lo cerca solo per ammonirlo di non cercarla a sua volta. Il carattere paradossale e amaro di questa situazione viene beffardamente sottolineato da Handke quando, alla fine di una breve conversazione telefonica con un’impiegata dell’albergo dove Judith aveva dimenticato una macchina fotografica, il protagonista dichiara a se stesso a voce alta: «Ich bin der Ehemann»³⁹, e, avvertendo con ironia la totale inutilità del suo stato civile, guarda fuori della finestra per evitare di ridere.

³⁶ Peter Handke, *Der Hausierer*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1967.

³⁷ Peter Handke, *Die Hornissen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1966. È importante sottolineare che in questo romanzo già si delinea con evidenza l’antinomia *Heimat*- “altrove” (Cfr. A. F. Bernard, «Les Frélons» de Peter Handke. Une adaptation moderne du genre traditionnel du «Heimatroman», in «Austriaca», N. 23 [1986], pp. 73-85). L’accezione dell’America come territorio geograficamente e metaforicamente sconfinato è suggerita dall’andamento narrativo che, molto palesemente, richiama *The Sound and the Fury* di William Faulkner. In quel periodo l’opera di Faulkner esercitava un forte potere evocativo sul giovane Handke, il quale era stato espulso, anni addietro, dalla scuola cattolica di Tanzenberg, perché trovato in possesso di alcuni libri di autori “proibiti”, tra cui, appunto, Faulkner (Cfr. H. L. Arnold, *Gespräch mit Peter Handke*, in H. L. Arnold [a cura di], *Peter Handke, Text und Kritik*, München 1978, pp. 22-44). L’aneddoto contribuisce ad evidenziare come l’idea dell’America era associata da Handke ad un’idea di ribellione all’autorità e ad un senso di insoddisfazione per la cultura ufficiale del proprio Paese.

³⁸ Peter Handke, *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1972, p. 9.

³⁹ *Ibid.*, p. 14.

L'emarginazione sociale dei personaggi di Handke, oltre ad avere la funzione di accentuare il loro disagio esistenziale, li avvicina all'unica condizione possibile per tentare di sperimentare il "sogno americano" come affermazione di un *ego* soffocato da un troppo pesante bagaglio psicologico e culturale, vale a dire, la condizione di personaggio errante.

Tale figura racchiude la chiave per il superamento dell'*impasse*, giacché essa da un lato si ispira al mito del pionierismo, ricollegandosi ai valori più genuini delle origini della cultura angloamericana; d'altra parte si inserisce nella tradizione letteraria tedesca del "viaggio di formazione". Pertanto appare particolarmente significativa la citazione preposta alla prima parte del romanzo, tratta da *Anton Reiser* di Karl Philip Moritz (1790), grazie alla quale Handke delinea un personalissimo accostamento tra la tradizione tedesca dell'*Entwicklungsroman* e quella americana della "strada": egli non soltanto associa un personaggio letterario tedesco (il quale, per giunta, porta il nome di *Reiser*) con un viaggio in terra americana, ma sembra cogliere, nelle parole di Moritz, una quanto mai attuale frenesia del viaggio: «Und das Wetter schien auch so reisemäßig, der Himmel so dicht auf der Erde liegend, die Gegenstände umher so dunkel, gleichsam als sollte die Aufmerksamkeit nur auf die Straße, die man wandern wollte, hingehftet werden».

All'inizio del romanzo il protagonista dichiara il suo desiderio di emulare un grande personaggio della letteratura americana, il Grande Gatsby. Egli esprime anche la volontà di cambiare, di diventare un'altra persona. A tratti questo desiderio viene formulato con un senso di fatalità, quasi bastasse, per diventare un altro, il solo fatto di trovarsi in America: «Jetzt bin ich den zweiten Tag in Amerika [...] Ob ich mich schon verändert habe?»⁴⁰.

Il Grande Gatsby era stato un modello letterario di notevole importanza anche per Jack Kerouac, come è stato sottolineato da Ann Charters nella sua introduzione a *On the Road*: «His study of the *Great Gatsby* at the New School had shown him the value of inventing a sympathetic narrator to tell the story of an American Hero who fled his past to embrace what he imagined was the freedom of his future»⁴¹. Lo stesso Kerouac aveva dichiarato di intendere il suo romanzo come «a novel whose background is the recurrence of the pioneering instinct in American life and its ex-

⁴⁰ Ibid., pp. 17-18.

⁴¹ Jack Kerouac, *op. cit.*, p. xx.

pression in the migration of the present generation»⁴², mentre il grande sogno dei pionieri americani viene rievocato da Fitzgerald nel monologo di Nick Carraway al termine di *The Great Gatsby*.

Se si prova a delineare, in una panoramica della letteratura americana, i tratti caratteristici dell'eroe in viaggio verso la «libertà del futuro», ci si rende conto di come tanto Huckleberry Finn, quanto Gatsby, come pure Sal Paradise e il suo *alter ego* Dean Moriarty, sono fondamentalmente idealisti all'inseguimento di un sogno irrealizzabile.

In quanto Gatsby credeva in un sogno, egli era capace di provare emozioni positive che il protagonista di *Der kurze Brief zum langen Abschied* vorrebbe imparare a recuperare: egli ammira il carattere estroverso e generoso di Gatsby, mentre ribadisce spesso la sua difficoltà ad immaginare soltanto di provare amore. Pertanto il tentativo di viaggiare attraverso l'America con la speranza, che d'altronde in parte si realizza, di risvegliare i propri impulsi più vitali, si riflette, sul piano letterario, nel tentativo di analizzare il "mito americano" in tutti i suoi risvolti, per arrivare non già a "credere in un mito" che si è rivelato fallace per lo stesso Gatsby, bensì a conquistare una "visione mitica" della realtà, conciliando il particolare con l'universale, l'esperienza personale con la dimensione esistenziale.

Il romanzo di Handke è suddiviso in due parti: la prima è intitolata *Der kurze Brief*; la seconda, intitolata *Der lange Abschied*, richiama apertamente il titolo di un famoso romanzo di Raymond Chandler, e consiste nella effettiva trasformazione del protagonista in un'altra persona, o, per meglio dire, in una persona diversa⁴³. Dunque, il riferimento esplicito a *The long Good-Bye* rievoca la vicenda del protagonista Terry Lennox. Questo personaggio si riallaccia alla tradizione del *self-made man* vittima dell'alta società corrotta della quale è riuscito, per un certo lasso di tempo, a far parte, e in questo senso egli appartiene alla stessa categoria umana della quale faceva parte Gatsby. Al termine del romanzo Lennox non muore assassinato, come Gatsby, ma viene annichilito con una operazione di chirurgia plastica che lo trasforma, di fatto, in un'altra persona.

Tramite la rievocazione di Terry Lennox, l'io narrante consegue il superamento del desiderio di "tramutarsi in un altro", inteso come semplice emulazione di un modello di vita – quello americano – in qualche misura

⁴² Ibid., p. xvii.

⁴³ A Raymond Chandler, esponente, insieme a Dashiell Hammet della «hard-boiled school» negli anni Trenta, Handke aveva fatto esplicito riferimento in *Der Hausierer*, riportando una citazione iniziale tratta per l'appunto da *The long Good-Bye*.

allettante; ma realizza la possibilità di trasformarsi interiormente, attraverso una ricerca attenta e consapevole. Dall'implicazione che, per una sperimentazione effimera del "mito americano", basta avere denaro sufficiente⁴⁴, consegue altresì la necessità di una più profonda maturazione interiore⁴⁵.

Der kurze Brief zum langen Abschied è *Entwicklungs-* e *Bildungsroman*, storia della maturazione e formazione di uno spirito, dove la maturazione è affidata all'analisi delle esperienze personali, e l'elemento formativo in modo precipuo alla letteratura⁴⁶. Non a caso l'evoluzione dell'intera vicenda del protagonista è accompagnata dalla lettura di *Der Grüne Heinrich* di Gottfried Keller. L'Autore sottolinea più volte le affinità tra la vicenda narrata nel romanzo di Keller e quella relativa al protagonista della propria storia: il nome della moglie di questi, Judith, ad esempio, evoca la figura femminile determinante per la maturazione di Heinrich, colei che gli mostra la strada verso una concreta apertura sociale. *Der kurze Brief zum langen Abschied* è, per l'appunto, la storia dello sforzo di riconciliazione di uno scrittore con se stesso e con la società: quest'ultima è rappresentata dalla ex moglie, nonché dalla madre – con la quale il protagonista riesce a comunicare telefonicamente dopo una serie di tentativi vani – e dal fratello, che egli si reca a trovare nell'Oregon.

Dunque, il contesto sociale al quale si fa riferimento è quello familiare e, per estensione, della terra d'origine. Ritorna così il concetto di *Heimat*:

⁴⁴ «Im übrigen kommt es mir seit ein Paar Tagen vor, daß mir die Welt wirklich offensteht und daß ich mit jedem Blick etwas Neues erlebe». [...] «Bis dir das Geld ausgeht», sagte Claire, und weil ich auch gerade daran dachte, zeigte ich ihr das Dollarbündel, das ich für die Reiseschecks umgetauscht hatte» (Peter Handke, *Der kurze ...*, cit., p. 142).

⁴⁵ Come ha sottolineato Thomas Francis Barry, «The discrepancies between image and reality suggest another important theme of Handke's early writings: the extent to which images and concepts represent a distortion of reality [...] It is important for the narrator to learn where illusions – both his own and those of America – end and the truth begins» (Cfr. T. F. Barry, *America Reflected: On the American Reception of Peter Handke's Writings; Handke's Reception of America in His Writings*, in «Modern Austrian Literature», a. XX (1987), pp. 53-64).

⁴⁶ In *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* Handke afferma: «Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden [...] Ich erwarte von einem literarischen Werk eine Neugkeit für mich, etwas, das mir eine noch nicht gedachte, noch nicht bewußte *Möglichkeit* der Wirklichkeit bewußt macht, eine neue Möglichkeit zu sehen, zu sprechen, zu denken, zu existieren» (Cfr. Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner ...*, cit., pp. 263-264).

l'Austria, rappresentando lo sfondo non soltanto sociale, ma anche ambientale, della propria infanzia, costituisce un punto di riferimento continuo nelle speculazioni del protagonista. Grazie alla lettura di *Der Grüne Heinrich* questi riesce a scindere, in parte, l'elemento puramente ambientale da quello sociale: solo mettendo a confronto le proprie sensazioni angosciose con il senso di libertà provato da Heinrich al cospetto della Natura, egli si rende conto che il disagio che provava da bambino, quando girovagava per i campi, derivava dalla sua condizione sociale: egli era costantemente un clandestino nella proprietà altrui, ma la Natura, di per sé, non gli era ostile.

L'acquisizione di questa consapevolezza, nelle prime pagine del romanzo, è molto importante, poiché costituisce un presupposto per due episodi successivi. I concetti di "Infanzia" e "Natura" si incontreranno felicemente allorché il protagonista, in compagnia della piccola Benedictine, riuscirà a vincere la paura di attraversare un terreno paludoso, paura strettamente connessa con un ricordo d'infanzia: questo episodio consentirà lo scioglimento del nesso negativo tra i due concetti e creerà una alternativa alla paura come unico mezzo di percezione⁴⁷.

Anche la decisione di recarsi a trovare il fratello nell'Oregon è strettamente connessa con l'influenza che la lettura dell'opera di Keller esercita sulla psiche del protagonista. Il tema del "fratello lontano" era già presente in *Die Hornissen*, e ritornerà in *Die Wiederholung* (1986). Handke non immaginerà mai la realizzazione di un incontro, ma ne narrerà ogni volta l'anelito sofferto. In *Der kurze Brief zum langen Abschied*, dalle descrizioni dell'io narrante, il fratello Georg appare idealmente molto legato al ricordo di casa (tuttavia ha scelto, evidentemente, di allontanarsene); anche il lavoro di taglialegna che egli svolge attualmente nell'Oregon testimonia di una continuità ideale con le attività quotidiane dei suoi avi. Tuttavia, nonostante sia stato avvertito dell'arrivo del fratello, Georg non si lascia trovare

⁴⁷ Cfr. G. Melzer, *Das Erschriebene Paradies. Kindheit als poetische Daseinsform im Werk Peter Handkes*, in G. Fuchs, G. Melzer (a cura di), *Peter Handke*, Droschl, Graz 1992, pp. 47-62. – Il tema della paura come sistema di approccio alla realtà è stato spesso affrontato da Handke, non soltanto in *Der kurze Brief zum langen Abschied* («So weit ich mich zurückerrinnern kann, bin ich wie geboren für Entsetzen und Erschrecken», cfr. *Der kurze Brief ...*, p. 9), ma anche in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, dove, come suggerisce implicitamente il titolo, la paura è la molla vitale che innesca un meccanismo positivo di reazione agli stimoli esterni: nella fattispecie, il portiere, immobilizzato dalla paura, utilizza la propria tensione psicologica come forza magnetica per dominare le emozioni dell'avversario.

in casa. Il nostro protagonista fuggirà, infine, dopo aver visto Georg, da lontano, mentre espleta i suoi bisogni fisiologici nella neve⁴⁸. Georg si rivela figura speculare rispetto al fratello: egli incarna la forza inconsapevole e incontrollabile dell'istinto, che Handke associa, con forte evidenza, all'idea di una angosciosa regressione all'infanzia.

A questo punto dell'intreccio appare chiaro che l'io narrante non ha ancora raggiunto un sufficiente distacco dalla *Heimat*, non avendo ancora trovato un equilibrio tra il vagheggiamento di una riconciliazione con il proprio passato e le sensazioni spiacevoli che i ricordi d'infanzia suscitano in lui.

Al fine di raggiungere una visione contemplativa che concili la propria personale vicenda con una dimensione esistenziale, egli si reca a trovare John Ford, significativamente, insieme alla ex moglie, Judith. Tramite la conoscenza diretta del regista, egli si ripropone di superare quella concezione del "mito americano" che da sempre ha suscitato un superficiale desiderio di emulazione, recuperando invece lo spirito genuino con cui Ford aveva vissuto e proiettato nei suoi film il mito del *West*⁴⁹.

Secondo Franco Ferrini⁵⁰, l'interesse dimostrato da Ford rispetto all'epopea dei pionieri si fondava sulla necessità di dare una risposta programmatica alla contraddittorietà del mito celtico irlandese (il regista era di origini irlandesi, come lo stesso Handke ricorda in *Der kurze Brief zum langen Abschied*), in base al quale l'occidente era quel luogo leggendario e felice dove Re Artù attendeva il momento della sua seconda venuta, ma anche il luogo negato da Dio all'uomo dopo il peccato originale. Così come, pragmaticamente, gli americani avevano definito una propria precisa identità rispetto alle loro terre di provenienza, John Ford aveva individuato nella storia *western* l'archetipo della storia americana, e aveva armonizzato l'ambiguità del mito originario celtico, proiettando nei suoi film

⁴⁸ Una scena molto simile sarà ripresa da Wim Wenders nel 1975 nel film *Im Lauf der Zeit*.

⁴⁹ Così il protagonista del romanzo aveva commentato il film di Ford *Young Mr. Lincoln*: «In diesen Bildern aus der Vergangenheit [...] träumte ich von meiner Zukunft und träumte in den Gestalten des Films die Menschen vorweg, denen ich noch begegnen würde [...] Als Kind hatte ich alles nachahmen wollen, Gesten, Haltungen, sogar Schriftzüge, jetzt aber nahm ich mir an diesen Gestalten, die aus sich das möglichste gemacht hatten, ein Beispiel: ich wollte nicht werden wie sie, sondern wie es mir möglich war» (Peter Handke, *Der kurze Brief ...*, cit., p. 135).

⁵⁰ F. Ferrini, *John Ford*, La Nuova Italia, Firenze 1975, pp. 79-80.

l'idillio della comunità americana in armonia con la Natura⁵¹. E poiché egli apparteneva ad una generazione per la quale la "frontiera" era una realtà fisica, la concretezza della sua visione e, al contempo, l'universalità dell'archetipo spiegano l'importanza che Handke attribuisce alla figura del regista nella maturazione del protagonista del suo romanzo.

In *Der kurze Brief zum langen Abschied* il personaggio fittizio di John Ford insiste sulla veridicità delle storie narrate nei propri film («Nichts davon ist erfunden [...] alles passierte wirklich!»⁵²), e chiede conferma della attendibilità del racconto di Judith – che gli ha narrato di come ella abbia inseguito il marito attraverso gli States, e di come essi «nun endlich bereit waren, friedlich auseinanderzugehen»⁵³ – reiterando la formula «Und das ist alles wahr? Nichts an der Geschichte ist erfunden?». Judith è così indotta ad una risposta tautologica: «Das ist alles passiert»⁵⁴. In effetti l'incontro con il regista ha la funzione di confermare non la veridicità delle vicende narrate, ma la loro dignità di essere oggetto di narrazione in quanto compiute e, quindi, suscettibili di essere sublimite. La ripetizione delle stesse formule tende soprattutto a dare il senso del distacco emotivo, e in questo senso il protagonista, che partecipa solo indirettamente della narrazione, in quanto lascia a Judith il compito di raccontare, è consapevole di dover continuare da solo il cammino della propria maturazione, col bagaglio delle esperienze vissute e delle conoscenze acquisite.

Con *Der kurze Brief zum langen Abschied* si conclude la fase di maggiore apertura rispetto agli influssi culturali americani. Tuttavia tali influssi continueranno a far parte dell'immaginario artistico dell'Autore; essi si ripresenteranno, ciclicamente, come punti di riferimento nel suo lavoro di costante verifica della propria maturazione.

In *Wunschloses Unglück* (1972) ritorna, quanto mai sofferto, il tema della *Heimat*, tramite un ripensamento sulla vita e sulla morte della madre sui-

⁵¹ «Ich werde John Ford besuchen», dichiara il protagonista del romanzo di Handke, «Ich werde ihm sagen, daß er mich Sinn für die Geschichte durch Anschauung von Menschen in der Natur gelehrt hat» (Peter Handke, *Der kurze Brief ...*, cit., p. 137; su questo aspetto dell'opera di Ford cfr. anche T. F. Barry, *op cit.*, p. 112).

⁵² Peter Handke, *Der kurze Brief ...*, cit., p. 193.

⁵³ *Ibid.*, p. 195.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 195. Si tratta, in sostanza, di un'autocitazione dello stesso Handke, il quale, a proposito del suo romanzo *Der Hausierer*, ha affermato: «Ich habe keine Geschichte erfunden, ich habe eine Geschichte gefunden» (Cfr. Peter Handke, *Ich bin ein Bewohner ...*, cit., p. 272).

cida. Rivisitando i luoghi e le atmosfere della propria infanzia e delle proprie origini, Handke traccia le tappe del processo di estraniamento della donna, segnate dal passaggio progressivo da un condizionamento lento e inesorabile proveniente dall'esterno (dalla famiglia, dalla comunità paesana, dalla condizione di estrema povertà), all'acquisizione di una tendenza personale all'inibizione puntuale dei propri desideri. È sorprendente come la vicenda della madre rifletta le tematiche affrontate dall'Autore nelle sue prime opere e diventi stimolo per un ulteriore approfondimento. Handke introduce qui il concetto esistenziale di "desiderio" inteso come espressione di vitalità e, dunque, come fonte di vita. Questo concetto verrà ripreso ed approfondito nel volumetto di poesie *Als das Wünschen noch geholfen hat*⁵⁵, dove la consueta citazione iniziale è tratta dalla fiaba *Der Froschkönig* dei Fratelli Grimm, e recita: «In den alten Zeiten, wo das Wünschen noch geholfen hat, lebte ein König, dessen Töchter waren alle sehr schön [...]». In questo modo Handke si proietta in una dimensione fiabesca alla quale attribuisce una valenza filosofica: la fiaba è la sublimazione artistica di quel modo di percepire "infantile"⁵⁶ nel quale ogni cosa, anche la più bizzarra, ha una sua collocazione; il desiderio, come nella fiaba dei fratelli Grimm, ha una funzione ben precisa, che costituisce evidentemente, per Handke, un'alternativa positiva alla condizione esistenziale di «wunschloses Unglück». In *Die Stunde der wahren Empfindung*⁵⁷ diventa finalmente chiaro che l'esperienza "negativa", "de-costruttiva", dell'alienazione è intesa da Handke, dialetticamente, come un momento di passaggio obbligatorio per il raggiungimento di una visione positiva, nella quale viene recuperato il senso dell'armonia dell'Uno nel Tutto, tramite la riscoperta delle potenzialità intuitive dell'infanzia, che l'individuo è stato indotto a soffocare durante la crescita a causa di quei meccanismi sociali di condizionamento e di appiattimento spirituale che Handke continua, a tutt'oggi, a denunciare. La riscoperta della dimensione fiabesca è tutt'altro che un'utopia letteraria, poiché essa non costituisce una conquista definitiva – ché, altrimenti, sarebbe destinata ad una rigida cristallizzazione – ma va continuamente ricercata dall'individuo nel corso delle sue giornate, come

⁵⁵ Peter Handke, *Als das Wünschen noch geholfen hat*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1974.

⁵⁶ In una recensione al romanzo *Der Kutscher und der Wappenmaler* di Hermann Lenz, Handke parla di *Kindheitsgefühl*. Cfr. G. Melzer, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁷ Peter Handke, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1975.

avviene in *Die Stunde der wahren Empfindung*, dove la *Sinnlosigkeit* di Gregor Keuschnig prelude alla realizzazione di quei rari attimi epifanici in cui comprensione e gioia sono inestricabilmente legati tra loro e «The destruction of outer definitions and expectations for subject and object, i. e., their poeticization, leads to reexperiencing both as separate individual entities, which in turn leads to the recognition of and orientation within the mutuality of simple existence»⁵⁸.

Nel 1979 Handke pubblicò un romanzo dal titolo significativo di *Langsame Heimkehr*⁵⁹, ambientato nuovamente in America. Esso costituisce per più di un aspetto una continuazione ideale di *Der kurze Brief zum langen Abschied*. In *Langsame Heimkehr*, tuttavia, l'accezione del concetto "America" diventa più complessa, pur evolvendosi in maniera alquanto lineare dai presupposti tracciati nel romanzo del 1972.

Un aspetto che merita di essere sottolineato è dato, in *Langsame Heimkehr*, dallo smascheramento dell'ipocrisia del mito del Nuovo Mondo che Handke, riecheggiando quel brano di *Der kurze Brief zum langen Abschied* nel quale descriveva le raffigurazioni celebrative del trionfo dei colonizzatori sugli indiani stampate sulla tenda della sua camera d'albergo, porta a compimento quando commenta i festeggiamenti della popolazione bianca in occasione dell'anniversario della scoperta dell'America, sottolineando la situazione degli indiani, per i quali quella data rappresenta una ricorrenza, al contrario, funesta. Sorger, il protagonista del romanzo, si sente non soltanto solidale con la comunità indiana, ma, addirittura, sente di farne parte: «Am Strand waren Schwemmholzprügel zu Kreisen gelegt oder zufällig so angetrieben worden, und er stellte sich vor, daß die Indianer sich mit solchen Kreisen vielleicht gegen den Feiertag und das aus seinem Anlaß zu Gedenkende abgrenzen wollten, und die ganze Ansiedlung erschien ihm da als ein geheimer Bannkreis, in dem er als Eingeweihter seinen letzten Rundgang machte»⁶⁰.

Ciò che ancora rende l'America, per Handke, un luogo ideale – non già utopico – è la sopravvivenza di una Natura sostanzialmente integra: «In meinem Ursprungsland war nie auch nur die Vorstellung möglich, zu dem Land und den Leuten zu gehören. Es gab nicht einmal eine Land-und-Leute-Vorstellung. Und gerade die Wildnis hier verhilft mir zu der Idee,

⁵⁸ L. De Meritt, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁹ Peter Handke, *Langsame Heimkehr*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1979.

⁶⁰ Peter Handke, *Langsame ...*, cit., pp. 64-65.

was ein Dorf sein kann? Warum zeigt sich erst diese Fremde als eine Bleibemöglichkeit?»⁶¹.

Interviene, in *Langsame Heimkehr*, una nuova visione del concetto di Natura, che si evolve, armonicamente, dal "sublime" al "pittresco": «Sorger war beflügelt von der Vorstellung, daß diese Wildnis vor ihm durch die Monate der Beobachtung, in der (annähernden) Erfahrung ihrer Formen und deren Entstehung, zu seinem höchstpersönlichen Raum geworden war [...] Sorger brauchte die Natur, jedoch nicht nur das als «Natur» – Belassene – sondern es genügte ihm zum Beispiel, in beliebigen Großstädten der kaum wahrnehmbaren, auch asphaltüberzogenen Buckel oder Mulden innezuwerden [...] oder in einem zunächst fremden Hochhaus sich von ganz oben senkrecht durch alle Stockwerke bis in den Untergrund hinabzuphantasieren und in solcher Art tagzuträumen etwa den Granitsockel dort nachzuvollziehen – und Orientierung und lebensnotwendiger Atemraum (und damit Selbstvertrauen) ergaben eins das andere»⁶². Il passaggio dall'esaltazione romantica ad una serena visione umanistica della Natura è consentito dalla scienza: «Er war überzeugt von seiner Wissenschaft, weil sie ihm half, zu fühlen, wo er jeweils war»⁶³.

L'attività di geologo di Sorger ha molte affinità con l'attività di scrittore di Handke, poiché entrambe tese a riconoscere la "Forma" della realtà, consentendo una visione d'insieme nella quale ogni più piccolo particolare, anche l'esistenza individuale, trova tuttavia una collocazione ben precisa: «Seine Erfassung der Erdgestalt, nicht fanatisch betrieben, sondern so inständig, daß er sich selbst dabei allmählich als Eigengestalt mitfühlte, hatte, indem sie ihn von der mit bloßen Launen und Stimmungen drohenden Großen Formlosigkeit abgrenzte, tatsächlich bis jetzt seine Seele gerettet»⁶⁴. Abbastanza palesemente, l'abitudine di Sorger di disegnare i fenomeni geologici «als bloße Formen auf dem Papier»⁶⁵, richiama la rinomata tendenza di Handke a prendere appunti (per giunta a matita, come egli ha più volte dichiarato nei suoi romanzi), abitudine che egli stesso ha commentato: «Das Notieren ist [...] ein Zustand des totalen Wachseins, in den man sich künstlich versetzt, und der sehr erschöpfend ist»⁶⁶.

⁶¹ Ibid., p. 58.

⁶² Ibid., p. 13.

⁶³ Ibid., p. 12.

⁶⁴ Ibid., pp. 15-16.

⁶⁵ Ibid., p. 13.

⁶⁶ Cfr. H. L. Arnold, *Gespräch ...*, cit., p. 32.

Valentin Sorger, dunque, sembra aver trovato, grazie alla sua professione e ai paesaggi incontaminati del Grande Nord americano, un equilibrio interiore. Tuttavia egli, come il protagonista di *Der kurze Brief zum langen Abschied*, avverte con tormento il bisogno di una riconciliazione con il proprio paese d'origine, giudicando il proprio esilio in parte come una scelta colpevole, in parte come una punizione: «Tagsüber [...] erfuhr [...] Sorger [...] immer noch die Entfernung von Europa und «den Vorfahren»: nicht nur als die unvorstellbare Wegstrecke zwischen sich und einem anderen Punkt, sondern auch sich selber als einen Entfernten (wobei allein der Tatbestand der Entfernung schon Schuld war)»⁶⁷. Così, seguendo un percorso inverso a quello seguito dal protagonista del romanzo del 1972, egli riattraversa il continente americano, iniziando il suo lento ritorno verso casa. E, in effetti, la *Heimkehr* di Sorger non è un ritorno “a” casa, giacché il romanzo si conclude con l'immagine dell'aereo che decolla da New York, piuttosto un cambiamento di direzione, appunto, “verso” la *Heimat*. Ora, tutto il percorso che Sorger compie attraverso l'America – che costituisce circa una metà del romanzo – offre al protagonista l'occasione per verificare il superamento definitivo e sofferto di tutte le illusioni nascoste nel mito americano. Essendo giunto in California, egli non può che constatare che «Vor allem schien es hier für niemanden mehr etwas zu tun zu geben. Die Stadt war unauffällig automatisiert, wie auf alle Zeit; wurde nur an manchen Stellen noch ein wenig ausgebessert. Sie war fertig, die Tage und Nächte schalteten sich gleichsam ein und aus, ohne die Dämmerung der alten unsicheren Zeiten; und aus dem Innern der Maschine kam (statt der kummervollen Stimme eines «Volkes»), durch welchen kleinen Apparat auch immer, garantiert für jeden Bedarf eine sonore, weiterhelfende Antwort»⁶⁸.

Appare, dunque, ormai del tutto superato quel mito del *West* quale lo aveva vissuto John Ford: Sorger ridimensiona letteralmente il mito americano quando afferma: «Die zwei Himmelsrichtungen, die Sorger seit jeher etwas bedeuteten, waren der Norden und der Westen. Nun jedoch schien sich das Wort «Westküste», statt auf den weiten Kontinent, nur noch auf einen kleinen, von allem anderen abgehobenen Bereich zu beziehen: nicht auf die große Ferne, sondern, wie das Wort «Westend», auf bloßes Stadtgebiet»⁶⁹.

⁶⁷ Peter Handke, *Langsame ...*, cit., p. 40.

⁶⁸ Ibid., p. 115.

⁶⁹ Ibid., p. 117.

Ripercorrendo a ritroso quell'itinerario che al protagonista di *Der kurze Brief zum langen Abschied* era servito a recuperare una propria identità distanziandosi dalla propria Heimat, Sorger entra in uno stato di confusione che, come in *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, oppure in *Die Stunde der wahren Empfindung*, si proietta sulla realtà circostante, la quale ad un tratto assume quella pericolosa sembianza caotica che lo stesso Sorger, precedentemente, aveva creduto di saper dominare col proprio lavoro. Ancora una volta Handke ricorre alla negazione di un contesto di riferimento quale premessa per una crescita interiore; ancora una volta la perdita dell'orientamento prelude all'individuazione di una via diversa da percorrere. In effetti Sorger mette sì in discussione la propria idea dell'America, ma lo fa anche per potersi avviare verso casa senza il peso di alcun pregiudizio, di alcun termine di paragone che impedisca un approccio genuino. E infatti, grazie a questa nuova fase di Negazione, egli sperimenta un momento epifanico, scatenato significativamente dalla percezione del sospiro di un bambino, in cui egli non soltanto si sente riconciliato con la realtà circostante – la quale, dunque, perde d'incanto quel minaccioso aspetto caotico che aveva assunto in precedenza – ma, addirittura, si sente riconciliato con la Storia, dunque, con lo spazio e col tempo e, in ultima analisi, anche con le proprie origini: «Ich lerne (ja, ich kann noch lernen), daß die Geschichte nicht bloß eine Aufeinanderfolge von Übeln ist, die einer wie ich nur ohnmächtig schmähen kann – sondern auch, seit jeher, eine von jedermann (auch von mir) fortsetzbare, friedensstiftende Form [...] Zum ersten Mal sah ich soeben mein Jahrhundert im Tageslicht, offen zu den anderen Jahrhunderten, und ich war einverstanden, jetzt zu leben [...] Ich erkläre mich verantwortlich für meine Zukunft, sehne mich nach der ewigen Vernunft und will nie mehr allein sein. So sei es»⁷⁰. La visione epico-poetica del proprio posto nel mondo viene sancita da Handke con l'improvviso passaggio alla narrazione in seconda persona singolare: «Im nächtlichen Flugzeug nach Europa war es, als seist du, mein lieber Sorger, auf deiner «ersten wirklichen Reise»»⁷¹. Sorger si sente al suo «primo vero viaggio» non soltanto perché libero da pregiudizi e, quindi, pronto per una vera crescita interiore, ma anche perché, sostanzialmente, il viaggio di Handke è sempre stato unico, lo stesso: un viaggio dalla Heimat in direzione della Heimat, nel quale la lunga tappa americana ha avuto la funzione

⁷⁰ Ibid., pp. 168-169.

⁷¹ Ibid., p. 199.

di consentire un distanziamento emotivo e culturale in favore di un approccio più autentico.

Vi è, in *Langsame Heimkehr*, un episodio molto significativo che determina, in Sorger, il desiderio cosciente di un riavvicinamento alla famiglia. Partendo dalla costa occidentale alla volta di New York, egli si sofferma in Colorado, per visitare un suo amico di infanzia. Giunto a Mile High City egli apprende, leggendo il giornale, del decesso dell'amico. Considerando che tale episodio corrisponde alla penultima tappa nel viaggio americano di Sorger, non si può non notare che, in *Der Kurze Brief zum langen Abschied*, il mancato incontro con il fratello era collocato esattamente nello stesso punto, rispetto allo schema del romanzo. Se nel 1972 l'episodio aveva confermato al protagonista di essere ancora impreparato per una riconciliazione, in *Langsame Heimkehr*, che rappresenta lo stesso itinerario, ma a ritroso, il mancato incontro con l'amico di infanzia consente a Sorger di ritrovare il desiderio genuino di rincontrare la propria famiglia: «Er dachte an «seine Leute» und machte Pläne, sie bald zu treffen; er wollte nie mehr zu spät kommen [...] Sorger stellte sich nun auch nicht vor, es könnte mit ihnen «wie früher» werden [...] Vielleicht wäre eine neue Umgangsform dann das Selbstverständliche. Er sah auch die übrigen Dorfbewohner, die er bis dahin in der Regel bloß als eine schadenfroh auf sein Ende wartende Gruppe hatte sehen können, und wußte nun das Gegenteil: sie hielten seit jeher zu ihm, der sich entfernt hatte, und gaben ihm recht»⁷². È da sottolineare l'associazione mentale operata da Sorger tra i concetti di “famiglia” e di “comunità paesana” che, in questo ricongiungimento, rappresentano appieno la *Heimat*. Questa svolta decisiva nell'animo di Sorger, vale a dire, il passaggio da un desiderio di ritorno dettato dal senso di colpa, alla scelta consapevole di un ricongiungimento con le proprie origini, era stata anticipata durante il viaggio in aereo per il Colorado. «Sorger flog mit der Zeit»⁷³, vale a dire: letteralmente, procedendo verso est, il fuso orario tornava a coincidere con lo svolgersi naturale della giornata; metaforicamente, Sorger non viaggiava a ritroso nei meandri dell'infanzia lontana, come il protagonista di *Der Kurze Brief zum langen Abschied*, ma in direzione di un futuro in cui spazio e tempo potevano tornare a coincidere e i desideri, riavvicinandosi al loro oggetto, potevano realizzarsi. In questo senso *Langsame Heimkehr* risponde, più di ogni altra opera di Handke, ai

⁷² Ibid., pp. 159-160.

⁷³ Ibid., p. 151.

presupposti del *Bildungsroman*, e il viaggio di Sorger non costituisce più un "falso movimento", ma si colloca in una tradizione letteraria ben precisa.

Handke tornò effettivamente in Austria, a Salisburgo, dove rimase per nove anni, dal 1980 al 1989.

È del 1981 il poema drammatico *Über die Dörfer*⁷⁴, nel quale l'Autore affronta direttamente il tema della riconciliazione con la *Heimat*. Va chiarito subito che questa riconciliazione non rappresenta affatto una negazione del precedente cammino di allontanamento, ma, come era già avvenuto tra Judith e il protagonista di *Der kurze Brief zum langen Abschied*, sancisce la conquista di un rasserenamento interiore che consentirà a Handke di allontanarsi nuovamente, proseguendo la propria continua ricerca esistenziale, senza complessi di colpa. Egli si sentirà finalmente accettato dalla comunità familiare e paesana, individuando nella tensione poetica la forza di riconciliazione eterna e valida per tutta l'umanità. Giacché, come si apprende dalla storia narrata, le origini del conflitto con la *Heimat* risiedevano proprio nella scelta della sua professione di scrittore. Dice la sorella al protagonista Gregor: «Du hast behauptet, dich für uns verantwortlich zu fühlen – aber was hast du je für uns getan? Haus und Grund gebühren dir nicht, deine Arbeit dient doch allein dir, und alles, was du dir damit bis jetzt rechtens ersessen hast, ist ein Tisch und ein Stuhl [...] So höre jetzt von einer anderen Stimme als der bloßen inneren: ein Jahr deines Schuftens gilt hierorts weniger als das Verstöpseln einer Flasche, weniger als eine Umdrehung der Kaffeemühle [...] Du wirst mißbilligt. Ich mißbillige dich»⁷⁵.

In paese, tuttavia, i giovani si aspettano che Gregor, con la sua arte, li riscatti dalla loro condizione di abbruttimento esistenziale e, richiamando il concetto vitale di "desiderio", proclamano: «Wann wird der Mann mit der Schrift mir mein Recht wiedergeben? Wann werde ich wünschen können, statt siegen zu wollen?»⁷⁶.

Vi è un personaggio particolare, in *Über die Dörfer*, il quale si assume il compito della riconciliazione: Nova, dispensatrice di pace e di saggezza, sembra evocare, secondo Rolando Zorzi⁷⁷, il nome di Novalis; ella rappresenta, indubbiamente, l'incarnazione della tensione poetica, e dichiara, nel

⁷⁴ Peter Handke, *Über die Dörfer*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1981.

⁷⁵ Ibid., pp. 82-83.

⁷⁶ Ibid., p. 49.

⁷⁷ Nella postfazione alla edizione italiana del romanzo. Cfr. Peter Handke, *Attraverso i villaggi*, Garzanti, Milano 1984, p. 110 (trad. Rolando Zorzi).

suo invito finale alla riconciliazione: «Das Ich ist die menscherhaltende Menschnatur! [...] Die Natur ist das einzige, was ich euch versprechen kann – das einzig stichhaltige Versprechen [...] Sie kann freilich weder Zufluchtsort noch Ausweg sein. Aber sie ist das Vorbild und gibt das Maß [...] Weitergeben tun nur, die etwas lieben [...] Die Liebe erst ermöglicht die Sachlichkeit [...] Übt, übt die Kraft der schönen Überlieferung – damit das Schöne nicht jedesmal wieder nichts war [...] Haltet euch an dieses dramatische Gedicht. Geht ewig entgegen. Geht über die Dörfer»⁷⁸. Infine, Nova incorona l'unico bambino presente nella compagnia degli astanti, eleggendolo evidentemente a simbolo della ispirazione poetica e, nel contempo, a simbolo di speranza per l'umanità futura. Questa incoronazione testimonia del nesso profondo che unisce, nella visione di Handke, i concetti di *Heimat*, Infanzia, Poesia e Tradizione, e, nel contempo, della missione sociale dello scrittore.

Über die Dörfer può dirsi, dunque, la *summa* poetica di tutto il percorso di maturazione compiuto da Handke. La riconciliazione con la *Heimat* può consentire all'Artista di iniziare un nuovo percorso a ritroso verso le origini dell'Umanità: la *Heimat* è il passaggio obbligato per la riscoperta della Tradizione, la quale, essendo intesa come atto d'amore, come servizio al prossimo e ai posteri, conferisce dignità sociale allo scrittore. Questa è la premessa per un cammino in avanti: un progredire che non sia "falso movimento" si compie sempre nel segno di un continuo ripensamento sulla Tradizione, espressione dei bisogni, dei desideri, delle conquiste dell'Umanità. Per questo Handke ricorre all'utilizzo degli elementi propri della tragedia greca antica (prologo, epilogo, parti corali, impiego di maschere), e si ricollega, nel contempo, ai suoi esordi teatrali: come sottolinea Rolando Zorzi, «se [in *Publikumsbeschimpfung*] gli attori si rivolgono agli spettatori chiamati a protagonisti di teatro e di insulti dichiarando che le tavole del palcoscenico sulle quali si svolge la recita «non significano un mondo» in quanto «appartengono al mondo e servono soltanto a noi per starci su», qui l'annunciatrice della nuova epoca a venire invita, nell'epilogo e con la solennità dell'inno, a seguire «le linee di queste tavole che splendono dalle linee di fuga»⁷⁹.

Über die Dörfer rappresenta, dunque, un momento di evoluzione e di sintesi, giacché, ricollegandosi all'opera più polemica di Handke, esso getta luce su tutto l'*iter* artistico dell'Autore, e, nel contempo, chiarisce inequi-

⁷⁸ Peter Handke, *Über ...*, cit., pp. 96-106.

⁷⁹ Peter Handke, *Attraverso i villaggi*, cit., p. 107.

vocabilmente i presupposti del suo cammino futuro: d'ora in avanti egli si concentrerà soprattutto sul valore della Narrazione in sé, oggetto stesso del narrare, tensione verso l'atto filantropico del "tramandare". In questo senso l'obbiettivo dell'Autore è, ancora oggi, la sublimazione dei drammi, delle aspirazioni e delle esigenze della collettività intesa come insieme di individui, e il volumetto sulla Serbia, che tanta indignazione ha suscitato da parte della Stampa internazionale, può essere letto, più serenamente, non già come un libello fazioso, ma come un contributo alla riabilitazione dei sentimenti di *quella* parte della popolazione serba che non ha condiviso l'atroce politica del suo governo e ha vissuto la guerra da vittima, al pari dei suoi nemici.

Una simile interpretazione presuppone una visione d'insieme dell'opera di Handke, nella quale si delinea, progressivamente, un percorso circolare che, partendo dalla critica alla cultura ufficiale del proprio Paese, attraverso la ricerca e la esplorazione di un "altrove" inteso come entità parallela, e non necessariamente alternativa, riconduce alla *Heimat* per spaziare finalmente nella dimensione dell'*originale*, dell'esistenziale. In quest'ottica il lungo "periodo americano" di Handke va considerato in tutta la sua importanza, giacché proprio grazie all'utilizzo funzionale dei modelli culturali americani l'Autore raggiunge il punto focale della *Heimkehr*, premessa indispensabile per la più recente evoluzione della sua opera.

David Turner
(Hull)

*Was ist Subordination?
Noch einmal Hofmannsthals Reitergeschichte*

Plötzlich fragte er: «Was ist Subordination?» – «Subordination ist die Pflicht des unbedingten Gehorsams», deklamierte Carl Joseph, «welchen jeder Untergebene seinem Vorgesetzten und jeder Niedere ...» – «Halt!» unterbrach ihn der Vater und verbesserte: «... *sowie auch* jeder Niedere dem Höheren» – und Carl Joseph fuhr fort: «zu leisten schuldig ist, wenn ...», «sobald», korrigierte der Alte, «sobald diese die Befehlsgebung ergreifen».

Joseph Roth, *Radetzky*

Es wurde wiederholt behauptet, daß der erste Absatz von Hofmannsthals *Reitergeschichte* den Charakter eines Kriegsberichts oder Rapports habe¹. Die vielen und genauen Angaben über Zeiten und Örtlichkeit

¹ So etwa Richard Alewyn, «Zwei Novellen», in *Über Hugo von Hofmannsthal*, vierte, abermals vermehrte Auflage, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, S. 81, der von «der Knappheit und der Genauigkeit eines militärischen Rapports» schreibt; Manfred Schunicht, «Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals», *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, N.F. 15 (1965), 46 der Gesamtreihe, S. 284, der behauptet, der erste Abschnitt berichte «in der kühlen Sachlichkeit eines Kriegstagebuches vom Ausritt der 2. Eskadron von Wallmodenkürassieren gegen Mailand»; Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka: Interpretationen*, I, Düsseldorf: August Bagel Verlag, 1967, S. 289, der meint: «Der Erzähler tritt beinahe wie ein Kriegsberichtersteller vor uns hin und zerlegt die Kriegshandlung in lauter Einzelvorgänge»; und Margaret Jacobs in ihrer

ten der Kampfhandlungen sowie über beteiligte Mannschaften scheinen das auch zu bestätigen. Die Behauptung entspricht den Tatsachen jedoch nur zur Hälfte. Immer wieder stößt der Leser auf Sätze wie die folgenden, die, erschienen sie in einem wirklichen Kriegsberichte, einen Kommandeur zweifellos befremden und zur Streichung reizen müßten:

Über der freien, glänzenden Landschaft lag eine unbeschreibliche Stille; von den Gipfeln der fernen Berge stiegen Morgenwolken wie stille Rauchwolken gegen den leuchtenden Himmel; der Mais stand regungslos und zwischen Baumgruppen, die aussahen wie gewachsen, glänzten Landhäuser und Kirchen her. [...] Vor einer schönen Villa, deren Zufahrt uralte Zypressen flankierten, meldete die Avantgarde verdächtige Gestalten. [...] nahm achtzehn Studenten der Pisaner Legion gefangen, wohlherzogene und hübsche junge Leute mit weißen Händen und halblangem Haar.²

Es ist keine Akribie oder Haarspalterei, wenn man auf diese oft übersehene bzw. unbeachtete Sätze³ aufmerksam macht. Denn sie haben meines Erachtens eine wichtige Funktion für den weiteren Verlauf der Erzählung. In diesem ersten Abschnitt begegnen sich nicht nur zwei Erzählweisen sondern zwei Sehweisen, d.h. letzten Endes auch zwei Einstellungen zum Leben: auf der einen Seite eine (hier dominierende) sachbezogene, zweckgebundene Einstellung, die sich den gegebenen Fakten unterzieht, das Ich ausklammert und sich mit undifferenzierter, unbetei-

Einleitung zu Hugo von Hofmannsthal, *Four Stories*, London: Oxford University Press, 1968, S. 29, die den Anfang so beschreibt: «It begins with the brisk description of an action [...], presented in clear detail as if in an official military report».

² Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*. Kritische Ausgabe XXVIII, Erzählungen 1, herausgegeben von Ellen Ritter, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1975, S. 39.

³ Schunicht, S. 284, scheint den Stilwechsel im zweiten Satz als vorübergehende, weiter nichts zu bedeutende Unterbrechung des Sachlich-Berichtmäßigen zu verstehen. Werner Zimmermann, *Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart: Interpretationen für Lehrende und Lernende*, Teil 1, Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann, 1956, S. 132, verbindet den Erzählstil des zweiten Satzes mit der Stimmung der Landschaft, deren «unbeschreibliche Stille» sich am Ende eine «Totenstille» und eine «ungeheure Gespanntheit» wandelt. Gerhard Träbing, «Hugo von Hofmannsthals *Reitergeschichte*. Beitrag zu einer Phänomenologie der deutschen Augenblicksgeschichte» *Deutsche Vierteljahrschrift*, 43 (1969), S. 708, beschreibt, wie im zweiten Satz «die Erzählweise des unpersönlichen Berichts durch eine lyrisch-atmosphärische Schilderung der Stimmung» unterbrochen wird und wie der Wechsel von «mehr oder weniger objektivem Berichtston und subjektiver Zustandsschilderung» für die Erzählweise der ganzen Geschichte bezeichnend ist. Er bezieht die Unterbrechung jedoch eher auf die Subjektivität des Erzählers.

ligter Konstatierung zufrieden gibt; und auf der anderen Seite eine subjektbezogene Haltung, die der assoziativen Einbildungskraft huldigt, gefühlsbetonte Wertmaßstäbe anlegt und nach ästhetischen Kriterien unterscheidet, d.h. danach, ob das durch die Sinnesorgane Wahrgenommene *sie* bewegt oder anspricht⁴. Weil die erste Einstellung für den Militärdienst typisch ist, wo der einzelne sich dem hierarchisch strukturierten Ganzen unterordnen (subordinieren) muß, während letztere vielmehr für die Privatsphäre geeignet ist, kann man also von Anfang an eine Gegenüberstellung dieser beiden Welten feststellen. Obwohl Hofmannsthal diese Gegenüberstellung keineswegs so oder überhaupt ausdrücklich formuliert, darf man vielleicht eine spätere Stelle, wo Anton Lerchs Wunschvorstellungen beschrieben werden, invertiert variieren und die Ausgangssituation demgemäß so bezeichnen: als eine kriegsmäßige Atmosphäre, durch welche doch das Zivile durchschimmert. Darin liegt gerade ihre zukunfts-trächtige Spannung. Wenn man die hier angedeutete erweiterte Auffassung von Subordination annimmt, als ein Verhalten nämlich, das mehr als bloß den Gehorsam umfaßt, muß man folglich auch die Gefahr der Insubordination, die erst am Schluß in den Vordergrund tritt, gleich im ersten Absatz feststellen.

Wie weit diese subjektive, zivile Einstellung das militärische Leben bereits durchsetzt, geht dann aus dem zweiten Abschnitt hervor, der den Ritt durch Mailand behandelt und mit folgendem Satz eingeleitet wird:

Nachdem laut übereinstimmender Aussagen der verschiedenen Gefangenen die Stadt Mailand von den feindlichen sowohl regulären als irregulären Truppen vollständig verlassen, auch von allem Geschütz und Kriegsvorrat entblößt war, konnte der Rittmeister sich selbst und der Schwadron nicht versagen, in diese große und schöne, wehrlos daliegende Stadt einzureiten.⁵

⁴ Der Unterschied erinnert an den Kontrast, den Brecht in seiner Geschichte *Das Experiment* durch die Figur Francis Bacons herausstellt: «Die Hauptübung für den Jungen bestand darin, daß er die Dinge, die er sah, und die Prozesse, die er miterlebte, zu beschreiben hatte. Der Philosoph zeigte ihm, wie viele Wörter es gab und wie viele nötig waren, damit man das Verhalten eines Dinges so beschreiben konnte, daß es halbwegs erkennbar aus der Beschreibung war, und, vor allem, daß es nach der Beschreibung behandelt werden konnte. Einige Wörter gab es auch, die man besser nicht verwendete, weil die im Grunde nichts besagten, Wörter wie "gut", "schlecht", "schön" usw.»

⁵ Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XXVIII, S. 40.

Obwohl diese Handlung auf anscheinend verlässlichen und durch übliche Methoden gesammelten Informationen basiert, fehlt ihr, wie von einigen Kommentatoren richtig erkannt wurde, der militärische Zweck⁶. Was hier vor sich geht, ist vielmehr die Erfüllung eines sowohl persönlichen als auch kollektiven Wunsches. Es wird weniger der Befehl eines Offiziers ausgeführt, als der Verlockung einer ganzen Mannschaft nachgegeben. Hier gilt daher vorwegnehmend, was im weiteren Verlauf der Erzählung auf Anton Lerchs Ritt durch das verlassene Dorf zutrifft. Damit erweist sich die spätere Episode nicht, wie sie so oft dargestellt wird, als Ausnahmefall, sondern als allerdings gesteigerte und ausführlicher erzählte Repräsentation eines Gesamterlebnisses. Ja, man muß sogar einen Schritt weiter gehen und den Anteil des verantwortlichen Rittmeisters an diesem Gesamterlebnis betonen⁷. Wie aus dem ersten Satz dieses Abschnitts hervorgeht («konnte der Rittmeister *sich* und der Schwadron nicht versagen»), wie aber von kaum jemandem erkannt wurde, ist auch er für die Verlockungen der Privatsphäre anfällig, ist auch seine militärische Effizienz bedroht. Daher soll er in diesem Beitrag mehr Beachtung finden, als es sonst geschieht, während der viel diskutierte und interpretierte Anton Lerch ausnahmsweise im Hintergrund bleibt.

Wenn man weiter nach der Art der Verlockung fragt, die den Rittmeister und seine Schwadron befällt, entdeckt man in jenem ersten Satz des zweiten Abschnitts wichtige Andeutungen, die bisher zu wenig Beachtung gefunden haben. Daß die feindlichen Truppen bereits ausgezogen sind, bedeutet nicht nur, daß der Ritt durch Mailand vom militärischen Standpunkt her keinen Sinn hat, sondern auch daß die zurückgebliebene, hauptsächlich weibliche Einwohnerschaft kaum die Möglichkeit hat, sich dem Vorhaben der Kürassiere zu erwehren. Natürlich soll der Einzug der Be-

⁶ Schunicht, S. 285, spricht von einem «in der Aufgabe unvorhergesehenen, militärisch zugleich höchst bedenklichen Plan»; in bezug auf den Ritt durch Mailand schreibt Rolf Tarot, *Hugo von Hofmannsthal: Daseinsform und dichterische Struktur*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1970, S. 335: «Dieser Entschluß ist militärisch sinnlos, er widerspricht der Aufgabe eines Streifkommandos»; Hugo Schmidt, «Zum Symbolgehalt der *Reitergeschichte* Hofmannsthals», in *Views and Reviews of Modern German Literature*. Festschrift for Adolf D. Klarmann, herausgegeben von Karl S. Weimar, München: Delp Verlag, 1974, S. 76, weist darauf hin, daß der Entschluß, durch Mailand zu reiten, «militärisch unbedeutend und nicht unbedenklich ist».

⁷ Hinweise auf die Mitbeteiligung des Rittmeisters findet man, mit unterschiedlicher Betonung, bei Träbing, S. 708; Ulrich Heimrath, «Hugo von Hofmannsthals *Reitergeschichte*», *Wirkendes Wort*, 21 (1971), S. 316-7; und Schmidt, S. 79.

völkerung imponieren und ihre Unterwerfung signalisieren, aber er soll dies in einer Weise tun, die die sexuellen und gewalttätigen Komponenten gleichzeitig hervorhebt⁸. So erscheint die unverteidigte Stadt Mailand wie eine attraktive, widerstandslose, ja vielleicht sogar empfängliche Frau (die «schöne, wehrlos daliegende Stadt»). Erregend an der schönen Stadt dürfte es auch aus dem Blickwinkel der Reiter und ihres befehlshabenden Rittmeisters sein, daß sie allen Geschützes und Kriegsvorrats nicht etwa beraubt, sondern von ihm «entblößt» ist, so etwa, als wären die Begriffe Wehrlosigkeit und Nacktheit hier gleichbedeutend. Dementsprechend reitet die Schwadron mit «aufgestemmte[n] nackte[n] Klingen», deren phalisch bedrohliche Bedeutung kaum zu übersehen ist, durch die Stadt.

In diesem Zusammenhang bekommt auch der wellenförmig steigende, atemlose Rhythmus jenes langen Satzes, der den Ritt durch Mailand beschreibt, seinen besonderen Sinn: nicht als Evozierung eines galoppierenden Pferdes⁹, nicht als Aktualisierung des Unwirklich-Schwebenden¹⁰, auch nicht so sehr als Ausdruck einer Euphorie, eines rauschhaften Gefühls ganz allgemein¹¹, sondern als Vergegenwärtigung des Koitus, der seine Erfüllung und Entspannung im kurzen, abschließenden Nachsatz des Abschnittes («so ritt die schöne Schwadron durch Mailand») seinen Ausdruck findet.

Das nun folgende Erlebnis Anton Lerchs steht zunächst in einem logisch-topologischen Zusammenhang mit dem Ritt durch Mailand; der neue Absatz beginnt mit der als Bindeglied funktionierenden Aussage: «Nicht weit vom letztgenannten Stadttor, ... glaubte der Wachtmeister ...». Der oben angedeutete tiefere Zusammenhang drückt sich jedoch in viel-sagenden Einzelheiten aus, wie z.B. der soeben aus dem Schlaf erweckten

⁸ Einzig Volker O. Durr, «Der Tod des Wachtmeisters Anton Lerch und die Revolution von 1848: Zu Hofmannsthals *Reitergeschichte*», *The German Quarterly*, 45 (1972), S. 36, scheint das Motiv der Sexualität erkannt zu haben, indem er schreibt: «Die von Erotik erfüllte Stimmung der "entblößt" und "wehrlos daliegende Stadt" muß in den "nackte Klingen" aufstimmenden Kürassieren Erregung und wollüstige Erwartungen auslösen». Seiner weiteren Interpretation der Erzählung als Gegenüberstellung von zwei Gesellschaftsschichten und Lebensformen kann ich jedoch nicht folgen, weil sie den Rittmeister und den Wachtmeister zu scharf voneinander trennt.

⁹ Mary Gilbert, «Some observations on Hofmannsthal's Two "Novellen" *Reitergeschichte* and *Das Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*», *German Life and Letters*, 11 (1957-58), S. 105.

¹⁰ Zimmermann, S. 132-3.

¹¹ Tarot, S. 335, und Träbing, S. 708.

und noch nicht völlig angekleideten schönen Frau und der gestörten, hintergründigen Gestalt, die sich zu verstecken scheint, nur mit dem Unterschied, daß das, was Lerch vereinzelt erleben wird (als Vuic und beleibten, rasierten, älteren Mann), hier im Ritt durch die Stadt vervielfacht erscheint («fluchende und erbleichende Gestalten hinter Haustoren verschwindend, verschlafene Fenster aufgerissen von den entblößten Armen schöner Unbekannter»). Die Gefahr, der der Rittmeister durch seinen Entschluß, der Verlockung nicht zu widerstehen, sich und seiner Schwadron ausgesetzt hat, besteht nur zum geringen Teil in der Möglichkeit, daß man wie aus dem Hinterhalt auf sie schießt. Noch größer ist die Gefahr der allmählichen Kapitulation vor den Reizen der persönlichen Gratifikation, was ja, wie oben angedeutet, an sich schon eine Art von Insubordination darstellt, indem der einzelne sich nicht mehr unbedingt den Forderungen des Militärs unterordnet.

Es ist durchaus möglich – der Erzähler sagt nichts weiter über die Motivation des Rittmeisters –, daß der Entschluß, durch Mailand zu reiten, gleichsam als psychologische Impfung dienen soll: Durch sanktioniertes aber beschränktes Nachgeben soll vielleicht der Korpsgeist der Schwadron bewahrt und der Gefahr einer weit um sich greifenden Korruption durch Verlangen nach persönlicher Gratifikation vorgebeugt werden. Wenn dem wirklich so ist, verfehlt es offensichtlich seinen Zweck. Das sieht man am deutlichsten natürlich im Erlebnis des Wachtmeisters und seiner inneren Vergiftung durch den «Splitter im Fleisch», jenen «Durst nach unerwartetem Erwerb, nach Gratifikationen, nach plötzlich in die Tasche fallenden Dukaten»¹². Man sieht es aber auch im Verhalten des Rittmeisters, der während des abendlichen Angriffs nicht der kühl-sachliche Kommandeur ist, der er am Schluß erscheint, sondern ein wilder, triebhafter Mensch. Als Lerch sich schon mitten im Feind befindet, sieht er «dicht neben sich das Gesicht des Rittmeisters mit weit aufgerissenen Augen und grimmig entblößten Zähnen». Nicht von ungefähr erinnert dieses Gesicht an den häßlichen Kopf jenes Pferdes im *Märchen der 672. Nacht*, das der junge Kaufmannssohn mit einem ehemaligen Diener seines Vaters assoziiert, das ihn dann aber tödlich verwundet. Denn hier wie dort geht es um eine unkultivierte Lebensform, die eher dem Instinkt, der Gier frönt.

Daß es dem anfänglichen Nachgeben des Rittmeisters nicht gelingt, der zersetzenden Macht der persönlichen Gratifikation Einhalt zu tun, ersieht

¹² Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XXVIII, S. 42-43.

man drittens aus der Haltung der übrigen Mannschaft bei diesem Kampf, die im Gegensatz zu dem, was im rapportähnlichen Teil des ersten Absatzes berichtet wird, einen gierigen, sadistischen, nicht mehr sachbezogenen Charakter hat. So sieht der Wachtmeister in dichter Nähe die brutale Handlung des Gemeinen Scarmolin, der «mit lachendem Gesicht einem die Finger der Zügelhand ab- und tief in den Hals des Pferdes» hineinhaut. So sammeln sich auch die Reiter nach erfolgreichem Kampf unter der blutrot untergehenden Sonne auf einer Hutweide, wo sie auf störende, ja anstößige Weise die Blutrinnen ihrer Säbel an den Blättern der Feigenbäumen lachend abwischen. Daß die Tötung des jungen, feindlichen Offiziers, wie schon Werner Zimmermann bemerkt hat¹³, beinahe anonym geschieht, indem Anton Lerch zunächst nicht als Agierender erscheint, sondern sein Säbel und Pferd anscheinend selbständig werden, bedeutet keineswegs eine Ausnahme oder eine Zurückgewinnung der militärischen Disziplin seinerseits. Wie aus der ungeheuren Wucht der Bewegung und ihrer brutalen Konzentration auf den Mund des jungen Offiziers einerseits und der sofortigen, mitleidslosen Übernahme des Beutepferdes andererseits hervorgeht, untersteht der Wachtmeister nicht einem Vorgesetzten, sondern der Macht des Instinktes, jener Begehrlichkeit, die die militärische Disziplin bedroht.

An dieser Stelle soll ein besonderes und bisher unbeachtetes Motiv hervorgehoben werden, das für das Verständnis unseres Themas von Bedeutung ist. Es handelt sich um die Art der Waffen, die hier benutzt werden. Im Laufe der Erzählung werden hauptsächlich zwei Arten von Handwaffe erwähnt, die sich nicht nur nach technischen Aspekten, sondern auch – was uns weit mehr interessieren muß – nach dem Grad der persönlichen Beteiligung unterscheiden lassen. Die Pistole, die hier nur im Zusammenhang mit Offizieren (wie dem Rittmeister Baron Rofrano und dem feindlichen Offizier auf dem Eisenschimmel) und Unteroffizieren wie dem Wachtmeister Anton Lerch erscheint¹⁴, ist eine effiziente Waffe, die insofern unpersönlich ist, als sie höchstens von der Genauigkeit des Benutzers abhängt, sonst aber ihre tödliche Kraft aus dem Funktionieren eines Mechanismus gewinnt. Die Wirksamkeit des Säbels dagegen hat viel mehr mit seiner Handhabung durch ein Individuum zu tun, mit dessen Geschick, Kraft, ja sogar dessen persönlichem Gefühl. Denn ob man eine

¹³ Zimmermann, S. 139.

¹⁴ Die Mannschaften niedrigen Dienstgrades werden anscheinend mit Karabinern ausgerüstet.

Pistole aus Zorn abfeuert, hat keinen Einfluß auf das Ergebnis, wohl aber ob man einen Säbel aus Zorn schwingt. Und nicht zufällig bedeutet der Ausdruck «mit dem Säbel rasseln» sich angriffs*lustig* gebärden. Man geht wohl nicht fehl, wenn man diesen Unterschied zwischen den beiden Waffenarten mit der Gegenüberstellung der beiden Erzähl- und Sehweisen im ersten Absatz in Beziehung bringt, die Pistole also der sachbezogenen, unpersönlichen Lebenshaltung zuordnet, den Säbel jedoch einer subjektbezogenen, gefühlsbetonten Einstellung.

Am Anfang der Erzählung, wo alles noch problemlos vor sich zu gehen scheint, werden weder Pistolen noch Säbel genannt. Wenn Anton Lerch die achtzehn Studenten der Pisaner Legion gefangen nimmt, sind seine Leute mit Karabinern bewaffnet. Wenn der Tete-Zug unter Leutnant Grafen Trautsohn einen feindlichen Trupp attackiert und zerstreut, benutzt er zweifellos seine Säbel, berichtet wird jedoch nur, daß er auf die verwirrten Feindlichen «[ein]hieb». Erst beim Einzug in Mailand wird ausdrücklich auf die Säbel hingewiesen, und zwar auf die oben erwähnten achtundsiebzig aufgestemmteten nackten Klingen, die keinen militärischen Zweck dienen, die aber die männliche Potenz und den Willen zum Besitz, auch durch Vergewaltigung, unterstreichen. Als Anton Lerch in den Vordergrund tritt, werden die Kampfhandlungen vorläufig eingestellt. Interessant ist trotzdem, daß der Säbel in seinen Träumereien eine Rolle spielt, die weniger mit ihrer militärischen Funktion zu tun hat als mit der sexuellen Eroberung, ja mit der Gratifikation überhaupt. Nach der Begegnung mit Vuic lebt sich der Wachtmeister immer mehr:

in eine Zivilatmosphäre, durch welche doch das Kriegsmäßige durchschimmerte, eine Atmosphäre von Behaglichkeit und angenehmer Gewalttätigkeit ohne Dienstverhältnis, eine Existenz in Hausschuhen, den Korb des Säbels durch die linke Tasche des Schlafrockes durchgesteckt.¹⁵

Noch einmal ist die phallische Bedeutung des Säbels, bzw. des Säbelkorbes kaum zu übersehen; noch einmal fehlt das Gewalttätige nicht. Und wenn man von einer Domestizierung des Kriegsmäßigen sprechen kann, so nur in dem Sinne, daß die Einbildung Lerchs alles Militärische, einschließlich das Gewalttätige, den Forderungen eines Privatlebens unterzuordnen oder anzupassen sucht.

¹⁵ Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XXVIII, S. 42.

Beim darauf folgenden Ritt durch das verlassene Dorf soll seine Dienstpistole eine Rolle spielen. Aufgeregt durch die Hoffnung auf ein außerordentliches Prämium, befiehlt er seinen beiden Gemeinen, die Häuser zu umreiten, «während er selbst, Pistole in der Faust, die Straße durchzugaloppieren sich anschickte»¹⁶. Daß diese Absicht keinem militärischen Zweck dient, daß Lerch damit keinen Befehl von oben ausführt, tritt umso deutlicher hervor, als sein Dienstpferd in dieser von persönlichen Wünschen beherrschten Umwelt nur im Schritt gehen kann und schließlich zum Stillstand kommt, während die sachbezogen und unpersönlich funktionierende Pistole, die die ihn aufhaltenden Tiere beseitigen sollte, völlig versagt.

Während des Gefechts am frühen Abend, dessen ungewöhnlich sadistischen Charakter wir schon besprochen haben, werden seitens der Wallmodenkürassieren anscheinend nur Säbel benutzt. Es läßt sich sogar eine besondere Verbindung zwischen dieser Waffe und der persönlichen Lust der Reiter feststellen. Das ist nicht allein am Lachen zu erkennen, womit sie ihre Säbel vom Blut der feindlichen Toten und Verwundeten reinigen, sondern auch daran, daß ihre fortwährend erregte Stimmung, die in ganz undisziplinierter Weise nach immer mehr Beute dürstet, den Gebrauch dieser Waffe und keiner anderen vorsieht:

Nach solchen Glücksfällen schien allen der Aufstellungsraum zu eng, und solche Reiter und Sieger verlangten sich innerlich, nun im offenen Schwarm auf einen neuen Gegner loszugehen, *einzuhausen* und neue Beutepferde zu packen.¹⁷

Gerade in diesem Augenblicke gibt der Rittmeister den Befehl, die Beutepferde auszulassen. Dieser Befehl gilt allen ohne Ausnahme, soll aber bald den Wachtmeister Anton Lerch ganz besonders treffen. Was kommt dazwischen? Zuerst eine allgemeine Totenstille, dann aber eine gleichsam erotische Versuchung des Rittmeisters durch das Beutepferd Lerchs, einen Eisenschimmel, der den Hals streckt und «mit seinen Nüstern fast die Stirne des Pferdes, auf welchem der Rittmeister saß» berührt. Als Antwort auf diese Versuchung wiederholt der Rittmeister seinen Befehl, bezeichnenderweise aber erst nachdem er seinen Säbel in die Scheide gesteckt und eine seiner Pistolen aus dem Halfter gezogen hat. Selbstverständlich hat diese Geste einen praktischen Grund: Wenn es bis zum Äu-

¹⁶ Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XXVIII, S. 43.

¹⁷ Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XXVIII, S. 47.

bersten geht, will der Kommandeur kaum seinen Säbel als Hinrichtungsinstrument verwenden. Im Zusammenhang der ganzen Erzählung jedoch bekommt die Geste zusätzlich eine symbolische Bedeutung. Indem er den Säbel versorgt und die Pistole hervornimmt, kehrt er dem persönlich Befriedigenden, dem Subjektbezogenen den Rücken und befürwortet stattdessen die sachbezogene, selbstverneinende Subordination.

Zur Subordination gehört also nicht nur die Notwendigkeit, daß der Wachtmeister und die übrige Mannschaft sich dem Willen ihres Befehlshabers unterordnen, sondern auch dessen eigene Bereitwilligkeit, sich den Anforderungen der (militärischen) Sache zu fügen. Das heißt aber auch, daß es nicht genügt, die Erschießung Anton Lerchs allein aus den herrschenden Dienstverhältnissen zu erklären, etwa als schockierender, aber sonst verständlicher, sinnvoller Versuch, ein Exempel zu statuieren und die Disziplin von oben her wiederherzustellen¹⁸. Es muß auch der Versuch gemacht werden, die *innere* Motivation des Rittmeisters zu verstehen. Obwohl der Erzähler die Frage der Motive offen läßt, ist es nicht der Fall, daß er sich jeder Meinungsäußerung darüber enthält. Er bietet dem Leser vielmehr zwei Meinungen, weigert sich lediglich eine Entscheidung zu fällen:

Ob aber in dem Rittmeister etwas Ähnliches vorging, oder ob sich ihm in diesem Augenblicke stummer Insubordination die ganze lautlos um sich greifende Gefährlichkeit kritischer Situationen zusammenzudrängen schien, bleibt im Zweifel.¹⁹

Der Verzicht des Erzählers auf Allwissenheit ist kein Grund, diese zwei Möglichkeiten abzutun; man soll sie durchaus ernst nehmen und gegeneinander abwägen. Die zweite Möglichkeit entspricht offensichtlich der oben genannten militärischen Erklärung, die der Rolle der Disziplin gerecht zu werden versucht. Die erste dagegen weist auf jene innere Motivation hin, verbindet sie jedoch bedeutsamerweise mit der Geistesverfassung des Wachtmeisters («Ob aber in dem Rittmeister etwas Ähnliches vorging, ...»).

¹⁸ So Schunicht, S. 288-289; Heimrath, S. 317; Schmidt, S. 82-83; Josef Kunz, *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert*, Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1977, S. 122-123; Tarot, S. 352; so, implizite, Träbing, S. 718-719; so – wenn nicht ohne Bedenken – Zimmermann, S. 130, und so auch – aber im Zusammenhang mit der Frage des Klassenkonfliktes – Durr, S. 39.

¹⁹ Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, XXVIII, S. 48.

Wenn man nach der Art der Geistesverfassung fragt, der diejenige des Rittmeisters ähnlich sein mag, so entdeckt man eine von Bildern der Behaglichkeit beherrschte Phantasie und einen aus dem Unbewußten aufsteigenden «bestialischen Zorn», der sich gegen den Menschen richtet, der dem Wachtmeister das Beutepferd wegnehmen will. Auf den ersten Blick scheint keine Ähnlichkeit vorzuliegen, besteht doch für Lerch kein Anlaß, ja keine Gelegenheit, seinem Vorgesetzten irgendwelche Beute wegzunehmen. Bedenkt man jedoch dessen eigenes Nachgeben beim Ritt durch Mailand sowie seine persönliche Beteiligung an dem etwas sadistischen Kampf des Abends, der Quelle jener Beutepferde, so muß man auch bei ihm mit der Wahrscheinlichkeit einer nicht unähnlichen Begierde nach Gratifikation rechnen. Was die Möglichkeit des Zornes betrifft, der sich hinter dem nachlässigen, gleichgültigen Äußeren verstecken mag, so kann dies seinen Grund in den jahrelangen Dienstverhältnissen der beiden Männer haben, oder aber in einer Art von Übertragung, wobei sich die Unzufriedenheit mit sich selbst oder mit dem eigenen Schicksal auf einen Dritten überträgt.

Ein bekanntes Beispiel dieser Erscheinung aus der deutschen Literatur ist Thomas Buddenbrook, der die Selbstbeobachtung und das Nichtstun seines jüngeren Bruders Christian sowie die Weichheit und Weiblichkeit seines Sohnes Hanno deshalb so scharf kritisiert, weil diese Tendenzen in ihm selbst stark ausgeprägt sind. Aber auch bei Hofmannsthal ist Ähnliches zu finden, im Romanfragment *Andreas oder die Vereinigten*, wo der junge Held seinem ungewollten, lüsternen Diener Gotthilf ums Maul schlagen möchte, jedoch davon abgehalten wird durch die Erkenntnis, daß er selber kaum weniger lasziv ist, daß also der Diener einen Teil seines Selbst darstellt²⁰. Was hiermit im Zusammenhang mit der *Reitergeschichte* angedeutet werden soll, ist, daß der private, d.h. nicht-militärische Sinn der Erschießung Anton Lerchs in der Anerkennung des Rittmeisters zu sehen ist, daß der Wachtmeister trotz allem Rang- und Klassenunterschied sein Ebenbild ist, ein Aspekt seines Selbst, den er in der Öffentlichkeit leugnen muß. So erschießt er mit einer Dienstpistole stellvertretend einen Teil seines Selbst, eben jenen Teil, der mit dem gleich vorher in die Scheide gesteckten Säbel assoziiert wird. So dürfte auch die anscheinend teilnahmslose Kühle, womit er seinen letzten Befehl erteilt und dann die Hinrich-

²⁰ Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben: Die Erzählungen*, Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1953, S. 140.

tung Lerchs ausführt, verständlicher sein und weniger schockieren, wenn man sie gleichzeitig als Selbstverleugnung sieht, als Subordination im Sinne einer Absage an jene subjektbezogene Lebensweise, deren Verlockung er schon beim Ritt durch Mailand nachgegeben hatte und beim abendlichen Gefecht beinahe zum Opfer gefallen wäre.

Paola Lehmann

(Milano)

«*Ödipus und die Sphinx*»

Hugo von Hofmannsthal e la dimensione metafisica del destino

Quando parlava dell'antichità, Hofmannsthal¹ intendeva riferirsi a qualcosa che appartiene a un passato ormai lontano, ma che ancora determina la vita del presente. Passato e presente, antichità ed epoca moderna erano per lui legate da un'origine comune:

Was uns zur Betrachtung der Vergangenheit treibt, ist die Ähnlichkeit des Gewesenen mit unserem Leben, welche ein Irgendwie-Einsein ist.²

Hofmannsthal si occupò dell'antichità fin dagli anni del ginnasio. Sentiva di essere un erede dell'età antica intento a chiarire la sua attuale posizione nella vita partendo dal modello di un tempo ormai lontano³. Era convinto che l'epoca in cui si trovava a vivere possedesse, grazie a un'enorme capacità di sintesi, la possibilità di cogliere ciò che ancora accomuna al passato e che perdura nel tempo come una sorta di presenza mitica:

[...] denn wenn sie etwas ist, diese Gegenwart, so ist sie mythisch –

¹ Per le citazioni dal corpus hofmannsthaliano si farà ricorso a Bernd Schoeller u. Ingeborg Beyer-Ahlert in Beratung mit Rudolph Hirsch, *Hugo von Hofmannsthal. Gesammelte Werke in 10 Einzelbänden*, Frankfurt a. M. 1979-1980. Abbreviazioni: *Gesammelte Werke* (GW), *Dramen* (D), *Erzählungen, Erfundene Gespräche* (Erz.), *Reden und Aufsätze* (RuA). Per alcuni aspetti si rinvierà anche all'ottavo volume (*Ödipus und die Sphinx, König Ödipus*) dell'edizione curata da Wolfgang Nehring und Klaus E. Bohnenkamp, *Hugo von Hofmannsthal. Sämtliche Werke* (=Kritische Ausgabe veranstaltet vom Freien Hochstift, hrsg. von Rudolf Hirsch u.a.), Frankfurt a. M. 1983 (Abbr.: KA VIII).

² GW, RuA III, p. 581.

³ Si veda Walter Jens, *Hofmannsthal und die Griechen*, Max Niemeyer, Tübingen 1955, pp. 5-7.

ich weiß keinen anderen Ausdruck für eine Existenz, die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht – für dieses Umgebensein mit Jahrtausenden, für dies Hereinfluten von Orient und Okzident in unser Ich, für diese ungeheure innere Weite, diese rasenden inneren Spannungen, dieses Hier und Anderswo, das die Signatur unseres Lebens ist. Es ist nicht möglich, dies in bürgerlichen Dialogen aufzufangen. Machen wir mythologische Opern. Es ist die wahrste aller Formen.⁴

Hofmannsthal, peraltro,olgeva il suo sguardo a un lontano passato in un'epoca in cui altri scrittori si rifacevano a grandi opere dell'antichità, rivisitandole in senso moderno⁵. Era il momento in cui, avendo la logica positivista riconosciuto i propri limiti, si cercavano nuove prospettive e approcci diversi con l'intento di spiegare le forze che trascendono il razionale. Per secoli e secoli il mito si era proposto come insegnamento anonimo e sacro dell'origine e dei meccanismi primordiali del mondo, si era presentato come autorità indubitabile, vera e propria norma di vita e dell'agire umano. Nell'epoca moderna il pensiero razionalistico si era sostituito al mito nel tentativo di spiegare l'ineluttabilità dell'esistenza, ma non sempre le ipotesi scientifiche erano in grado di chiarirne le dinamiche e i fenomeni più oscuri. Ed ecco che, ora, l'uomo si avvicinava ancora una volta a una visione mitica del mondo che potesse cogliere ciò che la ragione non era riuscita a spiegare. Nessuna meraviglia, dunque, se Hofmannsthal tornava all'arcaico e alle «opere mitologiche», convinto com'era che il progresso lineare del suo tempo, sempre proteso in avanti, finisse col nascondere, invece di spiegare, i misteri dell'esistenza.

Questo interesse per il mondo dell'antichità non si esauriva in una pura e semplice curiosità intellettuale o in un mero impulso a seguire la moda⁶.

⁴ GW, D V, *Die Ägyptische Helena*, p. 512.

⁵ Si veda Karl G. Esselborn, *Hofmannsthal und der Antike Mythos*, Wilhelm Fink, München 1969, pp. 9-10. Qui basterà ricordare Adolf Wilbrandt, la cui traduzione dell'*Edipo Re* di Sofocle ebbe un grande successo al Burgtheater di Vienna nel 1886. Wilbrandt cercò di rappresentare il mito nella sua capacità di agire anche nel mondo moderno, eliminando gli elementi tipici dell'antica tragedia, come la presenza fisica degli dei e il coro. Anche Hofmannsthal eliminerà il coro sia in *Alkestis* che in *König Ödipus* (che peraltro differisce sostanzialmente dalla traduzione di Wilbrandt), distaccandosi così a sua volta dai modelli sofoclei. Si veda a tale proposito anche Wolfgang Schadewaldt, *Antike Tragödie auf der modernen Bühne*, in «Hellas und Hesperien», Zürich, Stuttgart 1960, pp. 543-570, soprattutto pp. 550 e segg. (citato da Karl G. Esselborn, op. cit., p. 9, nota 8).

⁶ Si veda Walter Jens, op. cit., p. 7 e si confronti la recente monografia di Andrea Landolfi, *Hofmannsthal e il mito classico*, Artemide Edizioni, Roma, 1995.

Hofmannsthal, infatti, voleva evitare di cadere in un falso anticheggiare e cogliere piuttosto qualcosa dell'atmosfera misteriosa dell'antica Grecia, permeandola di una nuova moderna sensibilità di fronte alle forze divine e demoniache del mondo. Ciò che lo affascinava era la possibilità che ogni epoca possiede di capire e risolvere, attraverso l'analisi del passato, le problematiche più inquietanti del presente. L'antichità e i miti venivano così a rappresentare una sorta di specchio magico, in cui l'uomo può scoprire l'essenza eterna dell'esistenza e ritrovare se stesso in sembianze tanto lontane e apparentemente estranee.

Anche se in un primo momento Hofmannsthal fu attirato soprattutto dalla greicità più arcaica, dal mondo dei rituali in cui sacralità e violenza s'intrecciano in una dimensione decisamente cruenta, ciò che dell'antichità egli cercava veramente di raffigurare non era in realtà lo spirito di un periodo storico ben definito (e qui si potrebbe ricordare anche la greicità più tarda), bensì l'essenza eterna della vita che permane al di là delle apparenze⁷:

Die uralten legendären Stoffe sind in doppeltem Sinne unerschöpflich: nach innen enthalten sie das Menschliche, Gleichbleibende in einer Verdichtung, die den Jahrtausenden widersteht und jedem neuen Geschlecht durch frische, unberührte Bruchflächen ergiebig wird, nach außen hin setzten sie die Phantasie der Welt unabhängig in Bewegung.⁸

L'importanza che Hofmannsthal attribuiva all'antichità si riflette anche nel fatto che le opere ad essa ispirate si collocano nei momenti più significativi della sua maturazione esistenziale o della sua evoluzione artistica. L'antichità divenne particolarmente significativa nel cosiddetto periodo di transizione, in cui l'impostazione lirico-suggestiva della sua poesia, che mirava a evocare una «condizione superiore» («höherer Zustand») di armonia, venne sostituita dalla più corposa dimensione del mito, di un mondo che emergeva dall'anima più profonda della Grecia.

Il mistero dell'individuo, vittima o protagonista di violente dinamiche intersoggettive, costituiva il nucleo centrale della ricerca di Hofmannsthal. Il quale era convinto che i desideri primordiali dell'uomo e il suo rappor-

⁷ Si veda Walter Jens, op. cit., 8-9. Nella sua introduzione, Jens sottolinea come Hofmannsthal rielabori le opere greche, raffigurandovi quelle che erano le sue problematiche esistenziali, quali l'evoluzione del suo modo di rapportarsi alla vita e le vie percorribili dall'uomo per armonizzarsi sempre di più con il mondo.

⁸ GW, D VI, Introduzione alla *Josephslegende*, p. 91.

tarsi con la dimensione sovraperonale potessero essere rappresentati plasticamente e senza ricorrere a rigide astrazioni solo nella tragedia greca. Nei personaggi del mito e nelle favolose narrazioni che voleva decodificare come geroglifici, egli trovava una saggezza profonda e illimitata:

Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen [...] aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier zu spüren meinte.⁹

La tragedia gli offriva inoltre una ricchezza di materiale e di tematiche che favoriva il suo intento di rappresentare in forma drammatica la tragicità del processo di maturazione nel mondo¹⁰. La trama leggendaria diventava così nell'opera tragica di Hofmannsthal un'impalcatura drammatica su cui il poeta costruiva la rappresentazione delle proprie tematiche e delle proprie visioni esistenziali. Di particolare interesse, in questa prospettiva, è la tragedia in tre atti *Ödipus und die Sphinx* (1906) che Hofmannsthal concepì nel 1903 come una sorta di prologo all'*Edipo re* di Sofocle e nella quale cercò di rappresentare le dinamiche della vita umana, di una vicenda terrena in cui l'uomo sembra guidato da una volontà superiore, da un destino misterioso, i cui fini e meccanismi restano spesso sconosciuti.

Nella rappresentazione di questa particolare concezione del destino Hofmannsthal si rifà alle idee di Schopenhauer. Che Hofmannsthal avesse letto con attenzione alcune opere del filosofo tedesco, e in particolare *Die Welt als Wille und Vorstellung* e la *Preisschrift über die Freiheit des Willens*, è risaputo da tempo¹¹. Il fatalismo metafisico di Schopenhauer era del resto vi-

⁹ GW, Erz., *Ein Brief*, p. 463.

¹⁰ Si vedano Karl Naef, *Hugo von Hofmannsthal's Wesen und Werk. Mit einer Hofmannsthal's Bibliographie von Herbert Steiner*, Zürich, Leipzig 1938, p. 111 e William H. Rey, *Weltentzweiung und Weltversöhnung in Hofmannsthal's griechischen Dramen*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1962, pp. 25-26.

¹¹ In questo periodo l'influsso delle letture di Nietzsche, di Bachofen e di Schopenhauer su Hofmannsthal è particolarmente evidente. Si veda a tale proposito Karl G. Esselborn, op. cit., pp. 14-15. La conoscenza di Schopenhauer è inoltre più volte documentata dalla critica. Grete Schaeder, *Hugo von Hofmannsthal's Weg zur Tragödie. Die drei Stufen der Turmdichtung*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte» 23, 1949, pp. 312 e segg.; Manfred Hoppe, *Literatentum, Magie und Mystik im Frühwerk Hugo von Hofmannsthal's*, Berlin 1968, pp. 103 e segg.; Karl G. Esselborn, op. cit., pp. 41 e segg.; Hans Steffen, *Schopenhauer, Nietzsche und die Dichtung Hofmannsthal's*, in *Nietzsche. Werk und Wirkung*, hrsg. von Hans Steffen, Göttingen, 1974, pp. 65-90.

cino alle visioni esistenziali di Hofmannsthal, anche se diverso era il loro atteggiamento nei confronti della vita. Se infatti Schopenhauer disprezzava profondamente il procedere minaccioso di una vita intesa come forza inarrestabile che spinge gli uomini a un'interminabile lotta fratricida, Hofmannsthal contemplava invece il divenire del mondo – il processo attraverso cui la dea Tyche allontana gli individui da se stessi per poi ricongiungerli con il proprio io su un piano superiore – con uno sguardo in cui si rifletteva tanto la paura dell'inconoscibile quanto una sorta di responsabile accettazione¹².

Nella tragedia *Ödipus und die Sphinx* alcune immagini legate al destino riecheggiano distintamente il sistema filosofico di Schopenhauer, in particolare là dove emergono concezioni come il sogno della vita o la catena delle generazioni. La voce del destino si annuncia per la prima volta nella scena del «Lebenstraum», di quel sogno della vita che attraversa ogni cosa e il cui unico grande soggetto è la vita stessa. Nel sogno oracolare di Delfi, che apre la vicenda vera e propria di Edipo, l'eroe tebano valica i confini della realtà empirica e ode la voce del destino. L'oracolo di Delfi, al quale Edipo ha domandato chi siano i suoi veri genitori, rivela ciò che l'uomo di solito non sa e che non deve sapere se non vuole impazzire. Mentre la domanda che l'eroe ha posto per giungere al fondo della cosa¹³ deriva dalla sfera della consapevolezza, ovvero della vita concreta, la risposta degli dei trascina l'eroe in una dimensione che va al di là sia della naturale totalità della vita, sia dello stesso inconscio. È come se la sua anima precipitasse in un abisso sconfinato¹⁴. Quando giunge sul monte sacro, la montagna che gli

¹² Vari critici identificano esplicitamente il flusso del sangue con la «volontà della vita» di Schopenhauer. Si veda Michel Vanhelleputte, *Hofmannsthals Ringen um die Tragödie. Eine Beurteilung seiner Entwicklung als Dramatiker in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts*, in «Revue des langues vivantes» 24, 1958, pp. 258 e segg., spec. p. 261, dove viene espressa la certezza «daß Hofmannsthal hier Schopenhauers Metaphysik auf die Bühne bringt». Anche Karl Naef, op. cit., identifica il «Mythische[s] Blut» con il «Lebenswillen», pur non nominando esplicitamente Schopenhauer. Monika Fick, *Ödipus und die Sphinx. Hofmannsthals metaphysische Deutung des Mythos*, in «Jahrbuch der Schillergesellschaft» 32, 1988, pp. 259-290 interpreta tutta l'opera partendo dal sistema metafisico di Schopenhauer. Karl G. Esselborn, op. cit., pp. 39-45 parla anche di Schopenhauer, ma ritiene che l'atteggiamento di Hofmannsthal rispetto alla vita sia diverso da quello del filosofo. Secondo William H. Rey, op. cit., p. 174, n. 61, sarebbe invece sbagliato voler avvicinare a tutti i costi la tragedia a Nietzsche o a Schopenhauer.

¹³ «[...] auf den Grund des Dings». In GW, D II, atto I, p. 393.

¹⁴ «Dem Weltmeer ist / ein Grund gesetzt →», dice infatti Edipo «ihr nicht →» (D II, atto I, p. 394). Qui avviene la dissoluzione del «Satz vom Grunde» di cui parla Arthur

sta di fronte non è la dimora degli dei, bensì l'elevazione del sonno mistico,

wo sich der Seele in der Opfernacht
die schwere funkelnde Milchstraße nieder
wie eine Wünschelrute biegt [...] (I, 394)¹⁵

A Delfi, Edipo sperimenta la potenza della propria anima, potenza che lo rende simile agli dei¹⁶. Presso l'oracolo egli abbandona la ristrettezza del mondo e viene illuminato dalla luce delle stelle. «Sie gaben mir ein Gemach [...]», dice il protagonista, «[...] in das von obenher / der Schein der Sterne schlug, als wärens Flammen» (I, 393). E Fenice aggiunge: «Hoch ragt der heilige Berg und nah den Sternen» (I, 394).

Questa capacità di far percepire la vicinanza del firmamento era per Hofmannsthal qualcosa di più di una mera finzione poetica. In una lettera del 1908, Delfi viene esplicitamente indicato come luogo in cui l'uomo si sente più vicino alle stelle che in qualsiasi altro posto al mondo:

[...] Delphi, wo man den Sternen wirklich näher ist als irgendwo auf der Welt.¹⁷

La parentela delle immagini hofmannsthaliane con le concezioni di Schopenhauer emerge chiaramente dalle parole usate da Edipo per descrivere la dissoluzione di ogni limite durante il sonno mistico di Delfi. Inequivocabile è qui il riferimento a un passo che Schopenhauer deriva da Paracelso in *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des Einzelnen*¹⁸, uno spunto che Hofmannsthal aveva precedentemente ripreso nella poesia *Ein Traum von großer Magie*, dove la magia del so-

Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung 1*, Buch 3, § 33, *Sämtliche Werke, Band I*, textkritisch bearbeitet und hrsg. von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986, p. 254.

¹⁵ GW, D II, atto I, p. 394. In seguito indicheremo tra parentesi il numero dell'atto e della pagina alla fine di ogni citazione dalla tragedia.

¹⁶ Si veda Elisabeth Steingruber, *Hugo von Hofmannsthal's Sophokleische Dramen*, Dissertation, Zürich, Winterthur 1956, p. 108.

¹⁷ Hugo von Hofmannsthal, *Briefe 1900-1909*, *Beermann-Fischer Verlag, Wien 1937*, p. 322.

¹⁸ Si veda Arthur Schopenhauer, *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen*, in *Parerga und Paralipomena I*, *Sämtliche Werke, Band IV*, ed. cit., p. 267, dove si legge: ««uns[er] als Schicksal sich darstellend[er] Will[e], [...] uns[er] Geist, der außerhalb uns wohnt und seinen Stuhl in die obren Sterne setzt»».

gno libera l'uomo dalle limitazioni della veglia e gli consente di ricongiungersi al suo spirito superiore, di ritrovare il suo «höheres ich».

E la dimensione onirica aveva per Hofmannsthal un valore particolare, quasi che nel sogno l'individuo fosse al tempo stesso creazione e creatore, quasi che fosse il tutto e, contemporaneamente, parte della totalità dell'esistente. Nel sonno di Delfi, Edipo sprofonda nel baratro dell'essere, là dove non vi sono più confini né di spazio né di tempo, e dove il suo io è l'universo e l'universo è il suo io:

Da faßte mich
der Gott am Haar und riß mich übern Abgrund
zu sich.
[...]

Da war Nacht und Tag
mir abgetan und weggewischt die Grenze
von Schlaf und Wachen, und bald auch die andre,
die zwischen Tod und Leben. (I, 393-394)

Edipo diventa un tutt'uno con il «mondo supremo» («höchste Welt»), in cui «Ich» e «Über-Ich», mondo interiore e mondo esteriore, non sono ancora scissi, abbandona il mondo fenomenico della realtà e si eleva nella sfera della vita in sé, di quel «Willen an sich» che, già per Schopenhauer, trascende i fenomeni e coincide con il destino dell'uomo¹⁹.

Dalle parole con le quali Edipo narra l'esperienza di Delfi affiora la particolare concezione del destino che caratterizza la tragedia dell'eroe tebano nell'interpretazione di Hofmannsthal. Il destino, ovvero la volontà

¹⁹ Belle sono le interpretazioni del sogno di Gustav Landauer, *Hofmannsthals Ödipus*, in «Hofmannsthal-Blätter» 19/20, 1978, e di Monika Fick, op. cit. Il primo non esplicitamente, la seconda esplicitamente, sottolineano come questa scena si ispiri al sistema metafisico di Schopenhauer. Scrive Landauer (p. 86): «So erleben wir es mit Ödipus, wie er auf dem heiligen Berg bei den Sternen wohnt [...] wo die Grenzen von Schlaf und Wachen und von Leben und Tod entfernt sind und der Einzelmensch durch all seine Väter und Mütter hindurch eins wird mit dem Priesterinweib und dem Gott und dem All». E Fick (p. 267): «Er verläßt die Welt der Erscheinung [...], steigt hinab in die Tiefen des eigenen Selbst [...] Die räumlichen und zeitlichen Grenzen sind abgetan, die Trennung von Innen und Außen [...] fällt hinweg». Si confronti anche l'interpretazione di Elisabeth Steingruber, *Hugo von Hofmannsthals Sophokleische Dramen*, Dissertation, Zürich, Winterthur 1956, p. 108, nella quale viene messa in rilievo l'identità di io e universo nell'elevazione del sonno mistico. Esselborn, op. cit., pp. 22-24 non coglie invece la profondità e la trascendenza della dimensione del sogno, dal momento che anche in questo caso egli riporta l'uomo alla sfera della vita naturale, su cui si basa tutta la sua interpretazione.

della vita che si esplica nel sogno, non è una forza al di sopra di Edipo, bensì in un certo senso è l'essere stesso dell'eroe, è una volontà che agisce fuori e dentro l'individuo²⁰. «[...] Das war ich», dice il protagonista (I, 395). E anche questo aspetto della visione hofmannsthaliana è in qualche misura prefigurato da Schopenhauer:

So können wir [...] als möglich denken, daß [...] wie jeder der heimliche Theaterdirektor seiner Träume ist, so auch jenes Schicksal, welches unseren wirklichen Lebenslauf beherrscht, irgendwie zuletzt von jenem Willen ausgehe, der unser eigener ist, welcher jedoch hier, wo er als Schicksal aufträte, von einer Region auswirkte, die weit über unser vorstellendes, individuelles Bewußtsein hinausliegt, während hingegen dieses die Motive liefert, die unsern empirisch erkennbaren, individuellen Willen leiten, der daher oft auf das heftigste zu kämpfen hat mit jenem unserm, als Schicksal sich darstellenden Willen, [...] unserm "Geist, der außerhalb uns wohnt und seinen Stuhl in die obern Sterne setzt" als welcher das individuelle Bewußtsein weit übersieht und daher, unerbittlich gegen dasselbe, als äußeren Zwang Das veranstaltet und feststellt, was herauszufinden er demselben nicht überlassen durfte und doch nicht verfehlt wissen will.²¹

Schopenhauer parla di un destino che agisce da una regione posta al di sopra della nostra volontà empirica, una volontà limitata che percepisce il destino come una costrizione esterna e nemica, una volontà alla quale non è dato di comprendere che il destino coincide in realtà con quello spirito dell'uomo che risiede al di fuori di lui, presso le stelle. Ora, è proprio con questo spirito che Edipo si ricongiunge a Delfi. L'eroe tebano sa che il grande sogno della vita pervade ogni cosa, anche il suo essere²², e quindi è consapevole che dal sogno in cui è sprofondato non può esservi risveglio:

²⁰ Si veda Wolfgang Nehring, *Die Tat bei Hofmannsthal. Eine Untersuchung zu Hofmannsthal's großen Dramen*, Stuttgart, 1966, pp. 73-75. Nehring si sofferma sul concetto di destino così come si è sviluppato in Hofmannsthal, destino che è Tyche (caso) e Ananke (necessità) ed è anche il contenuto stesso dell'esistenza.

²¹ Arthur Schopenhauer, *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen*, in *Parerga und Paralipomena I, Sämtliche Werke, Band IV*, ed. cit., p. 267.

²² Schopenhauer scrive che: «[...] das Subjekt des großen Lebenstraumes in gewissem Sinne nur Eines ist, der Wille zum Leben [...] Es ist ein großer Traum, den jenes Eine Wesen träumt: aber so, daß alle seine Personen ihn mitträumen». Arthur Schopenhauer, *Transcendente Spekulation über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksale des Einzelnen*, in *Parerga und Paralipomena I, Sämtliche Werke, Band IV*, ed. cit., p. 269.

«denn nun träumt alles mit» (I, 388). La forza che egli percepisce nell'elevazione del sonno mistico non è una volontà a lui esterna, così come non è l'energia del suo inconscio personale: essa è l'identità di entrambe. Il destino di Edipo procede quindi da una sfera sovraperonale alla quale risulta impossibile sottrarsi, è una forza che attraversa l'essere come se l'uomo consistesse non di carne e ossa ma di sola acqua:

So wird es geschehen, sprach der Gott, den Weg zeigte er nicht.
 Ich spür den Weg.
 Durch mein Wesen hindurch bahnt sich den Weg
 wie durch fließendes Wasser. (I, 402-403)²³

Che Hofmannsthal volesse rappresentare l'identità profonda di essere e destino, dunque di libertà e necessità²⁴, e che volesse attribuire a Edipo la consapevolezza di tale identità è chiaramente dimostrato dalla sua rielaborazione di una parte della scena iniziale. In una precedente versione del monologo di Edipo nel primo atto, l'eroe sembra infatti essere convinto della propria libertà individuale, di una libertà che non ha nulla in comune con il potere del destino, sentito come forza esterna e nemica, alla quale contrapporre l'integrità del proprio spirito:

Denn diese Hand gehört dem Ödipus,
 dem vor dem bloßen Klange dieser Worte,
 die niemand hier vernahm als du, die Seele
 aufschäumt vor Graun.
 [...] und ich sitz hier im Staub, und dennoch, dennoch
 der Königsmantel meines freien Willens
 umfließt mir meine Schulter, und mir ist
 als hätte ich die ganze Welt um mich
 geschlagen und empfinde in mein Blut
 davon die Wärme.²⁵

Edipo, qui, appare ancora come un uomo pieno di sé, convinto di essere il solo a determinare la propria esistenza. Il fatto che Hofmannsthal

²³ In un altro passo Edipo dice del destino: «[...] es waltet durch uns hindurch wie durch leeren Raum» (GW, D II, Atto I, p. 403).

²⁴ Si veda Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* 2, Buch 2, Kapitel 25, *Sämtliche Werke, Band II*, ed. cit., p. 414: «Die strengste [...] Notwendigkeit und die vollkommenste, bis zur Allmacht gesteigerte Freiheit mußten zugleich und zusammen in die Philosophie eintreten».

²⁵ GW, D II, *Ödipus. Bruchstück der ersten Fassung von Akt I (1904)*, pp. 490-491.

abbia in seguito eliminato questo passo dimostra come l'intento dell'autore fosse invece quello di rappresentare l'esistenza di una dinamica ben più complessa. Destino e volontà individuale non sono affatto due entità separate e contrapposte. Nell'uomo si annidano forze che egli neppure sa di possedere e che provengono da tempi remoti e da vite passate, dai cui abissi esse continuano a dominare l'anima del singolo.

Nella versione definitiva della tragedia, Edipo sembra invece intuire la «necessità» («die Notwendigkeit») che lo spingerà a provocare ciò che gli appare come la volontà di un destino crudele ed estraneo. Egli cerca di spiegare questa verità a Fenice:

Ich wollte dir zeigen, wie alles sich verknüpft:
damit mich doch einer begreift, wenn ich nicht mehr da bin.
(I, 400)

Ogni cosa, nel mondo, procede secondo connessioni segrete, celate dietro l'apparente casualità degli eventi. Sono connessioni imposte da un potere superiore, il destino, che agisce nell'immanenza della vita. Edipo sa che tale potere deriva dalla profondità della natura umana e che proprio per questo non gli si può sfuggire. Se anche si ribella alla profezia, rifugiandosi nell'oblio, egli ne resta sempre consapevole. Come il giovane protagonista della poesia *Der Jüngling und die Spinne*, egli sembra intuire che il singolo individuo non ha la facoltà di guidare il cammino degli eventi. L'uomo non possiede il mondo a suo piacimento: è il mondo, infatti, che possiede se stesso:

Die Welt besitzt sich selber, o ich lerne!²⁶

Hofmannsthal esprime con chiarezza quale sia il nesso fra essere e destino anche quando parla di Oscar Wilde, e in particolare quando paragona il comportamento dello scrittore inglese a quello di Edipo:

Es hat gar keinen Sinn so zu sprechen, als ob Oscar Wildes Schicksal und Oscar Wildes Wesen zweierlei gewesen wären und als ob das Schicksal ihn so angefallen hätte wie ein bissiger Köter ein ahnungsloses Bauernkind, das einen Korb mit Eiern auf dem Kopf trägt [...] Oscar Wildes Wesen und Oscar Wildes Schicksal sind ganz und gar dasselbe. Er ging auf seine Tragödie zu, mit solchen Schritten wie Ödipus, der Sehend-Blinde. [...] Man muß das Leben nicht banalisie-

²⁶ GW, *Gedichte, Dramen*, p. 49.

ren, indem man das Wesen und das Schicksal auseinanderzerrt und sein Unglück abseits stellt von seinem Glück.²⁷

Edipo non è pura e semplice vittima delle azioni che a volte si illude di compiere liberamente, perché su un piano sovraperonale è lui stesso a provocarle²⁸. Con la sola forza del pensiero che si potrebbe definire consapevole, ovvero grazie a ciò che Schopenhauer chiama il «carattere empirico», l'eroe tebano non riesce chiaramente a comprendere il motivo superiore che guida il suo orribile destino. Eppure egli sembra intuire fin dall'inizio l'origine sovraperonale delle sue azioni future. Il suo atteggiamento di remissività di fronte alla potenza del destino può essere letto come un'accettazione inconscia del tragico procedere della vita. Se l'ordine del cosmo deve essere ristabilito, è comunque inevitabile che Edipo sia portato ad accettare e attuare il suo destino, anche a prezzo di illimitate sofferenze.

Sul piano metafisico, ovvero sul piano del «carattere intelligibile» che sfugge alla ragione dell'uomo²⁹, Edipo sembra dunque libero: libero di scegliere se agire come portavoce dell'esistenza o se opporsi colpevol-

²⁷ GW, RuA I, *Sebastian Melmoth*, pp. 342, 344.

²⁸ Si veda, su questo punto, Gustav Landauer, op. cit., p. 86: «Man sage nicht, [...] das alles seien grauenhafte Zufälle und sei eine Schuldlosigkeit durch das Unbewußtsein, das darum verbreitet ist. Sind wir nicht für unser Unbewußtes am tiefsten verantwortlich? Sind es nicht irgendwo, im letzten, auch die entsetzlichen Zufälle, die unser eigenes, unser Erbteil, unser Charakter sind?». Si veda anche Monika Fick, op. cit., p. 275: «[Der Mensch besitzt] auf metaphysischer Ebene Freiheit: die Freiheit, die der Allmacht des Willens zukommt, und deren eigentliche, letzte Alternative die Bejahung oder Verneinung des Lebens ist. Nicht also für seine Taten kann der Mensch verantwortlich gemacht werden: wohl aber für das "Wesen", aus dem seine Taten entspringen». Edipo non è responsabile per le azioni in sé, ma lo è per essere stato prescelto e per aver scelto, allo stesso tempo, di essere il portavoce della volontà della vita. La Fick ricorda (pp. 276-277) che il tardo Schopenhauer era convinto dell'identità di essere e destino. Schopenhauer reputava l'uomo responsabile delle sue colpe anche se commesse inconsapevolmente, mentre in anni precedenti aveva considerato l'uomo responsabile solo per azioni che il carattere empirico aveva potuto influenzare. Cfr. Arthur Schopenhauer, *Preisschrift über die Freiheit des Willens, Tl III, Sämtliche Werke Band III*, ed. cit., pp. 561 e segg. Wolfgang Nehring, op. cit., p. 88 e segg. rimprovera a molta critica di aver visto Edipo soltanto come «ein verblendetes Opfertier». Egli sottolinea la necessità della colpa per la realizzazione del proprio essere: «[...] diese Verschuldung [ist] notwendig zu seinem Erwähltein im Leben» (p. 89).

²⁹ Si veda Arthur Schopenhauer, *Der Wille vor dem Selbstbewußtsein*, in *Preisschrift über die Freiheit des Willens, Tl II, Sämtliche Werke Band III*, ed. cit., pp. 532 e segg.

mente alla vita³⁰, come ha fatto Laio. Quando raggiunge la sfera della vita in sé nel sogno di Delfi, Edipo sembra intuire la scelta del suo carattere intelligibile:

Nicht zweimal redet
der Gott. Den er sich wählt, von dem wird er
begriffen. (I, 398)³¹

L'eroe sa che colui che Dio presceglie è anche colui che lo afferra. E afferrare Dio vuol dire, qui, non porre la seconda domanda all'oracolo, significa rinunciare a dissolvere il malinteso: equivale, in definitiva, a scegliere il proprio destino. Del resto, la divinità che si rivela al di là dell'abisso non è altro che l'essere stesso di Edipo, che coincide con il suo destino. In questo contesto appare dunque chiaro come, nelle sue annotazioni sul mondo del mito, Hofmannsthal potesse esprimere una sorta di "amor fati"³², cosa che invece risulterebbe assolutamente incomprensibile, se il destino non fosse per lui qualcosa che va oltre il crudo determinismo di un cielo pesante e oscuro come il piombo, di un cielo capace di schiacciare l'uomo, accecandolo.

Il problema dell'uomo consiste dunque nel trovare una conciliazione fra agire e sopportare, fra predestinazione e libertà, perché solo una scelta che è del tutto autonoma e, al tempo stesso, imposta da un essere superiore, consente di diventare ciò che veramente si è: permette, in altre parole, di scegliere se stessi. «Werden was man ist, sich selbst wählen in gottgewollter Selbstwahl»³³, scrive Hofmannsthal. Il quale, per spiegare questo straordinario paradosso, si rifà anche a una lettera di Ibsen a Laura Kieler, là dove il drammaturgo norvegese ribadisce il misterioso legame esistente

³⁰ Si veda ancora Arthur Schopenhauer, *Preisschrift über die Freiheit des Willens, Tl III, Sämtliche Werke Band III*, ed. cit., pp. 561 e segg.

³¹ Hofmannsthal riprende questi versi dal lavoro di Rudolf Kassner, *Der Indische Idealismus. Eine Studie*, in *Sämtliche Werke*, hrsg. von Ernst Zinn, Bd. 1, Pfullingen 1969. Il motto dell'opera suona così: «Nur wen er wählt, von dem wird er begriffen. Kāthaka-Upanishad» (p. 431). Kassner riprende queste parole dalla prima edizione della traduzione di Paul Deussen, *Sechzig Upanishad's des Veda*, Leipzig 1897, p. 275.

³² GW, Erz., *Essex und sein Richter*, p. 582: «Es handelt sich nicht um Versöhnen mit dem Schicksal, sondern das Schicksal lieben». Alcuni critici spiegano il concetto di "amor fati" nella tragedia soprattutto seguendo l'evoluzione dell'opera verso una riconciliazione finale. Si veda Erwin Kobel, *Hugo von Hofmannsthal*, Walter de Gruyter, Berlin 1970, pp. 215-221.

³³ GW, RuA II, *Reden in Skandinavien*, p. 29.

fra la volontà individuale e quella sovraperonale, indissolubilmente legate nella condizione stessa dell'uomo:

Es kommt nicht darauf an, dies oder jenes zu wollen, sondern darauf, das zu wollen, was man unbedingt wollen muß, weil man ist, wer man ist, und nicht anders kann.³⁴

E la verità che Edipo dovrà accettare è proprio questa: egli non avrebbe potuto né fare né volere altro se non ciò che il destino ha voluto per lui e che deriva dal fondo del suo essere. La forza che lega e costringe l'uomo è infatti insopprimibile:

Ein Etwas muß sein, es bindet das Wort,
es bindet die Tat, es bindet die frevelnden Hände.
Wehe, wenn nichts uns bände!³⁵

La riconciliazione di Edipo con questa volontà personale e, al tempo stesso, sovraperonale avrebbe dovuto realizzarsi solo nella terza parte della trilogia sofoclea che Hofmannsthal aveva in mente di produrre anteponendo *Ödipus und die Sphinx* al suo *König Ödipus* (una traduzione dell'*Edipo re*) e facendo seguire quest'ultimo da *Ödipus auf Kolonos*, una riscrittura dell'*Edipo a Colono*. Le poche, preziose annotazioni che ci rimangono di questo rifacimento ci consentono di capire che Edipo avrebbe dovuto compiere il suo percorso di maturazione passando attraverso una serie di illusioni, di brevi sprazzi di consapevolezza e di tormento, e infine, grazie all'espiazione, sarebbe arrivato ad accettare come suo il destino che prima gli si presentava come una legge estranea e malvagia. Avrebbe insomma trovato la vera libertà dell'uomo, una libertà che, paradossalmente, non è altro che accettazione, il riconoscimento di una superiore necessità. «Annerkannte Notwendigkeit», scrive Hofmannsthal, «= unbegrenzte Freiheit»³⁶. E alla domanda in che cosa consista la libertà interiore, egli ri-

³⁴ Ibidem.

³⁵ GW, D VI, *König Ödipus*, p. 362. Sembra che il concetto di possibilità e necessità riferito al destino dell'uomo sia collegato anche alla lettura di alcuni testi di Kierkegaard. Si noti che nel settembre del 1904 Hofmannsthal pregò Schnitzler di mandargli l'opera più famosa del filosofo danese, *Entweder-Oder*. In *Die Krankheit zum Tode*, hrsg. von E. Hirsch, Düsseldorf 1954, p. 33 si può leggere questa riflessione di Kierkegaard: «Für das Werden (und das Selbst [...]) sind Möglichkeit und Notwendigkeit gleich wesentlich [...] Ein Selbst, das keine Möglichkeit hat, ist verzweifelt, und ebenso ein Selbst, das keine Notwendigkeit hat».

³⁶ GW, RuA II, *Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*, p. 39.

sponde privilegiando l'elemento sovraperonale e «necessario» anche nel singolo:

Im Einzelnen zugleich das Allgemeine und Notwendige zu erkennen.³⁷

Riprendendo poi nelle sue annotazioni un'idea di Schopenhauer, Hofmannsthal scrive:

Was die Willensfreiheit anlangt, sagt Schopenhauer, so kommt es nicht darauf an, daß einer tun kann was er will, sondern daß er wollen kann was er will.³⁸

Se la visione del destino adottata da Hofmannsthal si esplica in *Ödipus und die Sphinx* nel sogno della vita, essa si manifesta anche in un'altra particolare concezione derivata da Schopenhauer, e più precisamente nell'idea di una catena delle generazioni che sempre perdura e in cui vige la legge della contemporaneità³⁹. Sul piano della realtà fenomenica, infatti, i singoli elementi di questa catena si susseguono nel tempo e nello spazio. Simultaneamente, però, questa catena è l'essenza della vita stessa e come tale ogni suo elemento coincide con la sua totalità e determina l'esistenza di ogni suo membro. Ogni individuo è nello stesso istante tutti i suoi avi e tutti i suoi discendenti, è il suo passato e il suo futuro. Ecco, allora, che il destino dell'uomo non rappresenta una forza a lui estranea, bensì una volontà insita nel susseguirsi delle generazioni, tanto che la vita dell'individuo è guidata dalle azioni delle generazioni passate, che ancora agiscono nei meandri più nascosti della sua anima. E se le vicende dei predecessori fanno parte dell'io presente, determinando le azioni a venire, ciò significa che le generazioni passate agiscono sul singolo come una sorta di destino.

Hofmannsthal trovava prefigurata l'idea della catena delle generazioni e della possibile rivelazione all'uomo del proprio passato sovraperonale non solo negli scritti di Schopenhauer, bensì anche nei libri “giapponesi” di Lafcadio Hearn, la cui lettura da parte del poeta viennese è varie volte

³⁷ GW, RuA III, *Buch der Freunde*, p. 268.

³⁸ GW, RuA III, p. 589.

³⁹ Secondo Schopenhauer, nella catena delle generazioni, dunque sul piano del mondo fenomenico, si incarna la volontà della vita in sé sempre uguale a se stessa in ogni elemento della realtà: «[...] vor den Erzeuger stellt sich das Erzeugte, in der Erscheinung von jenem verschieden, aber an sich, oder der Idee nach, mit ihm identisch». Si veda Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung 1*, Buch 4, § 60, *Sämtliche Werke, Band I*, ed. cit., p. 450.

testimoniata proprio durante il periodo di elaborazione della tragedia *Ödipus und die Sphinx*⁴⁰. Le idee di Hearn scaturivano dall'insegnamento buddista della migrazione delle anime e della loro preesistenza in vite precedenti, insegnamento religioso in cui lo scrittore "giapponese" di origine greco-irlandese riconosceva una sorprendente anticipazione delle teorie scientifiche dell'evoluzione psichica.

Presupposto dell'idea orientale della preesistenza era la convinzione, condivisa peraltro anche da Hofmannsthal, che l'anima umana fosse composta di vari elementi e che nella sua migrazione nel tempo le sue parti si unissero in modi sempre nuovi. L'io dell'uomo non è dunque concepito come un'unità individuale, bensì come la coincidenza di innumerevoli generazioni, le quali riemergono a volte nei moti più misteriosi dell'anima, rivelando all'uomo il suo passato sovraperonale⁴¹. Nel sogno oracolare di Delfi, Edipo si cala appunto nella propria «überpersönlichen Vergangenheit»⁴² e viene pervaso dalle vite e dalle esperienze dei suoi avi. La sua anima abbraccia tutta la stirpe e vive in sé tutte le generazioni, giungendo là dove essa è contemporaneamente il suo passato infinito e il suo destino futuro da sempre presente:

Mit meinen Vätern hauste meine
schlaflose Seele.
[...]

Der Strom des Bluts,

⁴⁰ Nella biblioteca di Hofmannsthal erano presenti vari scritti di Lafcadio Hearn, come per esempio *Kokoro. Hints and echoes of Japanese inner life*, London s.d. [1894]. I riflessi di una prima lettura di *Kokoro* appaiono nelle annotazioni del 1902. Si veda GW, RuA III, p. 438. Nel 1904 Hofmannsthal riprese il libro e ne tradusse il capitolo *At a railway station*, al quale diede il titolo di *Anekdote* (in GW, RuA I, pp. 334-336). Nell'elogio funebre per Lafcadio Hearn (in GW, RuA I, pp. 331-333), Hofmannsthal dimostra di aver molto apprezzato le opere dello scrittore inglese e sostiene che *Kokoro* è forse il suo capolavoro. Fra l'agosto e l'ottobre del 1905 Hofmannsthal lesse *Gleanings in Buddha-Fields* e nello stesso anno annotò varie date di lettura in un'altra opera di Hearn, *Out of the East. Reveries and Studies in Japan*, che si trova nella biblioteca di Hofmannsthal nell'edizione londinese del 1903. Si vedano a tale proposito KA VIII, *Erläuterungen-Notizen*, p. 663 e Monika Fick, op. cit., pp. 262-263.

⁴¹ Scrive Lafcadio Hearn: «[...] in keinem Falle ist die tiefste Gefühlswelle jemals individuell; sie steigt aus jenem urchzeitlichen Lebensmeer empor, aus dem wir alle kommen». In Lafcadio Hearn, *Kokoro. Mit Vorwort von Hugo von Hofmannsthal, einzig autorisierte Übersetzung von Berta Franzos*, Frankfurt a. M. 1907, p. 201. Si veda Monika Fick, op. cit., p. 263.

⁴² KA VIII, *Notizen zu Akt 1*, N. 11, p. 557.

das war die schwere, dunkle Flut, in der
 die Seele taucht und findet keinen Grund.
 Das war in mir. Nein, das war ich! Ich war
 ein wilder König, der erbarmungslos
 ein Weib umschlingt in einer Stadt, die brennt,
 und war auch der Verbrennende im Turm – (I, 395)

Quella della torre è un'immagine che, nell'opera di Hofmannsthal, sembra essere sempre collegata alla condizione dell'individuo discreditato fin dalla nascita dai suoi legami parentali, prigioniero, appunto, della torre della sua stirpe, contro la quale egli combatte, ma della quale egli diviene inevitabilmente vittima sacrificale. L'immagine della torre ritornerà nell'ultima opera di Hofmannsthal, *Der Turm*, là dove Sigismondo, dopo essere stato allontanato dal padre (che vede in lui un pericoloso rivale), si consuma in una torre, dalla quale riesce però a vedere la luce delle stelle. Sigismondo ed Edipo condividono, del resto, per più di un verso lo stesso destino: se non altro perché entrambi sono maledetti fin dalla nascita da un orribile presagio e perché in entrambi emerge il conflitto con il padre⁴³.

La catena delle generazioni che Edipo intravede nel sogno delfico si manifesta in particolare nell'immagine del triangolo familiare. Edipo coglie, qui, le fonti primordiali dell'esistenza: la trinità di padre, madre e figlio, da cui è impossibile prescindere, ma che può essere infranta. E nella vicenda mitologica che Hofmannsthal riprende da Sofocle succede proprio questo. Scegliendo di liberarsi del figlio appena nato per salvare se stesso, Laio ha infatti offeso l'unità della vita, simboleggiata dalla famiglia. Con la sua azione crudele si è macchiato di una colpa pressoché irrimediabile, forse la colpa più grave che Hofmannsthal abbia mai rappresentato, la colpa nei confronti della vita⁴⁴:

[...] jenes Opfern des Kindes. Das war tiefstes Verkennen des
 Schicksals, des göttlichsten Willens. Da hörte das Blut des Kadmos
 zu blühen auf.⁴⁵

E infatti, dal giorno del tremendo delitto, la vita sembra ormai allontanarsi da re Laio. Il grembo di Giocasta rimane sterile, l'esistenza di Tebe è

⁴³ KA VIII, *Erläuterungen*, pp. 633, 636.

⁴⁴ Si vedano Karl Naef, op. cit., p. 125; Wolfgang Nehring, op. cit., p. 77; William H. Rey, op. cit., pp. 123-124 e p. 138; Andrea Landolfi, op. cit., p. 62 e segg. Secondo Rey, la colpa di Laio ha distrutto l'armonia del mondo e ha fatto sorgere la minaccia della Sfinge.

⁴⁵ KA VIII, *Notizen zu Akt II*, N 85, p. 575.

minacciata dalla Sfinge che vi si è insediata e Laio stesso viene segnato da una lenta e continua decadenza⁴⁶, da un declino che lui stesso ha provocato. Cercando di uccidere il figlio, ha spezzato la catena delle generazioni, ha tentato d'infrangere il destino, violando l'ordine superiore dell'esistenza; e ora è proprio questo ordine a vendicarsi contro di lui, attraverso suo figlio, per ristabilire la propria legge⁴⁷. L'incontro di Edipo e di Laio sul crocevia della Focide è quindi il primo passo verso il ristabilirsi della sequenza naturale delle generazioni.

Se, dunque, Edipo è, da una parte, il prescelto degli dei, dall'altra egli dovrà necessariamente percorrere fino in fondo il sentiero del suo terribile destino per realizzare il suo compito. Per ristabilire l'ordine del cosmo profanato dai desideri egoistici e titanici dei suoi padri, Edipo deve uccidere il padre e congiungersi con la madre. Così facendo, tuttavia, egli si macchia e macchia l'intera sua stirpe di una nuova orribile colpa, che dovrà cancellare punendo se stesso. Edipo si trova dunque nella paradossale condizione di chi, ultimo anello di una catena generazionale maledetta, porta in sé l'energia distruttiva e titanica dei suoi antenati, ma allo stesso tempo ha il compito di spezzare, con il sacrificio e con l'espiazione, l'orribile procedere nel mondo di una stirpe violenta.

E anche qui è evidente quanto la visione esistenziale della tragedia *Ödipus und die Sphinx* sia vicina agli insegnamenti provenienti dal mondo orientale⁴⁸. L'idea che, su un piano metafisico, colui che sopporta il proprio destino e colui che lo attua siano in effetti la stessa entità si può mettere in relazione, oltre che alle concezioni di Schopenhauer e di Hearn, all'insegnamento indiano dell'identità di «*Ātman*» e di «*Brahman*», ovvero di Io e di Universo, insegnamento che Hofmannsthal trae dalle *Upanishad*⁴⁹. Così

⁴⁶ Si veda Wolfgang Nehring, op. cit., p. 110: «Die Gewalttäter zerstören aber nicht nur die Harmonie der Welt, sondern auch ihr eigenes Leben [...] Laios will sich vor einem unfreiwilligen Lebensende retten und beraubt sich bei diesem Versuch selbst aller gegenwärtigen Lebensfülle». W. Nehring paragona Laio a Basilius in *Der Turm*, dal momento che entrambi, vittime della propria spietatezza, perdono miseramente il loro potere, diventando sempre più deboli ed amareggiati.

⁴⁷ Si veda Monika Fick, op. cit., p. 270: «So aber stellt seine Tat, was die natürliche Abfolge der Generationen angeht, die Ordnung wieder her, die Laios durch sein starres Festhalten am principio individuationis störte».

⁴⁸ Si veda Paul Deussen, *Das System der Vedanta*, Leipzig 1883, pp. 381 e segg. Cfr. Monika Fick, op. cit., pp. 285-286.

⁴⁹ Come dimostrano le annotazioni del 1903, Hofmannsthal conosceva le *Upanishad* nella traduzione di Paul Deussen, *Sechzig Upanishad's des Veda*, Leipzig 1897. Si veda GW, RuA III, p. 443.

come nella filosofia indiana l'uomo si reincarna in una realtà alla quale le azioni della sua vita precedente lo hanno destinato, così Edipo viene a trovarsi nel mondo che le azioni violente dei suoi padri hanno generato. E così come nel sistema indiano le nuove azioni commesse esigono a loro volta di essere espiaate nell'esistenza futura, così anche l'agire di Edipo non solo perpetua la colpa dei padri, ma implica che tale colpa sia scontata a caro prezzo⁵⁰.

Ciò che affascina e allo stesso tempo spaventa nella tragedia dell'eroe tebano è proprio questo mistero, questo paradosso agghiacciante insito nell'essere umano che Hofmannsthal concepisce e propone nella figura di Edipo: ogni individuo deve possedere, al pari di Edipo, un'enorme forza d'animo per espiaare ciò che l'uomo non è, e che pure allo stesso tempo è.

La tematica degli imprescindibili legami che uniscono il destino dei padri e quello dei figli tornò a occupare la mente di Hofmannsthal nell'ultima delle sue opere, *Der Turm*, quasi a dimostrare quanta importanza questa concezione avesse ancora per lui. A differenza di Edipo e Sigismondo, tuttavia, Hofmannsthal considerava da sempre una grande benedizione i legami misteriosi che uniscono i figli ai padri e i padri ai figli, così come i legami metafisici che uniscono amanti che ancora non appartengono l'uno all'altra e che sono già padre e madre ancor prima che i figli nascano: «Liebende, die einander nicht angehören», scrive il poeta viennese «verbindet ein metaphysisches Band. Sie sind Vater und Mutter eines ungeborenen Kindes»⁵¹.

Dal momento che la trilogia su Edipo è rimasta incompiuta, non è dato di sapere se l'eroe tebano sarebbe stato in grado di spezzare, senza soccombere, quella che in lui era la catena maledetta della stirpe. Sembra però di poter intuire quanto profondamente Hofmannsthal abbia dovuto provare, sul finire dei suoi giorni, l'intrecciarsi del destino dei padri a quello dei figli, un intreccio che pare quasi attuarsi tragicamente in una sorta di ultimo atto della sua esistenza. Il 13 luglio 1929 suo figlio, Franz von Hofmannsthal, si toglieva la vita sparandosi alla tempia. «Während eines schweren dumpfen Gewitters», scrive Hofmannsthal in una lettera a Burkhardt, «hat unser armer Franz sich durch einen Schuß in die Schläfe das Leben genommen. Die Ursache liegt unendlich tief: in den Tiefen des

⁵⁰ Si confronti il concetto di giustizia superiore, di una «ewige Gerechtigkeit im Ganzen», di cui parla Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung 1*, Buch 4, § 60, *Sämtliche Werke, Band I*, ed. cit., p. 453.

⁵¹ GW, RuA III, p. 373.

Charakters und des Schicksals»⁵². Due giorni dopo, il 15 luglio del 1929, Hugo von Hofmannsthal, che da qualche tempo soffriva di profonde crisi depressive e contemplava con amarezza gli sviluppi del suo tempo, moriva improvvisamente, quasi che il destino del figlio fosse in fondo anche il suo.

⁵² Lettera del 14 luglio 1929. Si veda C. J. Burkhardt, *Hugo von Hofmannsthal – Carl J. Burkhardt. Briefwechsel*, Frankfurt a. M. 1956, p. 316.

Evelyne Polt-Heinzl
(Wien)

*Die kleinen Feuer zwischen den Zeilen
Über den österreichischen Autor Erwin Einzinger*

Erwin Einzinger, Jahrgang 1953, ist seit dem Erscheinen seines zweiten Buches 1983 Hausautor des Salzburger Residenz Verlages¹. Gemeinsam mit Autoren wie H. C. Artmann, Alois Brandstetter, Barbara Frischmuth und Alfred Kolleritsch gehört er zum festen Stamm des angesehensten heimischen Umschlagplatzes für österreichische Gegenwartsliteratur. Dieser Tatsache verdankt sich auch die relativ starke Präsenz seiner Bücher auf den Rezensionseiten, gehören die Publikationen dieses Verlages doch quasi zum Pflichtrepertoire in den Kulturredaktionen im Inland ebenso wie im deutschsprachigen Ausland. 1977 erhielt Einzinger den Georg Trakl-Förderungspreis, 1984 gemeinsam mit dem Schweizer Autor Alain Claude Sulzer den Rauriser Literaturpreis und 1994 den Manuskripte-Preis. Trotzdem ist die literaturwissenschaftliche Beachtung, die seine Arbeiten bisher gefunden haben, eher gering. Scheint Erwin Einzinger in der «Germanistik», dem «Internationalen Referatenorgan mit bibliographischen Hinweisen», bisher nicht auf, finden sich zu gleichaltrigen Autorinnen wie Elisabeth Reichart, Josef Winkler (1953) und Erich Hackl, Robert Menasse, Christoph Ransmayr (1954) in den Heften 1/1990 bis 1/1993 je ein bis sechzehn Hinweise². Daß Einzinger «einer der unbekanntesten bekannten Schriftsteller seiner Generation» (Gauß 1992, 85) ist, leitet sich weniger von Qualitätskriterien her als von Rezeptionsbarrieren, die seinen

¹ 1977 findet sich erstmals ein Text von Erwin Einzinger in der Grazer Literaturzeitschrift «manuskripte», die dem Residenz Verlag traditionell als Rekrutierungsorgan für neue Autoren dient.

² Im Detail sind Erich Hackl und Robert Menasse mit je einer, Elisabeth Reichart mit drei, Josef Winkler mit fünf und Christoph Ransmayr mit sechzehn Eintragungen vertreten.

Arbeiten eingeschrieben sind. Vor allem verweigern sie sich konsequent jeder Kontinuitätsersparung; die Realitätspartikel, die in seinen Werken wie Mosaiksteine ausgestreut sind, beharren auf ihrem Teilchencharakter, das Bild des Ganzen erhält trotz spielerisch ausgelegter Motivketten und -gewebe keine Festigkeit. «Nicht nur die Gedanken fransen aus. Auch die [...] Geschichte, die erzählt, wie es überhaupt “dazu” gekommen ist ... Was läßt sich bündeln, was nicht? Wenn man freilich weiß, daß Skizze ursprünglich soviel wie Spritzer bedeutet hat ...» (B 130)³. Dieses bewußte Bekenntnis zum Fragmentarischen, das eine artifizielle Makrostruktur nur mit leichter Hand und fast ironischem Gestus über die Textsammlungen zieht, wird mitunter mit dem Verdikt “Beliebigkeit” quittiert⁴. Zudem hielt Einzinger mit großer Beharrlichkeit auch in den achtziger Jahren an Themen fest – die kleinen Leben und Leiden in der (ober)österreichischen Provinz –, die ihre Popularität an den Spitzkehren zu postmodernen Zeitgeistigkeiten eingebüßt haben. Auch in den kulturellen Diskurs integrierbare inhaltliche Anknüpfungspunkte fehlen. Das konnte im Zeichen der Waldheim-Wahl und der diversen Gedenkjahre der achtziger Jahre das Thema Vergangenheitsbewältigung ebenso sein (Reichart, Hackl) wie die anregende Exotik des Schauplatzes (Menasse, Ransmayr). Ein rechtzeitiges Nachholen des bislang Versäumten könnte der Literaturwissenschaft nachträgliche Beschämung ersparen.

Als erste Buchpublikation erschien 1977 im Salzburger Alfred Winter Verlag der Lyrikband «Lammzungen in Cellophan verpackt» (L). Die hier gesammelten Gedichte waren zum Teil bereits in Literaturzeitschriften (Projekt-IL, Salz) erschienen. Titel wie formale Erscheinungsform des Bandes legen eine Verortung in den Ausläufern der Literatur der Beatgeneration nahe. Angelpunkt ist die Kritik an Kälte und Gefühllosigkeit einer perfekten Waren- und Konsumwelt und das Erschrecken vor den Abgründen und Leerläufen der in ihr gelebten menschlichen Leben. Bloßgestellt wird die Selbstzufriedenheit der Wiederaufbaugeneration, die *es* so sichtlich geschafft hat und aus eitler Freude über das scheinbar reibungslose Funktionieren des materiellen Wohlstandes – der bis zu hygienisch verpackten Lammzungen alles bereitstellt – Folgekosten wie Verlust an Menschlichkeit, Vereinsamung und psychische Deformationen gar nicht wahrnimmt. Den sprachlichen Rundgängen entlang den Brüchen und

³ Die Zitate aus den Werken Erwin Einzingers erfolgen nach den in der Bibliografie aufgelisteten Ausgaben, unter Verwendung der dort angeführten Sigel.

⁴ z.B.: Fuld 1985, Jacobs 1988.

Nahtstellen der modernen Realität sind Schwarzweißfotos beigegeben, in denen sich die Tristesse der lyrisch eingefangenen Alltagsbilder visuell doppelt. Motivlich vorgeformt findet sich die Themenpalette etwa bei Rolf Dieter Brinkmann, eine Feststellung, die wenig germanistischen Scharfsinns bedarf, denn Einzingler selbst stellt dem Band ein Motto Brinkmanns voran. Auch in Schreibweise und poetologischem Rüstzeug ist Brinkmann präsent: die oft grafisch aufgelöste Textgestaltung, die Verwendung des &-Zeichens, die exzessive Nutzung des Enjambements als eine Art poetischen Zeigefingers um Glätte und scheinbare Selbstverständlichkeiten aufzubrechen. Auf inhaltlicher Ebene entspricht dieser Intention eine randständige Optik, die mit einer verfremdend beleuchteten Bestandsaufnahme der Wirklichkeit die Fragwürdigkeit der sogenannten Normalität kenntlich machen will. Es sind die Weichteile der Landschaften, wo Stadtränder und einstige Dörflichkeit zur Uniformität verschmelzen, es sind die landschaftlichen und architektonischen Preise der Wohlstandssymbole, die fokussiert werden: Autostraßen, Tankstellen, Einkaufszentren, Parkplatzwüsten, Baustellen, Neonlichterketten, Starkstromleitungen, Bretterwände – und über allem die schrille Omnipräsenz der Reklame. Im Bereich des Interieurs entsprechen dem summende Kühlschränke, Konservendosenmahlzeiten, dröhnende Fernsehgeräte oder in stumpfsinnige Selbstbedienungsparadiese führende Rolltreppen. Alles Motive, die konnotiert werden mit Einsamkeit, Trauer und Leere, hin und wieder synästhetisierend unterlegt mit Popmusikklängen (natürlich Jim Morrison, Santana und J. J. Cale). Einige der Motive wirken wie Versatzstücke aus der amerikanischen Literatur der sechziger Jahre. So scheint die Vielzahl der schnurgeraden breiten Straßen weniger der (ober)österreichischen Realität der siebziger Jahre zu entstammen als den amerikanischen Highways nachempfunden zu sein. Auch Anleihen bei der expressionistischen Traditionslinie sind erkennbar, trotzdem heben sich einzelne Gedichte als durchaus eigenständig ab und erreichen in der konstatierenden Aneinanderreihung scheinbar willkürlich herausgegriffener Gegenstände und Bilder mitunter eine beachtliche Dichte der sinnlichen Eindrücke, deren Kälte und Beziehungslosigkeit bedrückend real wirkt. Bedrückend auch, weil spürbar bleibt, daß hier ein junger Autor bis zur Schmerzgrenze die Reichweite seines literarischen Instrumentariums erprobt.

Folie für Einzingers literarische Anfänge sind die Erfahrungen der spätgeborenen Achtundsechziger-Generation, die Ideale und Gefühlswerte der Revolte nicht mehr exklusiv verinnerlicht, aber doch so weit

prägend miterlebt bzw. nachvollzogen hat, daß der Verlust ihrer geistigen Hegemonie schmerzlich empfunden wird und zu aktiver Suche und Auseinandersetzung drängt.

& man spürt
daß die Leute
die noch den Mut haben zu sagen
daß irgend etwas nicht stimmt
immer weniger werden
 & auch wir
stehen bloß noch lächelnd herum
sprachlos wie parkende Autos (L 135)

Präsent ist der Zweifel an einer (bloß) literarischen Weltaneignung, wie er sich in den «Kursbuch»-Debatten über den «Tod der Literatur» und den Projekten diverser «Literaturproduzenten» niederschlug, die auf nicht-belletristische Erfassung der Realität orientierten. Nicht zufällig in Verbindung mit einem Bericht über die Niederschlagung einer Demonstration im Nachrichtenmagazin «Der Spiegel» – ein Reizwort der Revolte – heißt es bei Einzinger: «die Wörter werden immer älter [...] & auch das Schreiben selbst / erschien mir jetzt so lächerlich» (L 41). Um zu vermeiden, daß sich das Künstlerische als Selbstzweck setzt, betont Einzinger, daß es ihm nicht um das Erfinden einer eigenen Welt geht, sondern darum, der vorgefundenen Wirklichkeit literarisch gerecht zu werden und der Verselbständigung der poetischen Mittel – «die Vergleiche hopsen herum» (L 26) – auch um den Preis des ästhetischen “Wertes” gegenzusteuern.

Als ich dann später im Regen durch die Dunkelheit
ging – vorbei an den auf die Bretterwände
geklebten Neuigkeiten & vorbei an einem mit
abgeblendeten Scheinwerfern parkenden Leichenwagen –
kamen mir plötzlich alle Vergleiche, mit denen ich
diesen Tag beschreiben wollte, so lächerlich vor
daß ich bloß halblaut «SCHEISS-METAPHERN!» sagte
aber selbst das war schon wieder metaphorisch. (L 132)

Aus diesem unauflöselichen Widerspruch des Lyrikers, der einer Ästhetisierung der Realität entraten will, in der literarischen Arbeit aber auf Bilder angewiesen bleibt, erwächst eine dynamische Spannung, die oft durch die eigenwillige Kargheit der eingesetzten Mittel verstärkt wird. Scheinbar unkommentierte sprachliche Abbilder von Gesehenem/Beobachtetem

werden unvermittelt durch bloße Verbindung mit Wortfeldern aus anderen Bedeutungsbereichen in mehrere Richtungen durchlässig.

völlig einsam hing
ein leerer
Kaugummiautomat in
der Abendkälte
neben der
Plakatwand
mit der
Pitralon-Reklame &
aus dem halboffenen
Fenster
einer Wohnung
im 1. Stock hörte man
die Stimme von Heinz
Conrads (L 33)

Die Begriffe, die den Kaugummiautomaten zu anthropomorphisieren scheinen, entfalten ihre Wirkkraft erst im zweiten Teil des Textes, der in knappster Form zusammenfaßt, weshalb der unsichtbar bleibende Wohnungsbewohner «völlig einsam» und der «Abendkälte» schutzlos ausgeliefert ist: Sich mit Pitralon rasieren, Kaugummi kauen und Heinz Conrads sehen, symbolisieren die zentralen Werte des erreichten Wohlstands, die trotz ihrer von Werbung und Zeitstimmung postulierten Lebensnotwendigkeit noch keinen Sinnzusammenhang stiften.

Verlorene Lebensqualität, verzweifelt nach Verankerung des Alltags in größeren Zusammenhängen, aus denen die Sinnhaftigkeit des Weiterlebens ableitbar wird, ist auch den meisten Gedichten des zweiten Lyrikbandes «Tiere, Wolken, Rache» (I) (1986) eingeschrieben, der neun Jahre später erschienen ist. Stilistisch werden die im ersten Band entwickelten Techniken zum Teil beibehalten bzw. radikalisiert. Das gilt vor allem für die Nutzung des Enjambements, das hier häufig Worttrennungen umfaßt – z.B.: Wel- / Len (I 5), ster- / Bende, Ju / Belt (I 16). Da alle Verszeilen mit Versalien beginnen, entsteht der Eindruck unüberwindlicher Abgründe. Die Brüchigkeit der geschilderten Realitätssegmente wird in den entzweigeschnittenen Wörtern mit den Augen greifbar. Die Irritation bleibt auch im flüchtigen Darüberlesen bestehen und zwingt zum unfreiwilligen Innehalten. Es sind die Abgründe, die sich den Menschen in eben solchen Momenten des Innehaltens auftun, wo einen kurzen Augenblick das Sinnlose und Vergängliche des eigenen Lebens be-

wußt wird: «... Am / Abend weiß jeder: Wieder ein Tag vorüber / Auf diese Weise muß bitte irgendwann / Ein anständiges Leben entstehen» (T 48). «Warum ist der Mensch so traurig?» (T 6) fragt das zweite Gedicht des Bandes, und der darauffolgende Text «Wiederbelebung» (T 8f) bringt eine Auflistung der unterschiedlichsten Versuche, sich über die “letzten Dinge des Lebens” «& die kleinen Feuer zwischen den / Sekunden» (T 12) darüberzuschwindeln:

Warum schießen alle nur noch herum wie ver-
 Trocknete Seelen? Sie schaufeln Sekunden unter
 Die Sessel, wollen fetzige Tage. Sie binden
 Tiere an Fahrradständer, zwingen das Grau
 Raus. Sie schleifen die Schönheit über die
 Straße, sehr hell. Sie verdrehen einen Muskel
 & rollen Linzer Augen über die Gegen-
 Stände. Sie machen Löcher in die Berge, abon-
 Nieren ein Modeblatt. Sie drucken Garantiescheine
 & vertrackte Melodien. Sie verlangen Quinten
 Schwarten, Kunst als Brei. Sie schicken einen
 Einbeinigen auf Werbetour durch die ländlichen
 Haushalte. Sie sprechen über Videos, über-
 Springen die Zwischenräume [...] (T 8)

Nur für Momente wird durchlässig, daß das Leben immer auch noch etwas anderes ist/sein mußte: «Nirgends ein Buntspecht / Nirgends Quadrophonie. Aber das Leben muß / Ganz nahe sein» (T 25). Und es ist hierin auch eine Erklärung enthalten für das poetologische Konzept Einzingers, das sich oft in langen Aufzählungen disparater Bilder, gesättigt von den «dunklen Schnauzen der Dinge» (T 79), erschöpft und doch immer wieder feststellen muß: «Und immer noch fehlt so / Vieles» (T 50). Es ist der Windmühlen-Kampf, das Leben in seiner zerfasernden Totalität literarisch zu erfassen, der «die fiebernde Lust, alles / In Geschichten vorkommen zu lassen» (T 5), nährt. Das Wissen um die letztendliche Vergänglichkeit dieses Unterfangens stellt die Frage nach der Tragfähigkeit künstlerischer Weltaneignung. «Wollt ihr / Zehn Millionen Geschichten, von denen keine die eure / Ist?» (T 29). Weil der Absolutheitsanspruch von Kunst immer wieder ironisch gebrochen und mit der realen Alltäglichkeit konfrontiert wird, enden Gedichte hier häufiger noch als im ersten Lyrikband lapidar redensartlich, oft auch etwas grob – «usw.» (T 13), «viel Glück» (T 93), «umso besser» (T 92), «wozu eigentlich» (T 91) – eine Technik, die sich auch in den Prosabänden findet. Charakteristisch bleibt

hier wie in den Prosatexten die Verwendung von Markennamen, Werbeslogans, dialektalen Ausdrücken, für die mitunter ein Mundartlexikon unerlässlich scheint⁵, und die Montage von Redensarten und religiösem wie profanen (Volks)Liedgut. Die Amalgamierung dieser disparaten Elemente zielt auf eine vielgestaltige und widerspruchreiche Nahperspektive der gezeigten Lebensrealitäten («Das Leben ein Album, in dem dann / Nichts genau das ist, was es / Zu sein schien?» – T 18). Die Integration dieser Splitter will in den Texten ebensowenig gelingen wie im Einzelbewußtsein der Figuren. «Sie schaut einen / Moment lang wie verloren zum Fenster hinaus, entdeckt auf / Einmal eine dieser Klammern, von denen das Leben so viele / Braucht»⁶. Deshalb kann immer nur ein «Schrägriß» (T 13) entstehen, dem in der individuellen und ausschnitthaften Draufsicht auf die Dinge keinerlei Verbindlichkeit zukommt. In dem Gedicht «Weg damit» heißt es

Jemand schnitt die letzten Wochen in dünne
 Streifen & es kamen keine Tage zum Vorschein, auch
 Nichts Vergleichbares, sondern nur Fasern, Reste eines
 Vermuteten Ganzen, über das jeder etwas anderes
 Zu verkünden hätte, würde man danach fragen: Fluchten
 Wunder, Seelenkult (T 86)

Um die Suche nach dem, was das Einzelleben identifizierbar macht, geht es auch in dem zwischen den beiden Gedichtsammlungen erschienenen ersten Prosaband Einzingers. Der unüblich lange Titel «Das Erschrecken über die Stille, in der die Wirklichkeit weitermachte» (E) (1983) entstammt einem Gedicht des vorangegangenen Lyrikbandes (L 16f), ein Hinweis, daß sich Thematik und auch Stilprinzipien hier fortschreiben. Unter dem scheinbaren Ordnungskriterium des Alphabets werden unspektakuläre Schicksale benannter, gleichwohl unnamhafter Figuren aus überwiegend ländlichem Lebenszusammenhang auf durchschnittlich ein bis zwei Seiten umrissen. Das alphabetische Gerüst – willkürlich nach Vor-

⁵ Etwa: anzipfen (T 41), Schnoferl (E 5), kudern (E 11), dodelsicher (E 48), Spompernadeln (E 50), hinig (E 128), Herumtrenzerei (K 73), pickenbleiben (K 79), gaustern (K 113), Aitzlerl (K 132), dascheln (K 173), «vorbeijuxen» (I 108), scheppern (I 132), zernudelt (I 151), vernudelt (I 162, B 160), schwarteln (I 163), hinunterteufeln (B 18), pumpern (B 111), Grattler (Grantler? – B 143), zusammenschmurgeln (B 163), u. a.

⁶ schmale klammer heißt ein Abschnitt in «Das Ideal und das Leben», wo die Nahtstelle zwischen Einzelleben und übergreifenden Zusammenhängen zusammenschumpft auf die Tatsache, daß die erste Regel der Tochter auf den Dreikönigstag fällt (I 137).

Nach- und Beinamen gereiht – stellt die Fiktion eines allumfassenden “Weltbezugs” her. Von Alpha bis Omega ist hier alles enthalten, was es über *das* Leben der Menschen zu sagen gibt. Auch der Untertitel «Ei-nundsiebzigundein Leben» suggeriert, daß alle Miniaturen zusammen *das* (eine) Leben, ergeben (Falcke 1983), worin dann auch das Leben des Autors inkludiert ist (Renoldner 1990), denn «das eigene Leben / wird vergleichbar / in den Geschichten der anderen» (Fernsehgedicht, 1. Teil. In: Projektil. 1978. H. 14, S. 86).

«Die Texte [...] sind mir als eine Möglichkeit lange vorgeschwebt: nicht unbedingt um ihrer Aussage willen, sondern wegen der Art und Weise, die sie für ihre Aussage gewählt haben. Also wird wieder ein Gerüst bedeutsam», schreibt der amerikanische Autor Robert Creeley in der Vorbemerkung zu seinem Prosaband «Mabel: Eine Geschichte», den Erwin Einzinger 1989 für den Residenz Verlag übersetzte. Beide Momente, die behauptete Selbsttätigkeit, mit der sich die Geschichten erzählen, und der Rekurs auf ein äußerliches Gerüst, finden sich in allen Prosabänden Einzingers wieder. Symbolisiert das Alfabet in «Das Erschrecken über die Stille ...» das Gesamt des menschlichen Wissensschatzes, ist es in «Das Ideal und das Leben» (I) (1988) ein numerisches Ordnungsprinzip, wobei die 284 Abschnitte Totalität durch die Anordnung im Jahreszeitenkreislauf hereinholen⁷. Im 1986 erschienenen Roman «Kopfschmuck für Mansfield» (K) liefern Leben und Werk der neuseeländischen Autorin Katherine Mansfield den roten Faden, der die ungleichartigen Geschichten und Gedankensplitter organisiert. Im jüngsten Prosaband «Blaue Bilder über die Liebe» (B) (1992) findet sich wiederum das Alfabet, wobei der Vorwandcharakter hier noch offensichtlicher wird: Die alfabetisch gereihten ersten Worte der Abschnitte stehen in einem oft recht randständigen Bezug zum jeweiligen Text. Die Fiktion ihres Überschriften-Charakters wird aber durch das Druckbild – sie sind gleichsam als “Wort-Initialen” in Großbuchstaben gesetzt – betont und sie finden sich auch fein säuberlich aufgelistet im abschließenden Inhaltsverzeichnis. Es ist das poetologische Konzept, das in allen vier Prosabänden nach einem äußeren “Gerüst” verlangt: Die Suche nach verallgemeinerbaren Aussagen über die Men-

⁷ Die einzelnen Phasen werden direkt angesprochen oder sind aus Details erschließbar: die Sommerzeit hat begonnen (I 7), die ersten Leberblümchen (I 8) und späte Kirschblüten (I 33) lassen sich blicken, «Es ist lange hell an den Abenden» (I 48), überall wird wieder «tapfer Grillkohle» gekauft (I 58), «In den Morgenstunden spürt man schon den Herbst» (I 94), «Die Schneeglöckchen in den Auwäldern knurren leise» (I 154) usw.

schen und ihr (Zusammen)Leben, die dort ansetzt, wo dieses Leben tagtäglich gelebt wird, in den kleinen, unscheinbaren und unerträglichen Banalitäten und «traurigen Mittellagen» (Pfoser 1992), aus denen unser Alltag besteht.

Die «Einundsiebzigundein Leben» in «Das Erschrecken über die Stille ...» sind eine Sammlung von enttäuschten, verfehlten und ungelebten Leben. Allen Figuren sind «die kindlichen Königreiche [...] still und ohne Aufhebens zerfallen» (E 55). Waren sie «vor ein paar Jahrzehnten noch [...] hoffnungsstarke Kinder gewesen ...» (E 85)⁸, ist an dem Punkt, wo wir die Figuren treffen, schon klar, daß es für sie alle zu spät geworden ist. Ihre Individualitäten haben sich im hoffnungslosen Stillstand einer uniformen Alltäglichkeit verloren, deprimierend austauschbar sind ihre Schicksale. Häufig erfährt man nichts Genaueres, *was* die Leben so verfehlt macht, es ist nur stimmungsmäßig erschließbar, *daß* sie es sind. «Gesenkter Kopf, triefender Gang, halb Buschmann, halb stummes Geheul» (E 108) ist die Beschreibung einer der Figuren, die so über allen stehen könnte. Alles, was sie «leidenschaftlich» zu tun scheinen, ist «gähnen» (E 58). Selbst die alltäglichsten Handlungen funktionieren nicht richtig, gelingen nicht filmreif, noch die väterliche Ohrfeige gerät «umständlich» (E 53). Dabei scheint völlig unerheblich zu sein, welcher Lebensentwurf gewählt wird, das Leben geht immer daneben. Sternberger (E 113f) heißt eine vornamenlose junge Frau, sie ist selbständig und autark, scheint es geschafft zu haben – aber auch sie ist nur einsam, ihr Leben reduziert auf eine namenlose Leere, so wie das für alle anderen Figuren des Panoptikums gilt, seien sie Singles oder Ehekrüppel. Denn alle Beziehungen funktionieren nach dem gnadenlosen Muster: «Sie und Kuno waren zertrennlich, pickten aber doch immer wieder beisammen, es ergab sich» (E 59).

Schmerzlich ist die Hilflosigkeit und sprachliche Ohnmacht, mit der die Menschen versuchen, Sinn in ihre Leben zu bringen: der Fußabstreifer aus Bierflaschenverschlüssen (E 25), das «Gaudifest» der Naturfreunde, das so gar nicht lustig werden will (E 49), das selbstgebastelte Hundeschlittenmodell aus Zündhölzern – eine «Heidenarbeit» (E 103) – und die Unzahl halbgelöster Kreuzworträtsel. «Das Leben meistern, der Sinn, na was!» (E

⁸ «Ob sie Lastwagenfahrerin, Taucherin oder Rocksängerin werden wollte, war irgendwann einmal noch nicht entschieden gewesen», heißt es in «Blaue Bilder über die Liebe» (110), und «Ewige Kindheit. Jeder Tag riß einem von neuem die Decke weg, danke» (B 139).

106) steht über den tapferen Versuchen von Mutter Schuppe: «sie strickte Porträts und ver-suchte sich im Töpfern». Es seien Lebensskizzen, die «nie denunzieren», heißt es im Klappentext⁹. Das scheint auf den ersten Blick fragwürdig, denn rücksichts- und schonungslos ist zumindest die Verhöhnung kleinbürgerlicher Bildungsintentionen. Der einzige positiv geschilderte Ausgleich für die Tristesse des Lebens erwächst aus einer körperlichen Tätigkeit: Theresia Vierlinger mäht mit der Sichel und der Autor sieht ihr dabei mit ebensoviel Genuß und Befriedigung zu, wie er ihr daraus erwachsen läßt (E 119). Oft liegt die Härte, mit der die Figuren bloßgestellt werden, im Detail, das mit wenigen Worten kommentarlos ihre geistige und lebensweltliche Enge umreißt. «Heute hat sie – vielleicht zum erstenmal – die Butter im Kühlschranks auf die falsche Seite gelegt, wo bisher Wurst und Käse ihren Platz hatten» (E 90) – mit dieser Beobachtung setzt die Lebensminiatur der Philomena Bolterauer ein. Noch die Sehnsüchte und Befriedigungen dieser Figuren sind von quälender Jämmerlichkeit: Der unerfüllte «Berufstraum» der Bäuerin, Köchin in einer Werkskantine zu sein (E 28); die Rache des Kellners, der in Ausübung seiner “Hausherrenrechte” «heiß vor Genugtuung» die Kontaktadressen in den Klosprüchen “seines” Lokals ändert (E 46); oder das Bild des Junggesellen, der Dias anschauen muß – Motive aus seiner Bundesheerzeit und von diversen Bierzeltfesten –, um sich seines Lebens als wirklich gelebtem Leben zu versichern (E 44f). Bei dieser kompromißlosen Anhäufung von Banalitäten erhebt sich die Frage, wie das Nichts, das sich in und um die Figuren ereignet, erzählbar bleibt: «nirgends eine Geschichte» (E 28), und «wovon konnte denn noch die Rede sein?» (E 90). «Es ist dies in keine Chronik eingegangen» (E 30), heißt es von einer «Geschichte» um einen Hundebiß, so als wollte der Autor trotzig beharren auf dem Widerspruch, geschichtsunwürdige Nichtigkeiten zu Geschichten werden zu lassen, und so schreibend dem Leser Respekt abzuverlangen für das Übermaß der Vergeblichkeiten, die trotzdem «tapfer» gelebt werden. «Tapfer» ist ein häufig und in scheinbar unsinnigen / unwürdigen Zusammenhängen gebrauchtes Wort in Einzingers Texten – bis hin zu den «tapfer heruntergewurstelten Tupperware-Parties» (B 113). Eingeschrieben ist ihm ein gewis-

⁹ Das wird auch in mehreren Rezensionen wiederholt, namentlich in den beiden fast wortgleichen Besprechungen von Alfred Warnes (1983 und 1988) in der Wiener Zeitung, die eigentlich zwei verschiedenen Prosabänden gewidmet sind, wobei es der Autor vermeidet, in seiner zweiten Rezension auf das erste, fünf Jahr zuvor erschienene Buch zu verweisen.

ses Maß an Achtung, denn «überall wurden Abenteuer bestanden, auf die es nicht ankam» (E 80) und die dennoch oder auch gerade deshalb wert sind, erzählt zu werden.

Spürbar ist in allen Episoden eine plötzliche Widerständigkeit, auf die das «Erschrecken» des Titels anspielt. Zumeist ist da nur ein Ahnen der Vertracktheiten des eigenen Lebens, ein vages Gefühl, das Leben nicht in der Hand zu haben, ein unbestimmter Wunsch, «zumindest einmal ohne Tricks drinnen» zu sein (E 57), oder wenigstens zu wissen, wem man «denn eine schnalzen» sollte (E 109). Oft reicht es aber nicht einmal dazu, denn viele sind «betrogen und ohne die Kraft, das wenigstens einzusehen» (E 66). Trotzdem ist da dieses Moment des plötzlichen Nachdenkens, des Innehaltens, des Erschreckens, und der Flüchtigkeit dieses Erschreckens entspricht die gewählte Form des Momentbildes (vgl. Lüdke 1983). Nicht immer eignet es der Figurenperspektive, öfter ist es der Erzähler, der seine Reflexionen dazwischenschaltet. Mitunter spricht der Autor diese Distanz auch an. Von den Gedanken über Hanna Wurdingers Partnerschaft mit einem gewalttätigen Tankwart erfährt der Leser abschließend: «sie dachte das nicht so» (E 54), denn woran Hanna Wurdinger wirklich denkt, ist die bevorstehende Eierstockoperation, und das hat wohl alle Berechtigung für sich. Häufig wird die Distanz zwischen Erzählerreflexion und Figurenperspektive durch einen sprachlichen Ebenenwechsel verdeutlicht. Die unvermittelte Beschreibung eines banalen Vorgangs, eines Gegenstandes im Duktus wissenschaftlicher Abhandlungen (E 28, 30 u. ö.) oder die Einföhrung wissenschaftlicher Termini (E 97) ist seit dem meteorologischen Auftakt von Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften» bewährtes Vehikel erzähltechnischer Distanzierung vom Erzählten¹⁰.

Der zwei Jahre später erschienene Prosaband «Kopfschmuck für Mansfield» (K) (1985) scheint auf den ersten Blick etwas aus dem Gesamtwerk Einzingers herauszufallen. Das Schreiben entlang realer Künstlerfiguren erfreut sich im Gefolge postmoderner Grenzverwischungen «zwischen literarischem und diskursivem Schreiben» (Hage 1989, 25) seit den achtziger Jahren besonderer Beliebtheit. Biografische Annäherung an

¹⁰ Ein Bezug auf Musil findet sich auch in «Blaue Bilder über die Liebe», wo Ulrichs Überlegung, angesichts “genialer” Rennpferde auf eigene Genialität zu verzichten (Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Band 1, Kapitel 13), auf den Kopf gestellt wird: «Er starrte auf die Memphis-Light-Reklame. Auf dem Gesicht des sportlichen Kämpfers war dieser zeitgenössische Ausdruck von abgrundtiefer Blöhdheit gepaart mit Selbstzufriedenheit, der das stärkste Pferd dazu bringen mußte, den Kopf herumzuwerfen und dann rasselnd durchzuatmen» (B 26).

verbürgte Künstlerlebensläufe, die als Folie für eigenes Erleben/Schreiben dienen, kommt postmodernen Bedürfnissen nach Zitatmontage, Sprachspiel und Einbezug der Meta-Ebene entgegen und ermöglicht vergleichsweise mühelos einen stringenten Aufbau und sinnvolle Organisation im überschaubaren Realitätsausschnitt. Negativ formuliert: Der schleichende Verlust an Welthaltigkeit wird so unauffällig ersetzbar durch eine literarische Figur. Zumal für literaturwissenschaftlich vorgebildete Schreibende kommt noch dazu, daß auch in dürftiger Zeit die berufliche Tätigkeit Stoffe in quasi unlimiteder Zahl an die Hand gibt, die dann je nach Intention und Mentalität mit Realitätspartikeln aus dem eigenen Erleben und/oder stilistisch-ästhetischen Versuchsreihen verknüpft werden können und den kundigen Leser zur kurzweiligen Entschlüsselung des Dialogprozesses zwischen zwei Künstlerpersönlichkeiten einladen¹¹. Zumindest auf den zweiten Blick anders das Herangehen Erwin Einzingers. Scheinbar fröhlich und stilecht die postmoderne Staffette aufgreifend, erfindet er die Figur des angehenden Autors Sandbach, der bei einer Englandreise zufällig auf die 1923 im Alter von 35 Jahren an Tuberkulose verstorbene Autorin Katherine Mansfield aufmerksam wird. Ihre Besessenheit, im Wettlauf mit ihrer Todeskrankheit zu schreiben, und immer wieder ihre Verzweiflung, ihr Scheitern am Schreiben, setzt er in Beziehung zu seinen eigenen Schreibansätzen. Zwar interessiert Sandbach/Einzinger auch das Leben der früh verstorbenen Autorin, aber im Zentrum steht der Versuch, die eigenen Aufzeichnungen entlang der *Schriftstellerin* Mansfield zu organisieren (K 153). Das als Gemeinsames herausgegriffene Moment ist der vielfach gebrochene und mühsame Kampf um literarische Aneignung der Welt. Mansfield wie Einzinger versuchen in knappsten Skizzen von großer Dichte ein Maximum an Welt einzufangen. Der Roman präsentiert sich als komplexes Spiel mit drei Ebenen: Der Autor Sandbach schreibt über eigene Erlebnisse, streut literarische Notizen ein und montiert in direkter wie indirekter Wiedergabe Passagen aus Mansfields Erzählungen und Tagebüchern. Durch ein dichtes Motivgeflecht, das die Bereiche Vögel/Tiere-Federn/Fliegen – jedes dieser Elemente leitet sich aus Texten Mansfields her – in vielfältigen, zum Teil rein assoziativ gesetzten Variationen umkreist, bleibt die Bezugsfigur auf allen drei Ebenen präsent. Dieses forcierte Spiel mit Dingsymbolen, das sich auch in den anderen Prosabänden Einzingers findet, ist hier lesbar als Anspielung auf Katherine Mansfields eigenen Einsatz von Alltagsgegenständen

¹¹ Zum Künstlerroman der achtziger Jahre vgl. Polt-Heinzl 1993.

und -situationen zur Figurencharakterisierung, hingezeichnet mit leichter Hand und sparsamen Mitteln. Auch der Schreibprozeß ist in das artifizielle Spiel einbezogen. Schreibt der Autor Einzinger den letzten Satz des ersten Kapitels, lautet der: «Sandbach dachte nach, roch an seinem Bleistift. Dann schrieb er: Erstes Kapitel» (K 38), wobei das Suchen nach Inspiration im Geruch des Schreibgeräts wie eine Paraphrase auf Peter Handkes «Geschichte des Bleistifts» (1982) wirkt. «Bleistift, Brücke nach Hause!» heißt es dort (S. 369), und in der fünf Jahre später erschienenen Erzählung «Nachmittag eines Schriftstellers» findet sich die keineswegs ironisch gemeinte Vorstellung, daß bei einem potentiellen Sturz aus dem Fenster «der Aufprall durch die Masse seiner Bleistiftspiralen, die sich mit der Zeit und den Jahren dort unten abgelagert hätten, gemildert würde» (S. 90). Neben diesen Anspielungen auf zeitgeistige Selbstbezüglichkeit der Gegenwartsliteratur ist für Einzinger die Orientierung an Katherine Mansfield nur ein Aufhänger, der seinen Geschichtenketten einen äußeren Halt gibt, ohne daß er zum Selbstzweck wird. Die montierten Beobachtungen und Skizzen haben über weite Strecken für sich selbst Bestand, der dargebotene Organisationsfaden täuscht keine Integration der auseinanderstrebenden Teile vor, die auch hier gerade aus ihrer Disparatheit heraus Lebendigkeit und Fülle erhalten. Thematisch umfassen sie «Landgeschichten» (K 138) um flüchtig auftauchende Figuren im Stile des vorangegangenen Erzählbandes – die dichtesten und authentischsten Passagen des qualitativ nicht ganz durchgehaltenen Buches –, erlauchte Lebensgeschichten und Beobachtungen von Reisen in die Ferne (England, Amerika) und Nähe (Bergwanderungen, Radtouren in der oberösterreichischen Heimat, Arbeitszusammenhänge etc.) und auch Autobiografisches, von Kindheitserinnerungen bis zur aktuellen Lebenssituation des Autors.

Der 1988 erschienene Prosaband «Das Ideal und das Leben» (I) ist inhaltlich und formal ein unmittelbares Pendant zu «Das Erschrecken über die Stille ...». Die Abschnitte sind deutlich kürzer geworden und gehen im Durchschnitt kaum über eine halbe Seite hinaus. Ihre Anordnung im zyklischen Kreislauf der Natur alludiert auf das ewig sich wiederholende Gleichmaß menschlichen Lebens, das, «zurückgeworfen auf ein Ich, das im / Versinken ist» (Eine langsame Geschichte. In: Projektil. 1977. H. 11, S. 45), auf die Imitation massenmedial vorgelebter Durchschnittsexistenzen rekurriert. Entsprechend diesem schleichenden Individualitätsverlust vermeiden die Überschriften der numerisch geordneten Abschnitte Namensnennungen und beschränken sich auf abstrakte Dinge, Situationen, Genrebezeichnungen, mitunter in perfider Hintergründigkeit auf den Text

bezogen. Im Zentrum der einzelnen Abschnitte stehen nicht mehr *Lebensläufe*, sondern *Bilder* von Dingen, Naturerscheinungen und *auch* von Menschen. Die Abstinenz von teilnehmender Figurenperspektive ist gegenüber «Das Erschrecken über die Stille ...» noch größer geworden. Treten Menschen auf, haben sie zumeist keine Namen, nur persönliche Fürwörter verweisen auf sie, so wie sich ihre Identitäten gegeneinander bis zur Unkenntlichkeit verwischen. Die Konkretheit der Plots ist oft weniger greifbar, kontinuierlich gezeigte Viten sind eher selten (z. B. «SELTEN BEFAHRENE MEERE», I 8f, «LAX», I 98, «EIN MÄDCHENTAG», I 160). Häufig geraten die Skizzen in der Fokussierung eines einzigen, nichtssagenden Augenblicks aber doch zu geronnenen Lebensbildern, die in nuce ein ganzes Leben wiedergeben. Die «Welle von Müdigkeit und Langeweile» in einem Schuhgeschäft («IN DEN MINUTEN», I 9f) während der «blauen Stunde nach der Mittagspause», deren Tödlichkeit glückhaft abgewendet werden kann durch den rettenden Einfall einer Kollegin, den Nachmittags-Nescafé heute schon etwas früher einzunehmen, geschildert auf knapp vierzehn Zeilen, ist lesbar als hochverdichteter Abriß eines beliebigen Verkäuferinnenlebens. Die Hohlheit des Lebens wird nicht mehr primär aus konturierten Lebensläufen sichtbar, sondern aus der Zersplittertheit und Abgespaltenheit sinnloser Einzelmomente. Das scheinbar surreale Aneinanderreihen von peinlich genauen und oft ungustiösen Detailbeobachtungen, erinnert an veristische Inventur-Gedichte der Nachkriegszeit, aber auch an Techniken des Nouveau Roman. «BLICKSPANNE» (I 160f) könnte als Titel über vielen der Miniaturen stehen: Kommentarlos wie ein mechanisches Auge umfaßt der Blick die unterschiedlichsten Momente, hier eine Unzahl toter Weinbergschnecken auf einem Hügel, auf dem Bundesheerübungen stattfinden. Ein allfälliger gedanklicher Zusammenhang ist nur erschießbar, bleibt unauffällig und ist leicht zu überlesen. Darin liegt das Verhaltene vieler der Texte und auch das Schwierige.

Wie schon in «Das Erschrecken über die Stille ...» enden die Abschnitte häufig lapidar redensartlich, auch etwas flapsig: «Mehr nicht» (I 14), «man kennt das» (I 34), «Was noch?» (I 82), «Was sonst» (I 105), «Aber das möchten viele» (I 112). Nicht stilistische Entgleisungen sind das, sondern Anleihen bei der restringierten Sprachebene des Figurenpersonals, in der die Namenlosigkeit ihres Leidens an der Realität wurzelt. Direkte Leseranreden, die in «Das Erschrecken über die Stille ...» mitunter gekünstelt rüde und intentional nicht notwendig wirkten («Willst eine Nuß, Leser?» – E 127), fehlen weitgehend. Häufiger finden sich hier aber paraphrasierte Bildungszitate eingestreut, die auf Hölderlin, Rilke oder et-

was kalauernd auf Brecht verweisen¹². Bereits der Titel «Das Ideal und das Leben» (eine der sogenannten Schillerschen Ideenballaden) setzt mit zynischem Gestus ein Zitat aus der heiligsten Ecke des deutschen Bildungsgutes, das in unüberbietbarem Widerspruch zu den geschilderten Realitäten steht. Der hoffnungsstarke Gestus aus der Zeit des aufstrebenden Bürgertums, wo mit einigem Ernst die Aufforderung «Fliehet aus dem engen dumpfen Leben / In des Ideales Reich!» herausgeschmettert werden konnte, ist zur Farce geworden. Nicht nur weil ein «Reich des Ideales» nicht mehr auszumachen ist, sondern weil auch das Leben, aus dem geflohen sein soll, Konturen eingebüßt hat (vgl. Melzer 1988). Wie in «Das Erschrecken über die Stille ...» sind es Blitzaufnahmen von verfehlten und verpaßten Leben, auf denen das tödliche Gewicht sprachlosen Unglücks und grenzenloser Unoriginalität lastet. «Und wieder war alles so traurig, so düster, so schwer – ein Zitat also» (I 133).

Gleichgültig ist auch hier die Art des gewählten Lebensentwurfes, je eigen und doch bis zur Verwechselbarkeit gleich trostlos sind die gezeichneten Familienszenen wie die Versuche, abgesondert durch das Leben zu gehen. So wie der “normale” Lebenslauf mit dem Entschluß oder eigentlich dem Hineinschlittern in die Familiengründung automatisch in den Abgrund einer «Wohnzimmerehe» (I 134) führt, endet das Singleleben in einer Sackgasse, wo «kaum noch ein Leben» auszumachen ist, das «in ihrem eigenen wirklich Platz finden könnte» (I 110). Noch die Hummel vor dem Fenster, die kurz tat, «als wollte sie herein», entpuppt sich als schmerzlicher «FEHLALARM» (I 30) – auch sie bringt nicht den momentelang erhofften Ausbruch aus der Einsamkeit. Kein Urlaub vom Alltag kann hier helfen, keine Jugendträume sind herüberrettbar ins Erwachsenenleben: «Sie ist sechzehn, Lehrmädchen, oft schon mit allem zufrieden» (I 32). Und was zwischen Jugend und Alter liegt, wäre besser wie nicht gewesen:

Wie viele Jahre hatten vorbeigehen müssen, damit sie diese mit scharfem Auge als das erkannte, was sie waren: sumpfige, blub-

¹² Der kleine Bodenvogel «verzog sich, beschäftigte sich anderweitig, ließ nicht einmal ein Zeichen zurück dafür, daß er wirklich dagewesen war» (I 163) zitiert Hölderlins Elegie «Brot und Wein»; «Wer jetzt kein Auto hatte, kaufte sich keines mehr» (I 121) spielt an auf Rilkes Gedicht «Herbsttag» (Buch der Bilder); Brechts «Heilige Johanna der Schlachthöfe» wird zur «heiligen Johanna der Gasthöfe» (I 124), und in «Blaue Bilder über die Liebe» zieht es eine junge Frau «in die Werbebranche. Halb sank sie hin» (B 131), womit auch Goethe («Der Fischer») präsent ist.

bernde Schichten, in deren Verlauf man ihr alles ausgedet hatte, und in der Erinnerung verklebte sich das, faulte vor sich hin und erzeugte dieses feine brackige Aroma, aus dem so schwer herauszukommen war. Hatte also wirklich jeder in seinem Herzen den berühmten Buchhalter, die Uhr und ein kleines Paket Scheiße, wie sie einmal gelesen hatte? (I 122)

Was bleibt und keinem erspart bleibt, ist das Versinken in Ereignislosigkeit, in der keine Perspektiven auszumachen sind. «Und wenn der Moment dann kommt und sich alles wieder nähert wie ein weiteres zähes, graues Jahr mehr, so ist sie darauf vorbereitet und weiß, was sie zu tun hat: nichts» (I 148); «... und sie machte sich an ihre Verrichtungen, zu denen es nichts zu sagen gibt» (I 117), heißt es in einem Abschnitt mit dem Titel «ENERGIE», der anderes vermuten ließe. Auch wenn sich die Figuren aufbäumen, wird letztlich nichts davon spürbar, so wie bei dem «speckigen Kumpan» eines «alten Saufbolds», der droht, «allen die Geschlechtsteile auszureißen, wenn nicht in Sekunden alles anders werden sollte – aber nichts wurde anders, und nichts geschah» (I 41). Scheint einmal einer dieser hilflosen Ausbruchsversuche geglückt, enttarnt er sich bald als bloßer Wechsel in eine neue Enge. «Ein Bekannter [...] ist nun, mit neunundzwanzig Jahren, tatsächlich noch zum Zirkus gegangen, zu einem harmlosen Winzigbetrieb zwar, aber trotzdem» (I 100). Was er sich jetzt noch wünscht, sind «Schuhe wie Bill Wyman».

Totgeburten sind alle Versuche, Sinn in die Leere des Lebens zu bringen, und doch werden sie immer wieder unternommen mit einem scheinbar unerschöpflichen Vorrat an «MUT» (I 54): «Oder alles abwarten: faule Wochen, die neue Serie im Fernsehen, die Berichte über Weltreisen ... Und bald haben innerhalb weniger Tage gleich drei oder vier Arbeitskollegen Geburtstag, ist das nichts?» (I 54). Nur daß dieser MUT immer zu kurzatmig und zu klein dimensioniert angelegt ist, es sind «schnelle Fetzen einer kleinen Energie, die nur nach Volkshochschule riecht und aus» (I 83). Von großer Feinheit und Präzision sind die Formulierungen, die diese Kraftlosigkeit und Vergeblichkeit der Lebensträume einfangen: «Der extraleise Geschirrspüler, ein ehemaliger Wunschtraum, ragte in die stille Küche hinein, in der der Hund jetzt gähnte» (I 115). Nur das unscheinbare Adjektiv «ehemalig» transportiert die Schwere verspielter Lebenswünsche. Mit Sätzen wie «Auf dem Regal steht das Lavendelhexerl und duftet» (I 121), gelingen konzise Abbreviationen für Enge und Vergeblichkeit der Versuche, Wohlbefinden und Lebenssinn zu kreieren. Dauer-

hafte Befriedigung kann daraus kaum erwachsen, was übrigbleibt, ist ein Bündel Mensch, «hingekauert wie die bürgerlichen Tugenden» (I 98). Und trotzdem, das bloße Weiterleben im breiigen Einerlei der Nichtigkeiten erfordert ein gerüttelt Maß an Kraft, das Bewunderung erheischt. Sei es «der Trotz, mit dem sie weiter glauben will, alles so angehen zu können, daß sie nicht unter die Räder kommt!» (I 158) oder die bewußte Absage an ein selbstgesetztes Ende, auch wenn die Begründung dafür hilflos komisch wirkt: «Sie schaut eine der purpurnen Schlaftabletten an und wirft sie zurück in die Packung. Größer als das Leben sein, in Momenten zumindest!» (I 139). «Andererseits: Ist jemand, nur weil er einsam ist, auch schon ein Held?» (I 87).

Einzingers Formulierungen und Bilder sind oft gewagt und unorthodox. In den besten Momenten entsteht eine seltene Dichte und poetische Kraft. Daß er dabei mit hohem Einsatz spielt, macht es leicht, einzelne Metaphern zu finden, die – zumindest vom Kontext isoliert – nicht halten. Formulierungen wie «Eines Nachts aber fielen Tränen wie Regen ...» (I 18), «Und immer wieder staubte aus den sich bewegenden Wolkenrändern das Licht heraus» (I 157), «Skizzen dazu, auf Tränenpapier» (I 20) oder ein Tag «der sich krümmt wie vertrocknete Obstschnitten» (I 108), leben vom textlichen Umfeld, dem sie kontrastiv zugeordnet sind, den Erzählfluß so schon im Ansatz brechend. Gezielt inadäquate poetische Bilder stehen oft dezidiert für die hilflose Sehnsucht der Figuren nach dem “ganz Anderen”. Es sind aufflackernde Fantasiereste und sprachliche Aufbegehrungsversuche, die als «flirrende Seelenwuzerl» (E 91) vom Autor sogleich unwillig weggewischt werden. Und beeindruckend ist die Fülle von listig gesetzten Bildern, in denen ein erstaunliches Surplus an Unge-sagtem quasi wortlos mitenthaltend ist. Das «aufgeregte Buberl von einst», das «ein fader Belangmensch» geworden ist (B 11) und sich so nahtlos in die Galerie der «Reihenhausgemüter» (B 48) einfügen mag, wo des Wochenends mitunter «ein paar Gelaunte» (B 72), unter ihnen so manche «Ausgehkönigin» (B 101) mit «doserlhaft fader Haut» (B 146), ihre Abenteuer erleben, um dann wieder im «Selbstmitleid der Zahnspangengeneration» (B 16) zu versinken ... – von abgründiger Knappheit sind diese Bilder, die im souveränen Spiel mit Andeutungen und Aussparungen aus impressionistischen Wahrnehmungssplittern abgerundete Zustandsbilder der Welt und ihrer Bewohner entstehen lassen. Und geraffter ist eine Psychologie der Kleptomanie kaum vorstellbar als in den zwei Sätzen: «Ja, sie hatte angefangen, regelmäßig zu stehlen. Nicht daß sie etwas gebraucht hätte von dem, was sie mitgehen ließ, vielleicht brauchte sie überhaupt

nichts und wollte eigentlich eher etwas hergeben, wußte bloß nicht, wie sie das anstellen sollte» (I 117).

Im 1992 erschienenen Buch «Blaue Bilder über die Liebe» (B) wird eines der Momente, mit denen die Figuren der vorangegangenen Prosa-bände ihre Leben lebbar zu gestalten versuchen, herausgegriffen und auf seine Tragfähigkeit hin geprüft. Trotz Rückkehr zur alfabetischen Reihung ist das eigentliche Ordnungsprinzip ein anderes: «Es sneit auch hier Geschichten» (B 33), und zwar «Geschichten, die der Anrufbeantworter schrieb» (B 147) oder doch geschrieben haben könnte – so beliebig, alltäglich, unindividuell und wahr sind sie. Wie das Leben insgesamt muß auch die Liebe versanden, wo sich die Menschen «vom Balzverhalten bis tief in die jeweiligen Sehnsüchte hinein – bloß noch an Fernsehfiguren» orientieren (B 195). Die Überschriften isolieren scheinbar willkürlich Wörter/Wortfelder aus dem nachfolgenden Text, sind in ihrer Wahl aber oft von gezielter Doppeldeutigkeit («PLÄNE»: die Baupläne und der verfehlt Lebensplan eines frustrierten Ehemannes; «WÜST»: das Wüstenplakat im Wohnzimmer eines wüst abgekämpften Liebespaares) oder auch von intendierter Simplizität («VORÜBER»: eine Trennungsgeschichte; «PASSÉ»: der abgelegte Liebhaber). Die Bandbreite der Liebes-Geschichten ist weit gesteckt, und über allen schwebt das Heinesche «Würfel-Prinzip»: «Ein Jüngling liebt ein Mädchen, das hat einen andern erwählt ...».

WÜRFEL. Aber auch hier all die kleinen Country-Tragödien – trotz der verhaltenen Würde so vieler grauer Tage ... Das schon, jede Vereinfachung war natürlich ein Fehler – und dennoch blieben immer noch Muster anwendbar, zum Beispiel der Art: Junger Kerl liebt verzweifelt junges Mädchen – junges Mädchen aber liebt leider das Leben ... (B 165)

Es sind Variationen und Fallbeispiele zum Thema: Verliebtheit, Eifersucht, Mutterliebe/Kindersegen, Trennungen, unglückliche Liebe, Verlassenwerden, ergebnislose Annäherungsversuche, Streitrituale und Trostsuche im massenmedial angebotenen Kitsch. Anvisiert wird nicht die erotische Komponente, sondern die Befindlichkeit der beteiligten Menschen, ihre Hoffnungen, Sehnsüchte und alle Schattierungen ihrer Enttäuschungen. Selbst in den wenigen Miniaturen, wo “Abartigkeiten” (Telefonsex, Pornokinos etc.) in den Blick geraten, bleibt die Diktion von gleicher Dezenz. Sexuelle Belästigung am Arbeitsplatz fehlt ebensowenig wie Gewalt gegen Frauen – was ihre konkreten Ausformungen betrifft, wird der Leser

aber auch hier an den Chronikteil der Lokalzeitungen verwiesen: «Was weiter geschah, steht in der Zeitung» (B 23, auch B 123).

Atmosphärisch stehen die Episoden im Schatten der Frage: Was ist das schon, die Liebe? Geht von hier die Kraft zum Meistern der «Zwischenräume» (B 48) aus, sind von ihr «die Flügel» zu erwarten, «die das Leben hätte haben können» (B 37)? Die Antwort darauf ist nicht schwer zu finden. Durchschnittlich wie das Leben der Menschen ist ihre Liebe, dazu verurteilt, vom Alltagstrott aufgesogen zu werden. Wo «wieder und wieder der Tagesknüppel» herabsaust und trifft (B 85), wo als akustische Untermauerung des Intimen «von unten [...] die Klospülung zu hören» ist (B 25) und Liebesakte immer so enden: «Danach mußten sie beide in den Dienst» (B 115) oder «Danach: Er verheddert sich in ihrem Duschvorhang und wird innerhalb von Sekunden erneut kurzatmig» (B 147) – da bleibt Romantik auf die Unterhaltungsindustrie beschränkt, die dank der «Vernetzung der Bewußtseine» via Fernsehen (Praschl 1984) ihre Wirkkraft flächendeckend entfalten kann¹³. Für die Realität bleiben Erlebnissplitter über, die kaum der Rede wert sind. Der Ablauf ist erschreckend austauschbar; wie immer sich die erste Begegnung gestaltet, sehr bald und fast unbemerkt ist von der Liebe nichts mehr zu sehen. «Er weiß nicht, daß sie ihm eigentlich eine runterhauen will, und sie weiß nicht, warum sie es nicht tut» (B 81). Selbst den Abstürzen fehlt jede heroische Komponente, der schleichende Individualitätsverlust banalisiert auch noch das Leiden: «Und es war zweifellos nicht das erste Mal, daß in diesen Räumen eine Herzensangelegenheit völlig unvermittelt stagniert war» (B 116). «Und wirklich: Soll sie vielleicht sein Schnarchen vermissen, seine verschissenen Unterhosen?» (B 91). Außerdem ist klar: «Dann geht das Leben weiter. Es ist ein seltsames Leben» (B 107). Diese lapidaren Einsprengsel wurden von der Kritik mitunter als unwürdig angemahnt, kaum je als das interpretiert was sie sind: ein Stilmittel, das Autor wie Leser zurückholt in die Realität der geschilderten Leben. Es sind diese Sprachhülsen, die dem Reflexionsniveau des Figurenpersonals entsprechen. Ihre Unfähigkeit, Vorstellungen von einem geglückten Leben bzw. Kritik an aktuellen Zuständen gedanklich/sprachlich zu fassen, verlängert ihr latentes Unglück ins Unendliche ohne Aussicht auf Veränderung. «Jeder sucht etwas – die wenigsten wissen bloß, was?» (B 46). «Was sie will? Mehr Verhaftungen,

¹³ «Abends: Im ganzen Haus die Fernsehstimmen, die innige Verbindung aller mit allen durch sämtliche Wohnungen hindurch. Ein gemeinschaftliches Aufleben mit schlecht synchronisierten Sätzen, die durch die geduldigen Köpfe ziehen» (B 115).

mehr Sex, mehr Seelen in Bewegung. Sachverhalte, die stärker an andere Leben angrenzen oder diese berühren, streifen, erwärmen. Weniger Welt-
nachrichten. Felsen, die schmelzen oder sich über all den Trubel wälzen.
Mehr Magie, mehr Riten und, wenn möglich, vielleicht auch endlich
einmal eine Liebe ohne Wenn und Aber ...» (B 104). In dieser Abstraktheit
müssen die Wünsche zerfließen in «ein wenig Kesselfleisch und dann
wieder Rudi Carell: Herzblatt» (B 112). Was von den spotlichtartig be-
leuchteten Leben übrigbleibt, sind auch hier nur «RESTE. Ein geheim-
nisvolles Netz aus Vergeblichkeit und Klagen schien über einem Haufen
alter Stoffreste zu liegen, den die Frau [...] am Vormittag in einem Winkel
ihres Nähzimmers zusammengeschoben hatte» (B 112). Denn «das Leben
rinnt irgendwo unten aus und versickert im Abschüssigen. Dort wachsen
dann harte Bärenatzen und dicke Stengelkräuter mit hellem Blüten-
schaum» (B 164), während die Tränen eines Lebens nie mehr ergeben «als
eine halbvolle Tasse» (B 62).

Illusionen von der großen Liebe werden nicht nur in den angerissenen
Episoden zerstört. Intentional damit in Zusammenhang steht auch die
verstärkte Tendenz zu erzähltechnischer Illusionsbrechung. Immer wieder
hält der Erzähler mitten im Satz inne und kommentiert die Fragwürdigkeit
des Erzählten/des Erzählvorgangs: «Er ging also diese Straße ins Dorf
hinauf – nein, das wird zu lang» (B 56); «Wir sehen vertraute Charaktere in
vertrauten Kostümen, und dennoch wissen wir schon jetzt –, nein, nichts
wissen wir ...» (B 73); «Können wir diesen Gedanken noch etwas genauer
haben?» (B 76); «Die Augen waren kleine Seen? – Nein, das nicht» (B 126);
«Das Fahrzeug gehört einem Mann, den das Schicksal bisher eher
zuvorkommend behandelt hat, und dennoch ... Stopp hier» (B 110). Ist
einmal die Rede von einem überraschend geglückten Lebensplan, wird der
eben gesponnenen Erzählfaden mit der abrupten Wendung «in dieser
Tonart etwa ...» (B 140) mutwillig wieder abgerissen. Immer dort, wo die
Episoden ans Gefühligke, Klischeehafte anstreifen, wird unvermittelt abge-
brochen. Kompromißlos verweigert der Autor jedes Zugeständnis an ein
Harmoniebedürfnis. Die Häufung unvollständiger Sätze spiegelt auch die
sprachlich intellektuelle Ebene der Figuren (nicht nur der Kinder) wider:
«Kinder sprachen von Fernseherlebnissen, schüttelten sich, während sie
etwas auszudrücken versuchten, und immer wieder verstummten sie oder
sprangen in etwas anderes hinein, das sie dann ebensowenig zu Ende
führten» (B 187).

Im Unterschied zu den beiden vorangegangenen Lebensbilder-Samm-
lungen wird hier im letzten – und längsten – Abschnitt mit dem Titel

«ZURÜCK» (B 173-197) eine Rahmenhandlung nachgereicht. Es ist der in Ich-Form gehaltene Bericht des Autor-Erzählers über die Entstehung des vorliegenden Buches, in dem die kunstvoll alle vorangegangenen Episoden durchziehenden Motivfäden zusammenlaufen. Hier findet auch der Buchtitel seine Erklärung – es ist ein Bild von Jiří Georg Dokoupil. Der Bezug zur Malerei ist nicht nur im Titel verankert, er ist der impressionistischen Skizzenhaftigkeit der Textstücke insgesamt eingeschrieben¹⁴. Das ganze Buch ist in ein vieldeutiges Blau getaucht. Vorangestellt sind neun einander widersprechende Motti zur Farbe Blau (eines davon von Jiří Georg Dokoupil) und eine Lexikon-Definition. In den Text eingestreut dann eine Vielzahl blauer Bilder und Metaphern von unterschiedlicher Qualität¹⁵. Nur leise angetippt wird die romantische Tradition der Farbe Blau als Inkarnation des Poetischen: «und hinter einer weich geschwungenen Bodenwelle gab es bizarre Wolkenarrangements, die auch hier diesen Eindruck von zerfließendem Pulver machten, und darüber, als dritte und letzte Schicht, den Weltenraum – für das Auge ein weicher, freier Hintergrund, der alles und nichts war und von unten her atmosphärisch blaßblau eingewürzt. Dorthin verschwanden in den Geschichten, die ich als Kind gelesen hatte, bisweilen die Geister, das Unwirkliche, die Geheimnisse ...» (B 180)¹⁶. Auch die einzelnen Motivkomplexe – wie in «Kopfschmuck für Mansfield» entstammen sie häufig dem Tierreich (Schlangen, Schwäne, Ratten etc.) – und einige Konstanten im Figurenpersonal (der Rattenmann, die Lehrerin, das alte Ehepaar an der Tankstelle), die findige LeserInnen längst ausgemacht haben, erhalten hier eine nachträgliche Verankerung. Es ist ein kriminalistischer Erzählzusammenhang, in den sie so post festum eingebettet werden, der bei einer zweiten Lektüre auch zu kriminalistischer Jagd nach weiteren verborgenen Motivverbindungen

¹⁴ Auch in «Kopfschmuck für Mansfield» ist diese Verbindung spürbar (vgl. z. B. K 202ff).

¹⁵ Etwa: pistolenblaue Kälte (31), blaue Töne (33), «bergblaue Adern» (49), «stürzendes Blau und Lebensgeister» (59), «und alles himmelblau, ein Witz» (115), «Das Kobaltblau! Und das Weltall stand wie tot über den Wassern» (63), «Die Wunder des blauen Glühens, unten rote Kaskaden von Bremslichtern?» (104), «der Feldweg blau von kleinen Schmetterlingen» (137), ein «blauer Bahnhof» (160), ein «weiß ins Blau» hineinwachsender Kondensstreifen (170).

¹⁶ Ein wohl unabsichtlicher Hinweis darauf findet sich in der Rezension von André Bucher in der Neuen Zürcher Zeitung (1993), wo die ganze Besprechung hindurch, von der Überschrift bis zum Buchzitat, von den «Blauen Blumen über die Liebe» die Rede ist.

einlädt. Und kaum ein Rezensent, der sich nicht darüber freute, daß die Rahmenhandlung in Afrika endet, wo die erste Episode mit dem Titel «AFRIKA» begonnen hat («So fing es an» ist der letzte Satz des Buches). Ähnlich wie in «Kopfschmuck für Mansfield» ist es ein lustvolles und raffiniertes Spiel, für alle, die daran Gefallen finden; für die Wirkkraft der vorangegangenen Miniaturen ist es erläßlich. Interessanter und auch beängstigender sind die vielen kleinen Hinweise, die der Ich-Erzähler austreut, auf Liebesgeschichten, die ihm auf seinen Reisen begegnen. Egal ob sie von Zufallsbekanntschaften erzählt werden (B 188f), ob irgendwo die Forderung nach mehr Liebe aufgesprüht ist (B 191), ob seine Freundin von der Liebe ihres Vaters zu einer viel jüngeren Frau erzählt (B 179) oder ob noch in «eine miefige Schweinebar» unversehens eine Hochzeitsgesellschaft hereingepoltert kommt (B 192) – die Liebe, wie verkümmert, unromantisch und austauschbar auch immer, ist allgegenwärtig. Und zum Teil erkennen wir sie wohl wieder – aus den vorangegangenen Abschnitten oder auch von woanders.

1994 erschien, wiederum bei Residenz, ein neuer Gedichtband mit dem Titel «Kleiner Wink in die Richtung, in die jetzt auch das Messer zeigt» (W). Inhaltlich wie formal scheint vieles gleichgeblieben, aber die Entwicklung des Lyrikers Einzinger hat seit seinem letzten Gedichtband «Tiere, Wolken, Rache» (1986) durch die Arbeit an den dazwischenliegenden Prosabänden sichtlich profitiert. Mit faszinierender sprachlicher Treffsicherheit gewinnt Einzinger auch in dem neuen Band seiner schmalen Themenpalette immer neue Aspekte ab. Es ist derselbe Blick auf und in die «verdrossenen Wohnzimmerseelen» (W 39) und ihre verfehlten Leben, auf die Mühseligkeiten und Sinnlosigkeiten, derer die Betroffenen nur in seltenen Momenten ansichtig werden, da es in der Regel gelingt, rechtzeitig die Augen zu schließen. Es ist das verzweifelt Angestrengte der Suche nach Lebensfreude, die doch nie so recht glückt, sei es im «sehr faden Licht» des «Romantik-Schuppens» (W 46) oder in anderen Formen weinseliger Ausgelassenheit, in der «unter wirren Gesängen» immer wieder «flüchtig die Gefäße / Mit toxischen Getränken» aneinander «gedroschen» werden (W 38). Es ist die Fortschreibung der «tapfer heruntergewurstelten Tupperware-Parties» (B 113) mit anderen und doch immer gleichbleibenden und in gleicher Weise hoffnungslosen Mitteln. «Wie schläfrig sind doch die Pfade durchs Leben!», ein Zitat von Jakob Michael Reinhold Lenz, ist als Motto dem Gedicht «Pfade» (W 36) vorangestellt und überstrahlt die ganze Sammlung. Aber es ist keineswegs der Geruch eines simplen Rückzugs auf resignative Tristesse, der den Texten entströmt. Hinter

dem schonungslosen Blick auf Banalitäten und Vergeblichkeiten, unstillbare Sehnsüchte und Lebenswünsche – wie verborgen und irrational sie sich immer artikulieren mögen – blitzt immer wieder das «Dennoch: Einmal noch erwachen!» (W 40) auf, denn «Jeder Alltag erzeugt sich doch ohnehin auch die / Heimliche Mystik, ohne die er nicht sein kann, jederzeit selbst» (W 79). Und die Intention ist auch hier nie eine denunziatorische. Daß zum Trocknen aufgehängte schwarze Strümpfe den «Schatten des Feiertags» vorauswerfen (W 67), denunziert nichts und niemanden oder uns alle¹⁷. Sprachbilder und Metaphern von höchster Eigenwilligkeit und Prägnanz schwindeln sich oft wie *unter Preis* in die Texte ein. Es sind bis zum äußersten verdichtete Bilder, die beschreibend kaum aufzulösen sind, verborgen in unspektakulärer Verkleidung: «Ein öder Keller voller Hustenzuckerlgeruch. Seit ziemlich / Vielen Jahren werden hier Zusammenhänge unter zerschrammte / Tische gekehrt» (W 13) oder «neue Satellitenstädte in denen / Fürwitzige Kinder nach Hochglanzvorlagen schöne / Grelle Blumen abzeichnen» (W 76) oder «An der / Kasse saß ein ehemaliges Blumenkind & wußte // Haargenau alle Preise» (W 100). Gerät für des Autors Geschmack einmal zuviel Poesie hinein, wird sie umgehend demontiert: «in einem Kübel, in dem die / Scherben einiger Spiegel lagen, seufzten so wirklich aller- / Kleinste Lichter: Keine Frage, ganz klar – so war es!» (W 41). Was auf diese Art entsteht, ist ein literarischer Kosmos allergewöhnlichster Alltagssituationen und -befindlichkeiten, bar jeder literarischen Überhöhung. Entfiele dem Autor eine Seite seines Manuskripts, könnte es über dieses fliegende Blatt nicht heißen: «Von der Eisenbahnbrücke jedoch segelte ein Papier mit einigen / Selbst als Skizze sehr überzeugenden Effekten aus einem // Leben, das deutlich anders läuft als jenes, das wir / So recht & schlecht zu kennen glauben.» (W 32). Und das macht den Autor Erwin Einzingler so unbequem und wichtig.

¹⁷ An diesem Gedicht kann im übrigen auch die Arbeit des Autors ein wenig verfolgt werden. In der vorliegenden Sammlung ist es mit «Staubteller & gute Feen» übertitelt. Im Juni-Heft 1993 der Grazer Literaturzeitschrift «manuskripte» – in dem einige Arbeiten des vorliegenden Bandes vorabgedruckt sind – findet sich eine abweichende Fassung unter dem Titel «Stille Stunden».

Primärliteratur

- Lammzungen in Cellophan verpackt. Gedichte. Salzburg: Alfred Winter, 1977 (L)
 - Das Erschrecken über die Stille, in der die Wirklichkeit weitermachte. Einundsiebzigundein Leben. Salzburg, Wien: Residenz, 1983 (E)
 - Kopfschmuck für Mansfield. Roman. Salzburg, Wien: Residenz, 1985 (K)
 - Tiere, Wolken, Rache. Gedichte. Salzburg, Wien: Residenz, 1986 (I)
 - Das Ideal und das Leben. Salzburg, Wien: Residenz, 1988 (I)
 - Blaue Bilder über die Liebe. Salzburg, Wien: Residenz, 1992 (B)
 - Kleiner Wink in die Richtung, in die jetzt auch das Messer zeigt. Gedichte. Salzburg, Wien: Residenz, 1994 (W)
- Nach Fertigstellung des Aufsatzes erschienen:
- Das wilde Brot. Salzburg, Wien: Residenz, 1995

Zitierte Literatur

- André Bucher: Pulverisiert, verblasen. Erwin Einzingers «Blaue Blumen über die Liebe». In: Neue Zürcher Zeitung, 6.4.1993
- Eberhard Falcke: Trotzdem geht alles weiter. In seinem ersten Prosaband notiert Erwin Einzinger einundsiebzigmal Stillstand. In: Süddeutsche Zeitung, 9.11.1983
- Werner Fuld: Katherine Mansfields Kurschatten. Ein Roman von Erwin Einzinger. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.6.1985
- Karl-Markus Gauß: Scharfkantige Bruchstücke. Erwin Einzingers «Blaue Bilder über die Liebe». In: Literatur und Kritik. 1992. H. 267/268, S. 85f
- Peter Handke: Die Geschichte des Bleistifts. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1985. (= suhrkamp taschenbuch. 1149)
- Peter Handke: Nachmittag eines Schriftstellers. Erzählung. Salzburg, Wien: Residenz, 1987
- Volker Hage: Zur deutschen Literatur 1988. In: Deutsche Literatur 1988. Jahresüberblick. Hrsg.: Franz Josef Görtz, Volker Hage, Uwe Wittstock. Stuttgart: Reclam, 1989. (= Universal-Bibliothek. 8406), S. 5-46
- Jürgen Jacobs: Schwalbe, was ist los mit dir? «Das Ideal und das Leben» – Prosa von Erwin Einzinger. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.12.1988
- W. Martin Lüdke: Der Sprachlosigkeit beschrieben. Hinter den Bergen. Erwin Einzingers Prosaband über «einundsiebzigundein leben». In: Die Zeit, 18.11.1983
- Gerhard Melzer: Nachrichten aus dem undeutlichen Leben. Zum neuen Prosabuch von Erwin Einzinger. In: Neue Zürcher Zeitung, 24.11.1988
- Alfred Pfoser: Genußreiche Prosahappen zu einem großen Thema. «Blaue Bil-

- der über die Liebe» von Erwin Einzingler bei Residenz. In: Salzburger Nachrichten, 10.10.1992
- Evelyne Polt-Heinzl: Schriftstellerfiguren in österreichischen Prosatexten der achtziger Jahre. In: IDE. Informationen zur Deutschdidaktik. 1993. H. 2., S. 32-43
 - Peter Praschl: Erwin Einzingler: Das Erschrecken über die Stille, in der die Wirklichkeit weitermachte. In: Wespennest. 1984. H. 57, S. 42-44
 - Klemens Renoldner: Vergeblichkeit, gesammelt. Erwin Einzingler beschreibt die Tiefe des oberösterreichischen Provinzlebens. In: Die Presse, 17./18. 2.1990
 - Alfred Warnes: Positives Debüt eines Autors. In: Wiener Zeitung, 11.11.1983
 - Ders.: Ideal und Wirklichkeit. In: Wiener Zeitung, 7.10.1988

Fausto Cercignani
(Milano)

*Uomini “senza qualità” e uomini “con qualità”
nel romanzo saggistico di Musil**

L'incessante argomentare da cui scaturisce il filo conduttore de *L'uomo senza qualità*¹ è caratterizzato da un'ironia che spesso diventa sarcasmo e da una sottile autoironia che tende a sdrammatizzare ogni affermazione, anche la più seria o la più sofferta. Nel contesto di questo specialissimo romanzo saggistico è facile isolare frasi ed espressioni che sembrano giustificare la tesi di chi considera Ulrich, il protagonista dell'opera, un inetto, un individuo che manca di qualsiasi capacità ovvero, per dirla secondo il titolo, un uomo privo di ogni e qualsiasi qualità². Da questa posizione è poi

* Da una conferenza tenuta il 28 novembre 1997.

¹ Per tutte le citazioni dal romanzo (*MoE*) si è fatto ricorso a Adolf Frisé (cur.), *Robert Musil. Der Mann ohne Eigenschaften. Roman*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1978. La versione italiana della nuova edizione del Frisé (Torino, Einaudi, 1996) è introdotta da Bianca Cetti Marinoni e si avvale di traduttori quali Anita Rho, Gabriella Benedetti e Laura Castoldi. Si veda anche Bianca Cetti Marinoni (cur.), *Robert Musil. Saggi e lettere*, voll. I-II, Torino, Einaudi, 1995, con traduzioni di Bianca Cetti Marinoni, Andrea Casalegno, Lalli Mannarini, Roberto Malagoli e Magda Olivetti.

² Ma Ferruccio Masini, *Aporie e progetto utopico ne «L'uomo senza qualità» di R. Musil*, in F. M., *Dialettica dell'avanguardia*, Bari, De Donato, 1973, respinge la ricorrente interpretazione di chi vede nell'assenza di qualità la «qualificazione nichilista dell'eroe negativo» (p. 179). Per un'interpretazione del titolo del romanzo nel più ampio contesto dei diversi modi metaforici di Musil e di quella che potremmo chiamare la sua grande metafora si leggano i saggi raccolti in Claudia Monti, *Musil. La metafora della scienza*, Napoli, Pironti, 1983, e in particolare quello intitolato «A proposito della formula “Uomo senza qualità”: tecnica, mistica e saggismo», pp. 133-164. Per la strettissima connessione tra metafora, ironia e autoironia si veda Enrico De Angelis, *Robert Musil. Biografia e profilo critico*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 175-228. Secondo Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen, Neske, 1956, l'ironia costruttiva di Musil («konstruktive Ironie [aus dem] Zusammenhang der Dinge», *MoE*, 1939) va correlata all'utopia della vita esatta nella prima parte del

facile passare a sostenere che Musil stesso è segnato dall'inetitudine, che non possiede un'autentica sensibilità storica e che si mostra del tutto indifferente alle sorti e alle esigenze della società civile e dell'umanità in generale.

Prendendo alla lettera una riflessione di Ulrich, si potrebbe addirittura affermare che nessuno può arrivare a conoscere il vero significato della pluridecennale fatica di Musil. In una lunga conversazione con Diotima, il giovane protagonista sostiene, infatti, che nessuno può sapere cosa abbiano veramente detto i grandi scrittori e aggiunge che neanche loro l'hanno mai saputo del tutto³. Ma Ulrich, qui, vuole semplicemente rinviare a un modo di considerare il mondo che dovrebbe essere tipico dei grandi scrittori e di tutti coloro che sanno cogliere, almeno per un attimo, un qualcosa di significativo nell'esistenza umana. Perché al di là delle «impressioni precise, misurabili e definibili»⁴, egli sostiene, ciascuno dei concetti su cui si fonda la vita «è come un alito che a ogni respiro cambia forma», così che nulla di nulla – «nessuna impressione e nessun ordine» – appare solido⁵.

Ora, *L'Uomo senza qualità* è appunto un lavoro che riflette questo atteggiamento del tutto particolare, una maniera di guardare il mondo che nega la stabilità e l'universalità dei valori, che rifiuta la staticità del pensiero, che cerca sempre nuove correlazioni tra immagini diverse, che mira al continuo cambiamento di prospettiva⁶. Uno dei suoi principali "messaggi" è

romanzo e all'utopia dell'altro stato nella seconda. Per "l'altro stato" e i grandi temi ad esso correlati (strutture temporali, razionalità, mistica) si leggano, tra gli altri, Ulrich Karthaus, *Der andere Zustand. Zeitstrukturen im Werk Robert Musils*, Berlino, Schmidt, 1965 e Elisabeth Albertsen, *Ratio und "Mystik" im Werk Robert Musils*, Monaco, Nymphenburg, 1968.

³ *MoE*, 574: «[Die großen Schriftsteller ...] Aber was haben sie eigentlich gesagt? Kein Mensch weiß es. Sie selbst haben es niemals ganz in einem gewußt».

⁴ *MoE*, 574: «[die] genauen, meß- und definierbaren Eindrücke[]».

⁵ *MoE*, 574: «Das ist wie ein Hauch, der mit jedem Atemzug seine Gestalt ändert, und nichts ist fest, kein Eindruck und keine Ordnung».

⁶ Il famoso "saggismo" musiliano (si veda anche la nota 89) comporta, tra l'altro, una continua variazione delle possibili connessioni tra le "cose" e un perenne rimando analogico che mira a impedire la fossilizzazione dei concetti e dei valori. Un tale atteggiamento influenza, naturalmente, anche l'impostazione narrativa e stilistica del romanzo. Si legga, a questo proposito, Dieter Kühn, *Analogie und Variation. Zur Analyse von Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Bonn, Bouvier, 1965. Giuseppe Dolei, *Invito alla lettura di Musil*, Milano, Mursia, 1985, p. 79 interpreta il saggismo musiliano come «una minaccia continua per la formazione del romanzo», come un qualcosa che conduce «da

proprio questo: i valori, i concetti su cui si basa la vita, non sono dati, bensì emergono da un ordine delle cose che deve essere di volta in volta costruito e ricostruito.

Il romanzo, quasi programmaticamente incompiuto, fu pubblicato a partire dal 1930⁷, ma la Vienna di Musil è ancora la grande capitale dell'Impero Austro-Ungarico, la leggendaria metropoli degli inizi del secolo, in cui vissero uomini di varia estrazione impegnati nell'appassionata esplorazione di diversi settori d'indagine e, soprattutto, nell'estenuante tentativo di ordinare e organizzare la realtà circostante, in alcuni casi cercando non solo di rinnovare, ma addirittura di rifondare il sapere. Tutto ciò implica, naturalmente, anche un superamento della dimensione temporale e geografica in cui questi uomini si trovavano ad operare. Nel caso de *L'uomo senza qualità* lo sfondo asburgico è certamente ben riconoscibile, ed è anzi oggetto di una satira che, nonostante il tono misurato, si può tranquillamente definire feroce⁸. Ma l'ambiente in cui Musil colloca figure e situazioni non funge da elemento portante (così come accadrebbe in un romanzo storico); rappresenta invece un caso concreto e specifico della tipologia di base del mondo moderno⁹, inteso come dimensione indifferente in cui tutto scorre senza senso e senza meta, in cui – come suggerì-

narrativa di Musil in una zona di frontiera dalla quale non sarà più possibile venire a compromessi con l'epica tradizionale né fare il salto in direzione dell'avanguardia».

⁷ Sul romanzo musiliano “nato come frammento” si veda Claudia Sonino, *Musil e il frammento*, in Riccardo Morello (cur.), *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra Ottocento e Novecento*, Casale Monferrato, Marietti, pp. 83-97. Per una storia delle edizioni dell'opera si legga l'introduzione di Bianca Cetti Marinoni alla già citata traduzione italiana (1996, pp. XXIV-XXXII) e si confronti l'introduzione di Cesare Cases all'edizione einaudiana del 1972 (pp. XXII-XXIV). Quest'ultima deriva da una precedente in tre volumi: i primi due, basati sulla prima edizione del Frisé (1952), uscirono nel 1957 e nel 1958; il terzo, frutto delle ricerche di Eithne Wilkins e Ernst Kaiser sugli inediti musiliani, fu pubblicato nel 1962.

⁸ Si veda, per esempio, il famoso ottavo capitolo (*MoE*, 31-35) sull'Austria Imperial-Regia, intitolato «Kakanien» (da K.K., Kaiser-Königlich), il quale peraltro contiene qualcosa di più di una semplice rappresentazione satirica della «Cacania» asburgica. Ma la satira non costituisce affatto il principio informatore del romanzo, come invece vorrebbe Helmut Arntzen, *Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im «Mann ohne Eigenschaften»*, Bonn, Bouvier, 1983 [1960].

⁹ Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, III/2, Torino, Einaudi, 1971, § 481, si spinge più in là, sostenendo che «[...] l'Austria del 1913-14 è per Musil soltanto un esempio, particolarmente significativo, di possibilità insite nella storia di tutti i tempi».

sce il titolo della seconda parte – ciò che accade è solo un ripetersi dell'uguale¹⁰.

In questo contesto, ciò che più conta per il nostro discorso è il già ricordato tentativo di organizzare la realtà circostante. Il mondo in cui Musil si è formato non era soltanto un incessante scorrere di sensazioni sostenute da fugaci attimi di percezione “nervosa”. Era anche insistente consapevolezza della necessità di trovare forme e strutture in cui organizzare l'io e le cose, le finzioni della mente e la stessa fugacità delle sensazioni. Ed era anche consapevolezza – imperiosa consapevolezza – della necessità di cercare una nuova realtà, una dimensione più adatta alle sempre risorgenti esigenze spirituali e conoscitive dell'uomo.

A questo punto si potrebbe obiettare: ma perché Ulrich, il protagonista di un romanzo tanto ambizioso, viene presentato come un uomo senza qualità? È forse un inetto? Per trovare una risposta adeguata è necessario ricorrere al testo, e in particolare alla prima parte del romanzo, intitolata «Una specie d'introduzione»¹¹.

Prima di farci conoscere il trentaduenne protagonista del romanzo, Musil ci introduce con sottile ironia nella Vienna del 1913, senza per altro voler dare particolare importanza al nome della città¹². Ulrich, invece, non viene chiamato subito né per nome né per cognome, bensì immedia-

¹⁰ *MoE*, 81: «Zweiter Teil – Seinesgleichen geschieht».

¹¹ *MoE*, 7: «Erster Teil – Eine Art Einleitung». Sul titolo del romanzo e altre questioni riguardanti la presenza o la mancanza di “Eigenschaften” si legga Johann Drumbl, *Ein Mann ohne Eigenschaften*, in Paolo Chiarini (cur.), *Musil, nostro contemporaneo*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1986, pp. 117-128.

¹² *MoE*, 10: «Es soll also auf den Namen der Stadt kein besonderer Wert gelegt werden». *MoE*, 14: «[Der Mann ohne Eigenschaften] war zweiunddreißig Jahre alt». Nella descrizione meteorologica e geografica di Vienna che apre il romanzo s'impone subito, insieme all'ironia, la scrittura metaforica di Musil. Claudio Magris, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Torino, Einaudi, 1963, p. 308 osserva che la metafora musiliana «non è un espediente stilistico ma un'intuizione del mondo» e del flusso perenne che lo attraversa. Si leggano, a questo proposito, Jörg Kühne, *Das Gleichnis. Studien zur inneren Form von Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Tübinga, Niemeyer, 1968, Marina Foschi, *Sulla teoria della metafora in Robert Musil*, in «Jacques e i suoi quaderni» 8 (1978), pp. 7-213 e Fabrizio Cambi, *Il doppio volto della metafora tra realtà e utopia in R. Musil e I. Bachmann*, Pisa, Tip. Ed. Pisana, 1984, in part. pp. 57-101. Si veda anche Ferruccio Masini, *Robert Musil ovvero l'ironia della ragione*, in Paolo Chiarini (cur.), *Musil, nostro contemporaneo*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1986, pp. 135-153. Dalla prima pagina del romanzo prende le mosse anche Giulio Schiavoni, *L'insufficienza dell'intellettuale. Musil tra fenomenologia e comunicazione*, in «AION (I)» XVIII/3 (1975), 55-94 per il suo pregevole studio sull'opera musiliana in prospettiva fenomenologica.

tamente designato come uomo senza qualità (e, per il momento, anche senza attività), come un individuo che, messo di fronte al groviglio delle forze che agiscono e interagiscono intorno a lui, si volge altrove «come una persona che ha imparato a rinunciare», anzi «quasi come un malato che evita ogni contatto energetico»¹³. La tipica ironia musiliana richiede, a questo punto, una pronta e almeno parziale smentita. E infatti, non appena gliene capita l'occasione, l'uomo senza qualità dimostra di saper sferzare un colpo molto più rapido e violento di quanto ci si aspetterebbe da chi è in uno stato di rassegnazione o in una condizione di debolezza¹⁴.

Questo momento narrativo – l'episodio del pugno al *punching ball* – fa parte di una strategia di fondo che mira a una graduale rivalutazione del cosiddetto uomo senza qualità grazie a una relativizzazione del concetto stesso di inettitudine. Ciò appare chiaro se si cerca di rispondere alla seguente domanda: in che senso si può dire che il protagonista del romanzo musiliano è un «uomo senza qualità»? Ulrich viene presentato, in primo luogo, come uomo senza qualità rispetto al padre. Il titolo del terzo capitolo appare, a questo proposito, tanto inequivocabile quanto ironico: «Anche un uomo senza qualità può avere un padre con qualità»¹⁵. Ora, il padre di Ulrich rappresenta appunto un ben preciso insieme di qualità: agiatezza, conoscenze altolocate, cattedra universitaria, onorificenze, cariche politiche, titoli nobiliari e così di seguito. In altre parole: tutto ciò che può essere considerato manifestazione o simbolo di quella civiltà borghese e di quella cultura liberale che Ulrich intende mettere in discussione: non solo quale condizione socio-culturale specifica, ma anche e soprattutto, più in generale, quale complesso di valori che si sono sviluppati e fossilizzati durante gli stadi più recenti del cammino umano.

Nella chiusa della prima parte del romanzo («Una specie d'introduzione») si trova la conferma che le qualità di cui è privo il protagonista sono quelle che il padre attribuisce automaticamente a tutti coloro che in qualche modo ricoprono un posto di rilievo nella vita sociale. In una lettera che riceve dal padre, Ulrich si vede offrire l'occasione di «acquisire

¹³ *MoE*, 13: «Er wandte sich ab wie ein Mensch, der verzichten gelernt hat, ja fast wie ein kranker Mensch, der jede starke Berührung scheut».

¹⁴ *MoE*, 13: «Und als er, sein angrenzendes Ankleidezimmer durchschreitend, an einem Boxball, der dort hing, vorbeikam, gab er diesem einen so schnellen und heftigen Schlag, wie es in Stimmungen der Ergebenheit oder Zuständen der Schwäche nicht gerade üblich ist».

¹⁵ *MoE*, 13: «Auch ein Mann ohne Eigenschaften hat einen Vater mit Eigenschaften».

delle qualità»¹⁶ o, più concretamente, la possibilità di entrare a far parte del comitato organizzativo per i festeggiamenti previsti per il 1918, anno del settantesimo anniversario dell'ascesa al trono dell'Imperatore Francesco Giuseppe. Ulrich ha saputo dare buona prova di sé, e il padre deve riconoscere che gode della stima di autorevoli ambienti accademici. Ma, nell'ironica prospettiva di Musil, ciò non basta. Per essere considerato un uomo di qualità, l'individuo deve appartenere ufficialmente alla società che conta. Ed entrare nella grande Azione Patriottica (che Musil preferisce chiamare Azione Parallela)¹⁷ sembra proprio il modo più adatto per introdurre Ulrich nelle sale dei potenti e di tutti coloro che in qualche misura ne condizionano il comportamento.

Musil, del resto, non perde occasione per suggerire, sia pure ironicamente, che la valenza da attribuire al suo personale concetto di uomo senza qualità non è poi così negativa. E ciò vale perfino nel momento in cui Ulrich, all'inizio della seconda parte del romanzo, sperimenta il primo contatto con l'ambiente della Corte e, più in generale, con quella realtà che suo padre conosce così bene. Infatti, non appena il giovane uomo senza qualità, approfittando dell'udienza concessagli dal Conte Stallburg, intercede in favore del condannato a morte Moosbrugger¹⁸, viene subito rac-

¹⁶ Si veda il titolo del diciannovesimo capitolo: «Briefliche Ermahnung und Gelegenheit, Eigenschaften zu erwerben. Konkurrenz zweier Thronbesteigungen» (*MoE*, 77). La «concorrenza di due ascese al trono» rimanda ai festeggiamenti previsti in Germania, sempre per il 1918, in occasione del trentesimo anniversario del regno dell'imperatore Guglielmo II. Se si considera che il romanzo si apre sulla Vienna del 1913, non sarà possibile sfuggire all'oggettiva ironia che scaturisce da queste date. Al di là di questo, va tuttavia notato che Musil vide il conflitto mondiale come momento potenzialmente costruttivo, «come l'occasione straordinaria per gettare le fondamenta di una società diversa e far nascere un "uomo nuovo" libero dagli ordinamenti e dai rapporti che [avevano] creato le premesse del conflitto». Si veda Bianca Cetti Marinoni, *La guerra di Musil*, in «Cultura tedesca» 3 (1995), p. 38.

¹⁷ *MoE*, 87: «[die] große[] patriotische Aktion – die von nun an [...] auch die Parallelaktion genannt werden soll» (*MoE*, 87; cfr. 86: «die große vaterländische Aktion»). L'ironica denominazione musiliana si spiega, naturalmente, con la «concorrenza» di cui alla nota 16. Sui progetti per le celebrazioni in Germania si veda Aldo Venturelli, *L'Azione Parallela e la storia monumentale. Osservazioni su «L'uomo senza qualità»*, in «Cultura tedesca» 3 (1995), pp. 85-96, che ricollega la celebrazione monumentale sognata in quegli anni da Harry Graf Kessler, nonché la proposta di Clarisse di organizzare «ein österreichisches Nietzsche-Jahr» (*MoE*, 226), all'esigenza di una «monumentalische Historie» prospettata da Nietzsche.

¹⁸ Si veda più sotto alla nota 65.

comandato al Conte Leinsdorf (il personaggio principale della grande Azione Patriottica) come «elemento energetico e pieno di ardore»¹⁹.

Al di là del rapporto tra padre e figlio – che chiunque può sbizzarrirsi a ricondurre a quello tra il padre di Musil e Musil stesso – l'assenza di qualità si configura dunque come un dato relativo e non necessariamente negativo. Ma la dichiarata assenza di qualità deve essere vista anche sotto un altro e più importante aspetto.

Il quarto capitolo, intitolato «Se esiste il senso della realtà, deve esistere anche il senso della possibilità»²⁰, contiene due spunti fondamentali per la comprensione del romanzo: non solo il concetto di “senso del possibile”, ma anche quello di “utopismo”. C'è qualcuno, argomenta Musil, che possiede, non già il «senso della realtà», bensì il «senso della possibilità»; oppure, per dirla più sottilmente, c'è chi possiede il «comune» senso della realtà²¹ e chi invece si affida a un particolare senso della realtà, il senso «della realtà possibile»²². Ora, continua Musil con la solita ironia, l'assenza del senso della realtà può essere considerata una mancanza. Ma se un individuo ha il senso del possibile, forse non è poi così svantaggiato o riprovevole, perché il possibile non comprende soltanto «i sogni delle persone dai nervi deboli», di coloro che vivono in una tessitura più sottile della realtà, in una tessitura fatta di «caligine, immaginazione, fantasticherie e congiuntivi»²³. No: il possibile comprende anche «le non ancora risvegliate intenzioni di Dio»²⁴, così che un'esperienza possibile o una possibile verità hanno in sé, almeno per i loro sostenitori o seguaci, «qualcosa di molto divino», una sorta di fuoco interiore, la capacità di spaziare liberamente, la volontà di costruire; ma soprattutto portano in sé «un consapevole utopismo» che non si sgomenta davanti alla realtà, bensì la tratta «come un compito e un'invenzione»²⁵. E se è vero che solo la realtà consente di ri-

¹⁹ *MoE*, 86: «[Graf Stallburg] schrieb [...]: “Wir dürfen hoffen, einen tatkräftigen und feurigen Helfer gefunden zu haben”».

²⁰ *MoE*, 16: «Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben».

²¹ *MoE*, 17: «[...] der Mann mit gewöhnlichem Wirklichkeitssinn».

²² *MoE*, 17: «[Auch der Mann mit Möglichkeitssinn] hat natürlich [...] Wirklichkeitssinn; aber es ist ein Sinn für die mögliche Wirklichkeit».

²³ *MoE*, 16: «Solche Möglichkeitsmenschen [d.h.: nervenschwache Personen] leben, wie man sagt, in einem feineren Gespinnst, in einem Gespinnst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven».

²⁴ *MoE*, 16: «Das Mögliche umfaßt jedoch nicht nur die Träume nervenschwacher Personen, sondern auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes».

²⁵ *MoE*, 16: «Ein mögliches Erlebnis oder eine mögliche Wahrheit [...] haben, wenigstens nach Ansicht ihrer Anhänger, etwas sehr Göttliches in sich, ein Feuer, einen

svegliare le possibilità, è altrettanto innegabile che queste si ripeterebbero continuamente rimanendo sempre le stesse. Per evocare nuove possibilità, per dar loro significato e definizione, deve esserci qualcuno per il quale una cosa reale non vale più di una cosa semplicemente concepita²⁶.

Tutto ciò conduce a tre conclusioni. La prima è che Ulrich, avendo smarrito il senso della realtà nei confronti di se stesso in un mondo che sa contemplare sempre e soltanto le medesime possibilità, è quasi portato ad accettare, per sé, la definizione di uomo senza qualità. Del resto, scrive Musil con la solita ironia, possedere delle qualità «presuppone un certo piacere nel sentirle reali»²⁷ e Ulrich (è sottinteso) possiede solo il senso «della realtà possibile», non il «comune» senso della realtà. La seconda conclusione è che la ricerca del possibile è strettamente legata a un utopismo che vede la realtà, non già come qualcosa di fisso e di immutabile, bensì come un qualcosa che l'uomo ha il compito di rinnovare e di «inventare» continuamente. La terza è che Ulrich forse non è, come invece spesso si scrive, un individuo bloccato in ogni sua possibile iniziativa di rilievo da una sorta di malattia dell'anima o del carattere. Meglio sarebbe dire, in questo contesto, che egli preferisce «il possibile» al «reale»²⁸.

Flug, einen Bauwillen und bewußten Utopismus, der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt». Ciò nonostante, Bernd-Rüdiger Hüppauf, *Von sozialer Utopie zur Mystik. Zu Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Monaco e Salisburgo, Fink, 1971, preferisce considerare la sperimentazione esistenziale di Musil come priva di qualsiasi riferimento alla realtà. Non così Wolfdietrich Rasch, *Über Robert Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Göttinga, Vandenhoeck & Ruprecht, 1967, che nell'utopia musiliana vede una sorta di fede secolarizzata. Né va dimenticato che lo studio degli scritti teorici di Musil ha indotto Marie-Louise Roth, *Robert Musil. Ethik und Ästhetik. Zum theoretischen Werk des Dichters*, Monaco, List, 1972, a concludere che l'obiettivo etico-estetico di Musil è quello di potenziare la realtà e di sviluppare la vita intellettuale.

²⁶ *MoE*, 17: «Es ist die Wirklichkeit, welche die Möglichkeiten weckt, und nichts wäre so verkehrt, wie das zu leugnen. Trotzdem werden es in der Summe oder im Durchschnitt immer die gleichen Möglichkeiten bleiben, die sich wiederholen, so lange bis ein Mensch kommt, dem eine wirkliche Sache nicht mehr bedeutet als eine gedachte. Er ist es, der den neuen Möglichkeiten erst ihren Sinn und ihre Bestimmung gibt, und er erweckt sie».

²⁷ *MoE*, 17: «Der Besitz von Eigenschaften [setzt] eine gewisse Freude an ihrer Wirklichkeit [voraus]».

²⁸ Più avanti, la dimensione del possibile sarà chiamata anche «irrealtà», nel senso di ciò che non è ancora. Nel capitolo centoquattordicesimo, il cui titolo contempla la «possibilità di vivere come si legge» («Ulrich phantasiert von der Möglichkeit, so zu leben, wie man liest»), Ulrich discute con Diotima, e a un certo punto afferma: «Was ich gesagt

Che la mancanza di qualità sia qui da intendersi in una maniera del tutto particolare risulta chiaramente anche dai capitoli dedicati al recente passato di Ulrich. Come si potrebbe, infatti, chiamare inetto un uomo che è riuscito a diventare senza grandi sforzi un matematico molto apprezzato, uno studioso che – Musil lo scrive più volte – ha ricevuto i dovuti riconoscimenti per le sue pubblicazioni scientifiche²⁹? Certo, i tre tentativi di Ulrich di diventare un uomo di rilievo – spinto da un’ambizione «senza la quale vi sarebbero probabilmente pochissime persone notevoli»³⁰ – si sono sempre risolti con una rinuncia, ma con una rinuncia che non ha nulla a che vedere con l’insuccesso professionale. Ciò che spinge Ulrich a cercare nuovi itinerari è piuttosto una concezione della vita e del comportamento umano che si va sviluppando con l’esperienza e che, nei suoi primi spunti³¹, si riassume nella riflessione che gli uomini «passano sulla terra come profezie del futuro, e tutte le loro azioni sono prove e tentativi, perché ogni azione può essere superata dalla successiva»³². Ulrich è rimasto deluso dai colleghi matematici³³, così come in precedenza ha dovuto riconoscere di non trovarsi a suo agio nella carriera militare³⁴ e nella pro-

habe, heißt [...], man muß sich wieder der Unwirklichkeit bemächtigen; die Wirklichkeit hat keinen Sinn mehr!» (*MoE*, 575). Il passo può essere collegato al capitolo ottantaquattresimo («Behauptung, daß auch das gewöhnliche Leben von utopischer Natur ist»). In una discussione con Walter, Ulrich esclama: «[Ich will behaupten,] daß unser Dasein ganz und gar aus Literatur bestehen sollte!», dove “letteratura” è da intendersi, non già come «processo diretto verso un ideale estetico», bensì «verso una nuova forma dell’essere uomo» – si veda Aldo Giorgio Gargani, *Linguaggio e mistica delle cose nell’opera di Musil*, in «Cultura tedesca» 3 (1995), pp. 48-49. Si legga anche Luigi Forte, *Da Broch a Musil. L’avventura dell’irrealtà*, in Riccardo Morello (cur.), *Anima ed esattezza. Letteratura e scienza nella cultura austriaca tra Ottocento e Novecento*, Casale Monferrato, Marietti, pp. 192-206.

²⁹ *MoE*, 44: «Seine Arbeiten hatten ihm auch Anerkennung eingebracht». Cfr. *MoE*, 159: «[Seine Arbeiten hatten ihm] in der wissenschaftlichen Welt, die doch sonst für solid gilt, Ehre eingetragen».

³⁰ *MoE*, 35: «[ein sehr schönes und richtiges Begehren], ohne das es wahrscheinlich nicht viele bedeutende Menschen gäbe».

³¹ Si confronti la nota 35.

³² *MoE*, 38: «Die Menschen wandeln auf Erden als Weissagungen der Zukunft, und alle ihre Taten sind Versuche und Proben, denn jede Tat kann durch die nächste übertroffen werden!». Il passo deriva, come precisa Musil, da varie frasi di Emerson.

³³ Si veda l’undicesimo capitolo, intitolato «Der wichtigste Versuch» (*MoE*, 38).

³⁴ Si veda il nono capitolo, intitolato «Erster von drei Versuchen, ein bedeutender Mann zu werden» (*MoE*, 35).

fessione di ingegnere³⁵. Né va dimenticato che la decisione di mettere un punto fermo anche alla ricerca matematica non deriva affatto da quella che potremmo chiamare inettitudine o «assenza di concretezza»³⁶, bensì dalla necessità di capire in quale direzione procedere verso la meta finale, con la consapevolezza che la propria esistenza deve seguire principi del tutto provvisori e che il traguardo sarà raggiunto solo dai posteri³⁷. Anche qui, naturalmente, l'ironia di Musil interviene prontamente, con l'insinuazione che Ulrich – non essendo ancora un genio, ma semplicemente una speranza della matematica – ha scelto la rinuncia solo perché qualcuno è arrivato prima di lui: se i giornali parlano di «un geniale cavallo da corsa», non c'è da meravigliarsi che Ulrich maturi in sé la convinzione di essere un uomo senza qualità³⁸. Al di là di questa trovata, essere un uomo senza qualità significa, a questo punto, aver smarrito la possibilità di usare tutte quelle capacità e qualità che l'epoca favorisce e che il protagonista naturalmente possiede in alto grado³⁹. In altre parole, Ulrich è giunto alla conclusione – sempre venata d'ironia – che se si è persa di vista la meta finale, è meglio fermarsi e riflettere o, come dice lui, «prendersi un anno di vacanza dalla vita» per cercare un uso appropriato delle proprie capacità. Perché ciò che conta non sono le qualità in sé e per sé (visto che ormai hanno “genio” anche i giocatori di calcio e i cavalli da corsa), ma l'uso che se ne fa, e questo è tutto ciò che ci resta per il salvataggio delle peculiarità del singolo⁴⁰.

³⁵ Si veda il decimo capitolo, intitolato «Der zweite Versuch. Ansätze zu einer Moral des Mannes ohne Eigenschaften» (*MoE*, 36).

³⁶ Così Aloisio Rendi, *Robert Musil. L'uomo senza qualità*, in G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases e C. Magris, *Il romanzo tedesco del Novecento*, Torino, Einaudi, p. 222.

³⁷ *MoE*, 46: «[Ulrichs] Meinung war, man befände sich in diesem Jahrhundert mit allem Menschlichen auf einer Expedition, der Stolz verlange, daß man allem unnützen Fragen ein “Noch nicht” entgegensetze und ein Leben mit Interimgrundsätzen, aber im Bewußtsein eines Ziels führe, das später Kommende erreichen werden».

³⁸ Si veda il tredicesimo capitolo, intitolato «Ein Geniales Rennpferd reift die Erkenntnis, ein Mann ohne Eigenschaften zu sein» (*MoE*, 44).

³⁹ *MoE*, 47: «In wundervoller Schärfe sah er [...] alle von seiner Zeit begünstigten Fähigkeiten und Eigenschaften in sich, aber die Möglichkeit ihrer Anwendung war ihm abhandengekommen».

⁴⁰ *MoE*, 47: «Und da es schließlich, wenn schon Fußballspieler und Pferde Genie haben, nur noch der Gebrauch sein kann, den man von ihm macht, was einem für die Rettung der Eigenheit übrigbleibt, beschloß er, sich ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen, um eine angemessene Anwendung seiner Fähigkeiten zu suchen». Nella seconda parte del romanzo, e più precisamente nel Cap. 116, Ulrich ricorderà di aver an-

Giocatori di calcio e cavalli da corsa a parte, bisogna dire che il padre di Ulrich non è l'unica figura rispetto alla quale il protagonista dovrebbe apparire un uomo senza qualità. C'è anche l'amico d'infanzia Walter, che Musil presenta come «uomo con qualità»⁴¹ e, guarda caso, come l'unico personaggio del romanzo che definisca Ulrich un uomo senza qualità⁴². Il senso dell'espressione – che incuriosisce Clarisse – è qui leggermente diverso, perché Walter sostiene che Ulrich non può essere preso né per un medico, né per un commerciante, né per un pittore, né per un diplomatico, ma – tutt'al più – per un matematico, vale a dire per un tipo che appare intelligente «così in generale» da far pensare che in lui non ci sia il benché minimo «contenuto certo»⁴³.

Ma resta il fatto che Musil capovolge ironicamente i termini della questione “inettitudine” presentando Walter in una luce tutt'altro che positiva. Non è facile, si legge, dire che cosa sia veramente il marito di Clarisse: forse, per certi aspetti, un «dilettante poliedrico» dotato di scarsa volontà di fare o di riuscire⁴⁴, ma certamente anche un individuo condizionato da una sorta di narcisistica paralisi e facilmente commosso da cupe fantasticherie⁴⁵. Una sua “qualità” indubitabile, suggerisce sarcasticamente l'au-

nunziato al marito di Diotima l'intenzione di uccidersi se l'anno di vacanza dalla vita fosse trascorso senza frutto («[Es fiel ihm ein, daß er Tuzzi einmal angekündigt habe, er werde sich töten, wenn das Jahr seines Lebensurlaubs ohne Ergebnis verstreiche], *MoE*, 599).

⁴¹ Si veda il diciassettesimo capitolo, intitolato «Wirkung eines Mannes ohne Eigenschaften auf einen Mann mit Eigenschaften» (*MoE*, 60).

⁴² *MoE*, 64: «Auf einmal platzte [Walter] los: “Er ist ein Mann ohne Eigenschaften”».

⁴³ *MoE*, 64: «“Was ist [ein Mann ohne Eigenschaften]?” fragte Clarisse kichernd. / “Nichts. [antwortete Walter] Eben nichts ist das!” / [...] “Sieh ihn dir an! Wofür würdest du ihn halten? Sieht er aus wie ein Arzt, wie ein Kaufmann, ein Maler oder ein Diplomat?” / “Das ist er doch auch nicht” meinte Clarisse nüchtern. / “Nun sieht er vielleicht wie ein Mathematiker aus?” / “Das weiß ich nicht; ich weiß doch nicht, wie ein Mathematiker aussehen soll!” / “Da sagst du etwas, das sehr richtig ist! Ein Mathematiker sieht nach gar nichts aus; daß heißt, er wird so allgemein intelligent aussehen, daß es keinen einzigen bestimmten Inhalt hat”».

⁴⁴ *MoE*, 51: «Es wäre schwer zu sagen gewesen, was Walter wirklich war. [...] sein Vater und sein zukünftiger Schwiegervater [...] pflegten zu behaupten, daß es [Walter] einfach an Willen fehle; aber da hätte man ebensogut behaupten können, daß er sein Leben lang nur ein vielseitiger Dilettant gewesen sei».

⁴⁵ In una descrizione del fantasticare di Walter si legge: «[...] wo andere achtlos nach einem Ding griffen, dort war für ihn schon die Bewegung des eigenen Arms voll geistiger Abenteuer oder in sich selbst verliebter Lähmung». È ancora: «[...] sein Gefühl war immer bewegt von Grübeleien, Gruben, wogenden Tälern und Bergen» (*MoE*, 60).

tore, sembra consistere in una morbosa sensibilità che gli consente di diffondere tra la gente la tendenza a occuparsi eccessivamente del proprio animo⁴⁶. L'ironia della situazione scaturisce anche dal fatto che, come dice il titolo del diciassettesimo capitolo, Ulrich, che dovrebbe essere un uomo senza qualità, esercita il suo influsso su Walter, il cosiddetto «uomo con qualità»⁴⁷. Né va dimenticato che Walter si sente, da sempre, inferiore all'amico, del quale è perfino geloso⁴⁸: non solo per l'attrazione che questi ha esercitato e continua ad esercitare sulla moglie Clarisse, ma anche per ciò che Ulrich rappresenta come uomo e come matematico.

Si potrebbe aggiungere che, nel confronto tra Ulrich e Walter, il primo è chiaramente superiore al secondo perfino nel trovare una collocazione sociale grazie all'intervento del padre: il cosiddetto «uomo senza qualità» finisce, senza reale necessità e solo per accontentare il genitore, nella grande Azione Patriottica, tra conti e magnati, generali e capidivisione, mentre Pinetto presentato come «uomo con qualità», è stato costretto dal padre – stufo di mantenerlo – ad accettare un comodo impiego in una qualche sovrintendenza alle Belle Arti⁴⁹.

Ma c'è di più. Musil, infatti, sfrutta il rapporto tra i due amici d'infanzia anche per sottolineare i diversi effetti che le stesse “cause” possono produrre su due personaggi solo apparentemente simili e che non molti anni addietro solevano arrivare per primi, e contemporaneamente, alle più grandi conquiste conoscitive⁵⁰. L'illusione di una rinascita nel nuovo secolo dopo il conformismo dell'Ottocento⁵¹ ha ormai lasciato il posto, in Ulrich, a una profonda delusione che lo costringe a riflettere. Come supe-

⁴⁶ *MoE*, 60-61: «Mit dieser Eigenschaft, geistige Selbstbeschäftigung zu verbreiten, hatte er auch Clarisse erobert und mit der Zeit alle Mitbewerber aus dem Feld geschlagen».

⁴⁷ Si veda la nota 41.

⁴⁸ *MoE*, 65: «[...] das alte Knabengefühl des schwächeren Freunds vergrößerte [Walters] Eifersucht. Denn obwohl er überzeugt war, daß Ulrich außer ein paar nackten Verstandesproben nie etwas geleistet habe, wurde er heimlich den Eindruck nicht los, ihm immer körperlich unterlegen gewesen zu sein».

⁴⁹ *MoE*, 50: «[Walters] Vater hatte ihm diese bequeme Beamtenstellung verschafft und die Drohung damit verknüpft, daß er ihm seine Geldunterstützung entziehen werde, wenn er sie nicht annehme».

⁵⁰ *MoE*, 56: «Da waren sie also wirklich vor gar nicht so langer Zeit zwei junge Männer gewesen, [...] denen die größten Erkenntnisse seltsamerweise nicht nur zuerst und vor allen anderen Menschen einfielen, sondern noch dazu gleichzeitig».

⁵¹ Si veda, in particolare, il capitolo quindicesimo, intitolato «Geistiger Umsturz» (*MoE*, 54).

rare questa generale caduta di tensione, questo andamento estremamente fiacco che, nonostante qualche turbine passeggero, scorre a un ritmo sempre più svogliato e confuso⁵²? Che cosa è andato smarrito? Forse qualcosa di imponderabile, come un segno premonitore o un'illusione⁵³. Oppure, più semplicemente, il genio è scomparso, distrutto dalla stupidità. Secondo Musil, che qui ricorre al suo abituale sarcasmo, non ci sarebbe da stupirsi. Combattere la stupidità è infatti difficilissimo: perché spesso somiglia al talento, perché a volte ha qualcosa di straordinariamente simpatico e naturale; perché la stupidità è poliedricamente vivace, e può indossare tutti i vestiti della verità. La verità, invece, ha un solo abito e un solo percorso, ed è perciò sempre in svantaggio⁵⁴.

In questo contesto, Ulrich sente che un «velo di avversione», un'ombra d'impotenza e di solitudine, si è posato su tutto ciò che gli capita di fare o di sperimentare⁵⁵, e questo basta – secondo alcuni – per decretarne l'inetitudine o la mancanza di “qualità”⁵⁶. Va tuttavia ribadito che le riflessioni di Ulrich non mirano a giustificare una rinuncia, bensì a motivare la ricerca di un nuovo tracciato, di un percorso che valga la pena di essere seguito. La situazione di stasi in cui si trova non deriva da una presunta inettitudine del personaggio, ma scaturisce dalla constatazione che la realtà circostante rimane mediocre, schematica, ripetitiva, scontata e, soprattutto, stupidamente priva di una meta.

Walter parte dalle stesse premesse: l'illusione del rinnovamento e la delusione per la mancata rinascita. Ma la reazione di colui che dovrebbe essere un «uomo con qualità» e che parla di Ulrich come di una nullità⁵⁷ è

⁵² *MoE*, 57: «Es kam Ulrich vor, daß er beim Beginn der Mannesjahre in ein allgemeines Abflauen geraten war, das trotz gelegentlicher, rasch sich beruhigender Wirbel zu einem immer lustloseren, wirren Pulsschlag verrann». Si confronti il titolo del sedicesimo capitolo: «Eine geheimnisvolle Zeitkrankheit».

⁵³ *MoE*, 57: «Was ist also abhanden gekommen? / Etwas Unwägbares. Ein Vorzeichen. Eine Illusion».

⁵⁴ *MoE*, 58-59: «[die Dummheit sieht] dem Talent zum Verwechseln ähnlich»; «sie hat leider etwas ungemein Gewinnendes und Natürliches»; «sie ist allseitig beweglich und kann alle Kleider der Wahrheit anziehen. Die Wahrheit dagegen hat jeweils nur ein Kleid und einen Weg und ist immer im Nachteil».

⁵⁵ *MoE*, 58-59: «[...] seit langem blieb ein Hauch von Abneigung über allem liegen, was er trieb und erlebte, ein Schatten von Ohnmacht und Einsamkeit».

⁵⁶ Klaus Laermann, *Eigenschaftslosigkeit. Reflexionen zu Musils Roman «Der Mann ohne Eigenschaften»*, Stoccarda, Metzler, 1970, propone addirittura un narcisismo privo di ideali che condannerebbe il protagonista alla più completa passività.

⁵⁷ Si veda la nota 43.

ben diversa da quella dell'amico. Walter sa che sarebbe necessario cercare qualcosa che possa impedire la degenerazione della realtà circostante, ma preferisce accettare la tesi di chi proclama una misteriosa e «inarrestabile decadenza»⁵⁸, e ciò per giustificare la propria narcisistica fiacchezza, il rallentamento che caratterizza tutte le sue decisioni e tutte le sue mosse, per sminuire, in definitiva, l'impressione di essere soggetto a «un incipiente decadimento mentale»⁵⁹. Il venir meno della speranza fa sì che Walter non reagisca e che riversi sull'epoca in cui vive tutta la responsabilità della sua condizione. E Musil, ancora una volta spietato, annota: «Se finallora *lui* era stato inabile al lavoro e si era sempre sentito male, adesso inabile era *l'epoca*, e lui era sano»⁶⁰.

Il motivo del progressivo allontanamento dalle grandi aspettative e dai prepotenti entusiasmi è strettamente collegato, in Musil, al tema del “divenire” dell'individuo e del suo ritrovarsi “formato” da esperienze e vicende estranee, che vengono accettate come espressione delle proprie qualità, senza la possibilità di sapere come e perché le cose siano andate proprio così e non altrimenti⁶¹. Le riflessioni su questo tema riguardano la maggior parte degli esseri umani, ma sono specificamente riferibili a diversi personaggi, e in particolare anche al pluriomicida Moosbrugger, che

⁵⁸ *MoE*, 62: «[Es erscheint] vielen Menschen einfacher [...], an ein Geheimnis zu glauben, weshalb sie einen unaufhaltsamen Niedergang von irgendetwas verkünden, das sich dem genauen Urteil entzieht und von feierlicher Unschärfe ist».

⁵⁹ *MoE*, 61: «Durch Aussichtslosigkeit in allen seinen Entscheidungen und Bewegungen verlangsamt, litt er an bitterer Traurigkeit [...] und die Erscheinungen, die er an sich wahrnahm, [...] waren scheinbar so unabhängig von seinem Willen, daß sie oft auf ihn den Eindruck eines beginnenden geistigen Verfalls machten». Si confronti anche la nota 45.

⁶⁰ *MoE*, 62: «War bis dahin *er* arbeitsunfähig gewesen und hatte sich schlecht gefühlt, so war jetzt die *Zeit* unfähig und er gesund».

⁶¹ Tutto ciò è formulato chiaramente nella seconda parte dell'opera, per esempio nel capitolo trentaquattresimo, là dove si legge: «Im Grunde wissen in den Jahren der Lebensmitte wenig Menschen mehr, wie sie eigentlich zu sich selbst gekommen sind, zu Ihren Vergnügungen, ihrer Weltanschauung, ihrer Frau, ihrem Charakter, Beruf und ihren Erfolgen, aber sie haben das Gefühl, das sich nun nicht mehr viel ändern kann. [...] und das ist im ganzen doch so überraschend, wie wenn eines Tags plötzlich ein Mensch dasitzt, mit dem man zwanzig Jahre lang korrespondiert hat, ohne ihn zu kennen, und man hat ihn sich ganz anders vorgestellt [...] es hätte auch anders kommen können [...] die meisten Menschen [...] adoptieren den Mann, der zu ihnen gekommen ist, dessen Leben sich in sie eingelebt hat, seine Erlebnisse erscheinen ihnen jetzt als der Ausdruck ihrer Eigenschaften, und sein Schicksal ist ihr Verdienst oder Unglück» (*MoE*, 130-131).

nel romanzo tende a rappresentare, non solo il caso limite tra follia e lucidità (nonché il delitto efferato che scatena il sensazionalismo giornalistico e la morbosità del pubblico), ma anche e soprattutto il male, inteso come degenerazione del bene, come sviluppo estremo e fuorviato del bene.

L'intento di Musil emerge anche dalla descrizione del personaggio. Moosbrugger è un carpentiere trentaquattrenne che uccide in modo raccapricciante le donne incontrate nel suo girovagare, ma il suo volto è benedetto da Dio «con tutti i segni della bontà»⁶² o, come si legge più avanti, con tutti i segni della «filiazione divina»⁶³, come se questo artigiano fosse la prova vivente della possibilità di un rapporto personale e diretto tra uomo e divinità. I cronisti sguazzano nei particolari raccapriccianti ma si rifiutano ancora di rinunciare del tutto alla figura del malvagio e di trasferire il caso nel mondo della patologia, mentre gli psichiatri dichiarano l'assassino, di volta in volta, sano di mente o incapace d'intendere e di volere⁶⁴. Dal canto suo, Moosbrugger sostiene di essere perseguitato da spiriti che lo chiamano giorno e notte, ma non vuole che si parli di malattia mentale⁶⁵. Uccide le donne, ma non vuole che si parli di concupiscenza, bensì di avversione⁶⁶. Sostiene che gli è mancata l'educazione o l'occasione per mettere a profitto quel fortissimo istinto che di tanto in tanto fa volgere crudelmente il suo essere verso l'esterno, e che avrebbe potuto farlo diven-

⁶² *MoE*, 68: «[...] diese[s] von Gott mit allen Zeichen der Güte gesegnete[] Gesicht».

⁶³ *MoE*, 69: «[...] dieses Gesicht mit dem Zeichen der Gotteskindschaft».

⁶⁴ *MoE*, 68-69: «es sah so aus, als sträubten [sich die Berichterstatter] vorläufig noch, auf den Bösewicht zu verzichten und das Geschehnis aus der eigenen Welt in die der Kranken zu entlassen, worin sie mit den Psychiatern übereinstimmten, die ihn schon ebenso oft für gesund wie für unzurechnungsfähig erklärt hatten».

⁶⁵ *MoE*, 69-70: «[Moosbrugger behauptete], daß er stets von Geistern verfolgt werde, die ihn bei Tag und Nacht riefen. [...] Das war keine Geisteskrankheit, und Moosbrugger mochte es nicht leiden, wenn man derart davon sprach». Ma quando viene condannato a morte, Moosbrugger abbandona la linea seguita fino a quel momento e si dichiara pazzo: «Ich bin damit [d.h.: mit dem Todesurteil] zufrieden, wenn ich Ihnen auch gestehen muß, daß sie einen Irrsinnigen verurteilt haben!» (*MoE*, 76). Dietmar Goltschnigg, *Die Rolle des geisteskranken Verbrechers in Robert Musils Erzählung «Die Vollendung der Liebe» und im «Mann ohne Eigenschaften»*, in Paolo Chiarini (cur.), *Musil, nostro contemporaneo*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 1986, pp. 103-116 vede nella figura del maniaco G., di cui si parla nel racconto *Die Vollendung der Liebe* (1911), una chiara anticipazione del più complesso Moosbrugger.

⁶⁶ *MoE*, 71: «Moosbrugger behauptete, daß er kein Lustmörder sein könnte, weil ihn immer nur Gefühle der Abneigung gegen diesen Frauenpersonen beseelt hätten».

tare qualcos'altro, magari un sorta di angelo sterminatore, o un incendiario che prende di mira i teatri, insomma un vero e «grande anarchico»⁶⁷.

Prescindendo da altri aspetti della personalità malata di Moosbrugger, si può affermare che la sua vita è tutta una lotta ridicolmente e spaventosamente maldestra, per far valere, quasi strappandone il riconoscimento, un vaneggiare che dovrebbe identificarsi con un sentimento più alto e più forte del proprio io⁶⁸. Quanto a Ulrich, egli è convinto che si tratti di un caso di follia (ovvero di «una connessione deformata degli elementi del nostro stesso essere»)⁶⁹ e che Moosbrugger rappresenti le mostruosità che l'uomo può incarnare se «l'anima viva s'irrigidisce», se tutto ciò che può essere considerato personale è ormai schiacciato⁷⁰. Del resto, conclude Ulrich, «se l'umanità sapesse sognare come singola entità, ne scaturirebbe necessariamente Moosbrugger»⁷¹. La visione collettiva di un'umanità che ha conquistato la dimensione del reale senza conservare la capacità di sognare ulteriori possibili traguardi⁷², e senza mantenere un equilibrio di tensione tra l'interiorità dell'individuo e il mondo esterno⁷³, non può es-

⁶⁷ *MoE*, 71: «Der stärkste Trieb wendete von Zeit zu Zeit sein Wesen grausam nach außen; aber vielleicht hatte ihm wirklich, wie er sagte, nur die Erziehung und die Gelegenheit gefehlt, um etwas anderes daraus zu machen, einen Massenwürgengel oder Theaterbrandstifter, einen großen Anarchisten».

⁶⁸ *MoE*, 71: «Sein ganzes Leben war ein zum Lachen und Entsetzen unbeholfener Kampf, um Geltung dafür [d.h.: für ein stärkeres und höheres Gefühl von seinem Ich] zu erzwingen».

⁶⁹ *MoE*, 76: «Das war deutlich Irrsinn, und ebenso deutlich bloß ein verzerrter Zusammenhang unsrer eignen Elemente des Seins».

⁷⁰ *MoE*, 70: «[...] und unter einer solchen Kruste erstarrt die lebendige Seele». E più avanti, là dove la torre del faro ambulante rappresenta il ricettacolo della ragione, si legge: «[...] aber alles Persönliche ist darin [d.h.: in dem riesigen wandelnden Leuchtturm] zerquetscht».

⁷¹ *MoE*, 76: «Wenn die Menschheit als Ganzes träumen könnte, müßte Moosbrugger entstehn».

⁷² *MoE*, 39: «Man hat Wirklichkeit gewonnen und Traum verloren». Il passo si colloca nel contesto di una riflessione che coinvolge anche la matematica, madre della scienza naturale esatta e nonna della tecnica («die Mathematik, Mutter der exakten Naturwissenschaft, Großmutter der Technik»). Se la tecnica tende ad annientare il sogno, Ulrich è convinto che la matematica, la scienza per eccellenza, sia più vicina alla capacità d'immaginare, tipica d'altri tempi. Nella scienza, leggiamo tra l'altro, tutto sembra succedere vigorosamente, spensieratamente e splendidamente, proprio come in una fiaba («Es geht in der Wissenschaft so stark und unbekümmert und herrlich zu wie in einem Märchen»).

⁷³ Nella seconda parte del romanzo, riflettendo sull'atteggiamento ribelle tipico della

sere, infatti, qualcosa di diverso da un incubo: l'incubo delle potenzialità deviate.

La valenza positiva che Musil attribuisce al suo personale concetto di uomo senza qualità è confermata anche dalle riflessioni che si concentrano ancor più decisamente sul divenire dell'individuo “normale”, nel confronto con la generalità del mondo e degli altri esseri umani. Ulrich non è un uomo privo di esperienza. Anzi: egli può ben dire, scrive Musil, di avere al suo attivo, su per giù, tutte le esperienze che si possono fare⁷⁴. Ma siccome l'individuo si ritrova “formato” da varie esperienze e vicende senza che gli sia data la possibilità di sapere come e perché le cose siano andate in un certo modo piuttosto che in un altro⁷⁵, si può dire che le esperienze stesse si sono susseguite come se fossero collegate l'una all'altra, restando però estranee all'individuo⁷⁶. E anche se l'uomo, in genere, tende ad accettare le esperienze e le vicende in cui s'imbatte come espressione delle proprie qualità⁷⁷, resta pur vero che queste qualità – così come le esperienze da cui sembrano scaturire – sono collegate l'una all'altra più strettamente di quanto siano intimamente connesse con l'individuo⁷⁸.

Naturalmente, Musil riconosce che le cosiddette qualità personali ci condizionano, che l'uomo è addirittura costituito da tali qualità, ma aggiunge subito che l'individuo non è identico alle qualità che lui stesso si attribuisce o che gli vengono attribuite⁷⁹. E ciò è vero nel XX secolo an-

gioventù, Musil parla così del momento vitale e genuino dell'essere: «de[r] Augenblick des Seins, des Spannungsgleichgewichtes zwischen innen und außen, zwischen Zerpreßtwerden und Zerfliegen» (*MoE*, 132).

⁷⁴ *MoE*, 148: «Er hatte so ziemlich alles mitgemacht, was es gibt».

⁷⁵ Si veda la nota 61.

⁷⁶ Nella sua vita, pensa Ulrich, tutto si è compiuto, come se ogni cosa (ogni esperienza) appartenesse a ogni altra più che a lui («Mit wenig Übertreibung durfte er darum von seinem Leben sagen, daß sich alles darin so vollzogen habe, wie wenn es mehr zueinander gehörte als zu ihm», *MoE*, 148).

⁷⁷ Si veda la nota 61: «[...] die meisten Menschen [...] adoptieren den Mann, der zu ihnen gekommen ist, dessen Leben sich in sie eingelebt hat, seine Erlebnisse erscheinen ihnen jetzt als der Ausdruck ihrer Eigenschaften».

⁷⁸ *MoE*, 148: «Und so mußte [Ulrich] wohl auch glauben, daß die persönlichen Eigenschaften, die er dabei [d.h.: bei seinen Erlebnissen] erwarb, mehr zueinander als zu ihm gehörten, ja jede einzelne von ihnen hatte, wenn er sich genau prüfte, mit ihm nicht inniger zu tun als mit anderen Menschen, die sie auch besitzen mochten».

⁷⁹ *MoE*, 148: «Aber ohne Zweifel wird man trotzdem durch sie [d.h.: die persönlichen Eigenschaften] bestimmt und besteht aus ihnen, auch wenn man mit ihnen nicht einerlei ist».

cor più di quanto lo fosse in altri tempi, quando gli uomini «erano come steli in un campo di cereali» e lo spazio per l'iniziativa personale era nettamente delimitato, così che la responsabilità gravava senza incertezze sul singolo⁸⁰. Il mondo moderno, invece, non è più antropocentrico. La responsabilità trova il suo centro di gravità non più nell'uomo, ma – sostiene Musil – nelle connessioni esistenti tra le cose⁸¹, tanto che le esperienze e, quindi, le qualità ad esse correlate sembrano essersi rese indipendenti dall'uomo. È dunque sorto, se ne deve concludere, un mondo di esperienze senza colui che le vive e, in definitiva, «un mondo di qualità senza l'uomo»⁸². Si può quasi immaginare, continua Musil, un caso estremo, certo teorico, ma pur sempre possibile: un mondo in cui l'esperienza privata del singolo e «il peso gentile» della responsabilità personale finiranno per dissolversi in un sistema di formule di possibili significati⁸³.

In questo contesto si spiega il paradossale titolo del trentanovesimo capitolo: «Un uomo senza qualità consiste di qualità senza l'uomo»⁸⁴. Un uomo qualsiasi, magari proprio colui che viene considerato, per varie ra-

⁸⁰ *MoE*, 150: «Die Menschen glichen den Halmen im Getreide; [...] und was für den einzelnen Halm außerdem noch an persönlicher Bewegung übrig blieb, das ließ sich verantworten und war eine klar abgegrenzte Sache».

⁸¹ *MoE*, 150: «Heute dagegen hat die Verantwortung ihren Schwerpunkt nicht im Menschen, sondern in den Sachzusammenhängen».

⁸² *MoE*, 150: «Es ist eine Welt von Eigenschaften ohne Mann entstanden, von Erlebnissen ohne den, der sie erlebt». Friedbert Aspetsberger, *Vaste astrazioni, materiali usati. A proposito dell'inizio del secondo libro dell'«Uomo senza qualità»*, in «Cultura tedesca» 3 (1995), p. 12 parla di alienazione totale, «perché l'alienazione è divenuta regola pubblica, cioè una forma di cultura tipica del tempo».

⁸³ *MoE*, 150: «[...] und es sieht beinahe aus, als ob im Idealfall der Mensch überhaupt nichts mehr privat erleben werde und die freundliche Schwere der persönlichen Verantwortung sich in ein Formelsystem von möglichen Bedeutungen auflösen solle». Questo «sistema di formule di possibili significati» va ricollegato – in un contesto musiliano più ampio e, per così dire, più positivo – al concetto di un sistema generale di possibili connessioni, che riguarda i “significati” ma che non può evitare di coinvolgere anche i “significanti”. In questo senso, anche le immagini e i segni appaiono sospesi – come direbbe Benjamin – «auf dem Schoß des Nichts»: si veda Arturo Mazzarella, *Parole sul «grembo del nulla»*. Musil e l'artificialità dei segni, in «Cultura tedesca» 3 (1995), p. 66. Inoltre, nel passaggio al Secondo Libro (alla Terza Parte: «Ins tausendjährige Reich») si nota un mutamento di prospettiva che consente di parlare di passaggio dall'assenza di significato alla significanza universale, «in un universo che travalica comunque verità, significati, pertinenze e proprietà»: si veda Claudia Monti, *Μανκανζα-πιenezζα. L'inversione percettiva di Musil*, in «Cultura tedesca» 3 (1995), p. 82.

⁸⁴ *MoE*, 148: «Ein Mann ohne Eigenschaften besteht aus Eigenschaften ohne Mann».

gioni, un uomo senza qualità, si rende conto che, nel processo del suo divenire, le cosiddette qualità hanno sopraffatto l'uomo. E allora si ferma per riflettere, per cercare un percorso che gli consenta di evitare la condizione di chi si vede costretto a subire la casualità del divenire, di chi si vede negata la possibilità di vivere ogni esperienza in modo autentico e personale. Così come rifiuta un mondo di qualità senza l'uomo, allo stesso modo Ulrich non accetta, sul piano individuale, di essere un'entità astratta fatta di qualità senza l'uomo.

Ulrich vorrebbe che il mondo fosse un insieme di umanità autentica, e il suo continuo riflettere e "saggiare" mira anche a questo. Ma le esperienze vissute e le qualità ad esse collegate gli sono in qualche misura estranee non solo perché egli è consapevole della condizione dell'uomo nel mondo moderno, ma anche per la sua intima «diversità di atteggiamento», per una sua «decisione volitiva», per quel suo vivere collocandosi su un punto prescelto della scala che va dalla generalità all'individualità personale⁸⁵. Colui che ha deciso di «prendersi un anno di vacanza dalla vita»⁸⁶ per studiare il mondo e per cercare un uso appropriato delle proprie capacità, si trova di fronte a una ricerca che gli impone di considerare ogni esperienza non già come un avvenimento esclusivamente personale, bensì come una sfida alla forza spirituale dell'uomo⁸⁷. Ulrich è ben consapevole che questa propensione verso «un atteggiamento spirituale di vita» può apparire freddo e insensibile, ma in verità il suo comportamento è tanto «appassionato» quanto «distaccato»⁸⁸: appassionato nella ricerca prescelta e distaccato nei confronti dell'oggetto da studiare, proprio così come si addice allo scienziato. Che cosa potrebbe fare di meglio, infatti, che mantenersi libero dal mondo, con l'intento del tutto positivo che un ricercatore conserva di fronte a fatti che vorrebbero indurlo, con la seduzione, a credere in loro prematuramente⁸⁹?

⁸⁵ *MoE*, 149: «Auch jetzt zweifelte er nicht daran, daß dieser Unterschied zwischen dem Haben der eigenen Erlebnisse und Eigenschaften und ihrem Fremdbleiben nur ein Haltungsunterschied sei, in gewissem Sinn ein Willensbeschluß oder ein gewählter Grad zwischen Allgemeinheit und Personhaftigkeit, auf dem man lebt».

⁸⁶ Si veda la nota 40.

⁸⁷ Nell'elaborare la sua riflessione, Musil usa espressioni quali «ein nur persönliches Geschehnis» e «eine Herausforderung seiner geistigen Kraft» (*MoE*, 149).

⁸⁸ *MoE*, 149: «[Man nennt das] kalt und gefühllos»; «[seine] Neigung zu einer geistigen Lebenshaltung»; 148: «[...] sein Verhalten [war] zugleich leidenschaftlich und teilnahmslos».

⁸⁹ Nel capitolo sessantaduesimo, in cui si «rende omaggio all'utopia del saggismo»

Nel condurre a termine queste osservazioni sul protagonista, Musil ribadisce ancora una volta, con la solita ironia, che Ulrich non è un uomo privo di qualità. Dopo aver considerato tutta la questione nel suo insieme, il giovane matematico si domanda perché mai chi vive la propria vita in maniera autentica e personale venga considerato «assurdo» dagli altri. E improvvisamente, di fronte a queste riflessioni, deve riconoscere, sorridendo, «di essere certamente, nonostante tutto, un carattere, pur senza averne uno»⁹⁰. Il paradosso musiliano tende, anche qui, a far emergere una verità che altrimenti resterebbe forse nascosta tra le pieghe della narrazione saggistica. Il giovane protagonista del romanzo musiliano sa bene, come si è visto, che l'individuo può ridursi a un'entità astratta fatta di «qualità senza l'uomo», così come il XX secolo rischia di essere «un mondo di qualità senza l'uomo». Ma Ulrich ha piena fiducia nella propria forza⁹¹ e nella propria determinazione di studiare il mondo moderno. Mostra, in altre parole, un carattere che moltissimi altri, che pure sono considerati «uomini con qualità», non hanno. Allo stesso tempo, tuttavia, egli sembra non aver carattere proprio perché la sua ricerca gli impone di vivere collocandosi su un punto prescelto di una scala graduata che, come si è visto, offre come riferimenti estremi la generalità e l'individualità personale.

In conclusione: si diceva all'inizio che Ulrich può essere considerato un uomo senza qualità soltanto se si adottano i criteri socio-economici del padre e dell'alta borghesia che egli rappresenta. Ora si può aggiungere che, anche in un contesto più ampio, Ulrich si rivela uomo di carattere e di spiccata personalità e, dunque, tutt'altro che un inetto. Del resto, a un certo punto del romanzo, e più precisamente nel titolo del quarantesimo capitolo, Ulrich viene esplicitamente definito «un uomo con tutte le qualità». Certo, subito dopo, il tono ironico della titolazione impone all'autore

(«Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus»), troviamo la seguente riflessione: «Was sollte [Ulrich] da Besseres tun können, als sich vor der Welt freizuhalten, in jenem guten Sinn, den ein Forscher Tatsachen gegenüber bewahrt, die ihn verführen wollen, voreilig an sie zu glauben?» (*MoE*, 250).

⁹⁰ *MoE*, 150: «Es gibt wohl noch Leute, die ganz persönlich leben; [...] Vielleicht sind sie sehr glücklich; aber diese Art Leute erscheint den anderen gewöhnlich schon absurd, obgleich es noch keineswegs sicher ist, warum. – Und mit einemmal mußte sich Ulrich angesichts dieser Bedenken lächelnd eingestehn, daß er mit alledem ja doch ein Charakter sei, auch ohne einen zu haben».

⁹¹ *MoE*, 149: «Aber sicher war er immer ein Mensch gewesen, der seiner Kraft vertraute».

di scrivere che queste stesse qualità sono «indifferenti» proprio a colui che le possiede⁹². Ma il capitolo in questione chiarisce subito che questa indifferenza rappresenta una sorta di rapporto ambivalente rispetto alle cosiddette qualità. Ulrich si sente allo stesso tempo vicino e lontano rispetto a tutte le qualità, così che tutte – perfino quelle che sono diventate “sue” – «gli sono stranamente indifferenti»⁹³. Indifferenti, bisogna dire, se non può farne quell’uso appropriato che rappresenta uno degli scopi principali della sua ricerca. Perché «prendersi un anno di vacanza dalla vita» per studiare il mondo significa anche stabilire una certa equidistanza da tutte le “qualità” che di quel mondo fanno parte e che l’individuo deve, non già semplicemente possedere come risultato di una quasi surrettizia accumulazione di esperienze, bensì acquisire o riacquisire consapevolmente per apprezzarne veramente il valore e farne un uso che vada al di là della stanca e inconcludente ripetizione dell’uguale.

⁹² *MoE*, 151: «Ein Mann mit allen Eigenschaften, aber sie sind ihm gleichgültig».

⁹³ *MoE*, 151: «Es ist nicht schwer, diesen zweiunddreißigjährigen Mann Ulrich in seinen Grundzügen zu beschreiben, auch wenn er von sich selbst nur weiß, daß er gleich nah und weit zu allen Eigenschaften hätte und daß sie ihm alle, ob sie nun die seinen geworden sind oder nicht, in einer sonderbaren Weise gleichgültig sind».

Vivian Liska
(Antwerpen)

*Das kleine Glück und das große Nein
Ein Märchen für Dialektiker
in Gerhard Roths Roman «Landläufiger Tod»*

Schon bevor Gerhard Roth an seinem zwischen 1980 und 1994 entstandenen *magnum opus*, dem siebenbändigen Romanzyklus *Die Archive des Schweigens* zu schreiben begann, rechnet Ulrich Greiner ihn in seinem Essay *Der Tod des Nachsommers* bereits zu den bedeutendsten Autoren der österreichischen Gegenwartsliteratur. Für Greiner gehört Roths Werk in die österreichische Tradition einer «Desertion der Wirklichkeit», die vom nichtendenwollenden Sterben des «habsburgischen Mythos» geprägt ist: Das Bewußtsein vergangener Größe und bedeutungsloser Gegenwart habe sich dort als Wirklichkeitsverweigerung und Handlungshemmung niedergeschlagen und ein «Reich der Phantasie» entstehen lassen, «in dem Wirklichkeit und Unwirklichkeit ununterscheidbar ineinander fließen»¹. Dieser Eskapismus steht für Greiner zwar implizit in einem dialektisch-kritischen Verhältnis zur Realität², versäumt jedoch letztendlich die unmittelbare Auseinandersetzung mit den österreichischen Verhältnissen. Greiner stellt diese Haltung der gesellschaftskritischen Ausrichtung der wichtigsten westdeutschen Autoren der Gegenwart gegenüber und fragt abschließend: «Wo wäre ein österreichischer Schriftsteller, der ähnliches für

¹ Ulrich Greiner, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Portraits, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Hanser Verlag, München, Wien 1979, S. 48.

² Greiner schreibt weiter: «Diese [wirklichkeitsfremde] Literatur scheint eher imstande als die sogenannte realistische, ein Gegenbild zu entwerfen, in dem unsere Wirklichkeit deutlicher zum Vorschein kommt als in jener bloßen Verdoppelung der Realität, der viele gesellschaftskritisch sich verstehende realistische Autoren aufsitzen» (Greiner, *Ibid.*).

Österreich unternommen hätte»³? Greiners Frage kann retrospektiv als Ankündigung jüngerer Entwicklungen der österreichischen Literatur im allgemeinen und Roths *Archiven des Schweigens* im besonderen gelesen werden.

Ohne die experimentelle Prosa seiner ersten Bücher aufzugeben, macht Roth seine Österreichkritik in diesem Romanzyklus explizit. Dessen zentrale Thematik, ein geschichtsbedingter, auf Verdrängung und Verschweigen beruhender Wirklichkeitsverlust, weist darauf hin, daß Roth Greiners (an Adorno anklingende) Dialektik zwischen Wirklichkeitsferne und Gesellschaftskritik zum Gegenstand seiner literarischen Selbstbefragung gemacht hat. Die zuweilen befremdliche Gattungsvielfalt und Heterogenität der Schreibweisen in seinem Werk könnten in diesem Sinn als formale Ausprägungen dieser Pole gedeutet werden: In den *Archiven des Schweigens* wechseln unverständliche Texturen radikaler Sinnverweigerung und nüchterne Protokolle geschichtlicher Fakten und realer Lebensläufe ab. Extremes Realismus und exzessive Phantastik stehen nebeneinander, zwischen der kommentarlosen Niederschrift faktischer Berichte und parataktischen, nonsense-ähnlichen Aphorismus-Kontrafakturen scheint zunächst kaum ein Zusammenhang zu bestehen. Beliebiger, allenfalls ästhetisch motiviertes Nebeneinander oder dialektisches Zusammenspiel? Die Frage nach dem Verhältnis dieser Schreibweisen führt ins Zentrum von Roths Werk. Ich möchte ihr im folgenden nachgehen, indem ich zunächst Zusammenhänge zwischen der hier skizzierten formalen Dichotomie und einer auffallenden gedanklichen Widersprüchlichkeit in Roths Selbstverständnis aufweise. Danach will ich aus einem kurzen Text, dem Märchen «Der Handgeher» aus dem *Landläufigen Tod*, dem Hauptwerk des Zyklus, eine mögliche Erklärung dieser formalen und inhaltlichen Diskrepanzen herauslesen.

Ganz geschieden sind die diversen Textformen der *Archive des Schweigens* nicht. Zuweilen gehen die fiktionalen und die historischen Erzählebenen ineinander über: Das Gewebe der Undurchsichtigkeiten läßt Wirklichkeitsfasern erkennen, die neutralen Bestandsaufnahmen nehmen im Kontext der fiktionalen Vernetzung literarische Gestalt an. Vor allem sind jedoch die Elemente des Surrealistischen⁴ und Phantastischen hier keine

³ Greiner, *Der Tod des Nachsommers*, S. 52.

⁴ Zur Bedeutung des Surrealismus für Roths Werk, vgl. P. Ensberg u. H. Schreckenberger, *Gerhard Roth. Kunst als Auflehnung gegen das Sein*, Stauffenburger Verlag 1994, S. 66-68.

Fluchtpunkte in alternative Welten, sondern stehen in einem ebenso unlösbaren wie paradoxen Verhältnis zur Ebene der geschichtlichen und gesellschaftlichen Realität. Das «Reich der Phantasie» entspringt in Roths Romanen den Köpfen von Irren, Geistesgestörten, Spinnern. Das ist nicht neu und fand in der ästhetischen Verwertung bewußtseinsweiternder Möglichkeiten des Wahnsinns ihren Höhepunkt in der Kunst der avantgardistischen Moderne. Roths Anstaltsinsassen und Irre erweisen sich jedoch als Täter und Geschundene der jüngeren Geschichte, mehr spezifisch der österreichischen nationalsozialistischen Vergangenheit. Damit eröffnet sich in Roths Werk ein auffallender Widerspruch zwischen einer Idealisierung und Romantisierung des Wahnsinns als befreiendes «Anderes der Vernunft» und einem aufklärerischen Anspruch, in der Ausgrabung des Verdrängten eine Art Heilung vom Wahnsinn zu erzielen.

Dieser Widerspruch bestimmt Roths Selbstkommentare und durchzieht auf verschiedenen Ebenen sein ganzes Werk. Der Autor versteht sich das eine Mal als Therapeut der, wie er selbst sagt, «in seinen Büchern diese zurechtgebogene [österreichische] Geschichte mit der Technik eines Psychoanalytikers analysiert»⁵ und richtigstellen will, das andere Mal als «Reiseführer durch die Abgründe der Psyche Österreichs»⁶, die dadurch zum Faszinosum der Abartigkeit wird. Der Wahnsinn erscheint in Roths Werk einerseits als Denkform vor-logischer Unmittelbarkeit, andererseits als schlechte Konsequenz einer verzerrten, defekten, durch gesellschaftliche und psychische Ausgrenzungsmechanismen entstellten Vernunft. Die Verrückten und Wahnsinnigen in Roths Romanen werden als einzige Statthalter unverfälschter Wirklichkeitswahrnehmung dargestellt; gleichzeitig wird jedoch das wiederholt so genannte «Räderwerk der Geschichte» selbst als «Dämon» bezeichnet, «in dessen Augen der Wahnsinn leuchtete»⁷. Der Ich-Erzähler im Roman *Der Untersuchungsrichter* sagt, theoretische Aussagen Roths zusammenfassend, «[e]s ist gut, gespalten zu sein»⁸. Als gespalten, «zerrissen», wird jedoch auch die der Verdrängung bezichtigte «österreichische Seele» selbst bezeichnet⁹. Roth nennt den

⁵ Interview mit Jan Malek in *Buchkultur* 1 (1991), S. 10.

⁶ Zit. in Peter Ensberg, «The Theme of Insanity and its effects on Form and Style in the Work of Gerhard Roth», in *Modern Austrian Literature*, Vol. 24, Ns. 3/4, 1991, S. 134.

⁷ Roth, *Landläufiger Tod*, S. 561.

⁸ Gerhard Roth, *Der Untersuchungsrichter. Die Geschichte eines Entwurfs*, Frankfurt am Main 1988, S. 56.

⁹ Gerhard Roth, *Eine Reise in das Innere von Wien. Essays*, Fischer 1991, S. 14.

Geisteskranken «den glaubwürdigsten Zeugen der Menschheit»¹⁰; gleichzeitig beschreibt das wichtigste Buch der *Archive des Schweigens*, der Roman *Landläufiger Tod*, die verzweifelte Suche des schizophrenen Franz Lindners nach Auswegen aus seiner Krankheit. An einer Schlüsselstelle des Romans wird das Verhältnis von Normalität und Verrücktheit explizit umgekehrt: Der geistesgestörte Lindner wirft seinem Doktor vor, der eigentlich Verrückte zu sein und zu versuchen, ihn, Lindner «zu heilen, das heißt berechenbar zu machen»¹¹. Wird der Wahnsinn hier einer radikal individuellen und anarchischen Originalität gleichgesetzt, so findet er jedoch eine entgegengesetzte Gestaltung im ebenfalls geistesgestörten «automatischen Menschen», dieser unheimlichen, durch Kriegsschuld belasteten und beschädigten Figur, die als allegorische Personifikation des absoluten Gehorsams durch den *Landläufigen Tod* marschiert. Fazit dieser Widersprüche: Die Verwirrung der Sinne ist bei Roth gleichzeitig Subversion der repressiven Ordnungen *und* Symptom eines Leidens am falschen, durch die Verdrängung geschichtlicher Schuld entstellten Leben.

Eine Parallele zu diesem Widerspruch zeigt sich in der Ambivalenz zwischen Roths aufklärerischer Rhetorik der Authentizität und dessen Bekenntnis zu einer Nietzscheschen «Oberflächenmetaphysik», in deren Nachfolge nur von einer Fiktionalität der Erscheinungen ohne Wesen gesprochen werden kann. Während schon manche Titel und Mottos im Rothschen Werk auf den Willen zur Aufdeckung von Fälschungen und Lügen hinweisen – es ist die Rede vom wahren «Inneren» oder «Unteren» gegenüber dem Schein, den abzutragen und aufzudecken es sich zur Aufgabe stellt –, beschreibt Walter Grond die Voraussetzung von Roths Poetik als Einsicht, daß «hinter der Maske nichts Eigentliches zu entdecken ist»¹². Die Forderung, dem Wesen der Dinge auf den Grund zu gehen und streng zwischen Sein und Schein zu unterscheiden, entspricht einer Logik der aufklärenden Vernunft. Die Faszination mit dem Spiel der Erscheinungen zielt hingegen auf eine Affirmation der Daseinsberechtigung aller Phänomene hin, die dem mythischen Denken (im Sinne Nietzsches) näher steht. Diese Widersprüche finden auch in der Roth-Rezeption ihren

¹⁰ «Anatomie des österreichischen Hirns. Gerhard Roth im Gespräch mit Robert Weichinger», in *Materialien zu «Die Archive des Schweigens»*, hg. v. Uwe Wittstock, Frankfurt am Main 1992, S. 77.

¹¹ Roth, *Landläufiger Tod*, S. 572.

¹² Walter Grond, «Genese eines Romans. Zum Landläufigen Tod», in *Materialien*, S. 143-164, hier S. 156. Diese Widersprüche können auch in Roths Essay «Labyrinth der Fälschungen» gefunden werden. In *Materialien*, S. 19-22.

Niederschlag. Wird der *Landläufige Tod* etwa von W. E. Sebald als literarischer Ausdruck des «wilden Denkens» in der Form einer modernen Mimesis archaischer Magie aufgefaßt, der die alternativen Wahrnehmungsweisen des Wahnsinns entspräche¹³, so sehen die Verfasser der bisher einzigen Roth-Monographie, Helga Schreckenberger und Peter Ensberg, in einem «Willen zur Aufklärung» den Hauptimpuls des Romans¹⁴. Sprechen sie vom *Landläufigen Tod* in diesem Sinn als Entwicklungsroman, in dem der Protagonist am Ende zu sich selbst findet und der «getragen ist vom Harmoniewunsch, von der Sehnsucht nach Versöhnung»¹⁵, so hebt etwa Sibylle Cramer die Widerstände gegen jegliche Teleologie und Synthesebildung hervor¹⁶. Beruhen diese Widersprüche auf einer grundlegenden Unstimmigkeit des Werks, auf einer Unentschlossenheit des Autors? Ich will im folgenden zu zeigen versuchen, daß bei Roth aufklärerische Absicht und Idealisierung des «Anderen der Vernunft» weder versöhnend harmonisiert noch unvermittelt nebeneinander belassen werden, sondern in einem unaufgelösten Spannungsverhältnis stehen, aus dem heraus sich auch die Alternierung der Schreibweisen erklären läßt.

Thomas Anz kommt der Einsicht in dieses Verhältnis nahe, wenn er in Zusammenhang mit Roths Werk von einer «Dialektik der Gegenaufklärung» spricht¹⁷. Sie würde, schreibt er, «zeigen, wie die angestrengte Befreiung des Subjekts von den Zwängen der Vernunft umschlägt in neue Zwänge: in die Herrschaft des “Anderen der Vernunft”»¹⁸. Anz stellt fest, daß im *Landläufigen Tod* die Unberechenbarkeit des Protagonisten, die er als Widerstand gegen die zweckrationale Vernunft hypostasiert, selbst Unfreiheit bedeutet. «Also auch hier», schreibt Anz, «in der Beschreibung der Verrücktheit und des “Anderen der Vernunft”, bleibt das Vokabular der Macht präsent»¹⁹. Dennoch entscheidet sich Anz' Interpretation des Romans für Roths Idealisierung pathologischer Wahrnehmungsweisen, weil, wie er schreibt, «den Stimmen der Verrücktheit im Roman eine zu

¹³ W. E. Sebald, «In einer wildfremden Gegend. Zu dem Roman *Landläufiger Tod*», in *Materialien*, S. 164-180.

¹⁴ Peter Ensberg u. Helga Schreckenberger, *Gerhard Roth*, S. 177.

¹⁵ Schreckenberger u. Ensberg, *Gerhard Roth*, S. 66.

¹⁶ Sibylle Cramer, «Das Gedächtnis ist die letzte Instanz von Moral und Recht. Zu dem Zyklus *Die Archive des Schweigens*», in *Materialien*, S. 119.

¹⁷ Thomas Anz, «Kunst und Wahnsinn. Gerhard Roth und die pathophile Literatur der Gegenwart», in *Materialien*, S. 219-229, hier S. 226.

¹⁸ Anz, *ibid.*

¹⁹ Anz, *ibid.*

bedeutende Aufgabe zuerteilt wird, als daß sie in ihrer Macht wirklich negativ zu bewerten wäre»²⁰. Mit diesem Urteil, das sich für einen der beiden Pole entscheidet, geht Anz jedoch hinter seine ursprüngliche Einsicht zurück und versäumt es, die von ihm erkannte, von Roth als «Bipolarität» bezeichnete²¹ und im Roman auf den verschiedensten Ebenen angelegte Spannung fruchtbar zu machen. Ihre Dynamik will ich hier am kurzen Text «Der Handgeher» aus dem *Landläufigen Tod* veranschaulichen²². Dieser Text, einer der zahlreichen Denkbilder, die den narrativen Strom des Romans gleichzeitig unterbrechen und kondensieren, vermittelt auf exemplarische Weise das Verhältnis zwischen zweckorientierter Normalität und dessen «Anderem» und enthält implizit eine poetologische Selbstreflexion über die Beziehung von realistischen und phantastischen, bzw. experimentellen Schreibweisen im Roman.

«Der Handgeher» ist eines der sechsundsechzig Märchen, die den fünften Teil des *Landläufigen Tods* ausmachen und in denen das dem Roman unterliegende Verhältnis von Geschichte und Imagination, von Vernunft und Mythos auf paradigmatische Weise verdichtet ist. Roths Märchen, die teilweise an bekannte Volksmärchen, vor allem an jene der Brüder Grimm anknüpfen, stellen einerseits autonome, in sich geschlossene Erzählungen dar, sind jedoch in das Romanganze insofern verknüpft, als gelegentlich Figuren des Romangeschehens darin auftauchen und als das ganze «Märchenbuch» als Aufzeichnung «der Gebrüder Franz und Franz Lindner», also des schizophrenen Romanhelden angekündigt ist. Die Märchen, teilweise Lindners eigene Erfindungen, teilweise von ihm niedergeschriebene Erzählungen anderer Anstaltsinsassen, werden in der Rezeption zumeist als Antimärchen betrachtet. Sie können jedoch, wie ich an einem Beispiel zeigen will, als «Märchen für Dialektiker» im Sinne Walter Benjamins gelesen werden. Für Benjamin sind die Erzählungen Kafkas, die er «Märchen für Dialektiker» nennt, Überlieferungen, die auf den Umwegen der Unvernunft – eben des Märchenhaften, des Kindischen – den Sieg über die Gewalten des Mythos festhalten.

Als Phantasien Geistesgestörter stehen Roths Märchen im Roman für das «Andere der Vernunft». Als Kontrafakturen der Grimmschen Märchen, die als nationalsozialistisches Gedankengut vereinnahmt wurden,

²⁰ Anz, *ibid.*

²¹ In P. Ensberg u. H. Schreckenberger, «Gespräch mit Gerhard Roth», in *Gerhard Roth*, S. 179.

²² Gerhard Roth, *Landläufiger Tod*, Frankfurt am Main 1994, S. 626-627.

unterwandern sie deren Bejahung irrationaler Dunkelheit und deren Appel zum Gehorsam. Sie behalten zwar das Märchenvolk – Feen, Hexen, Zauberer –, die Dreigliedrigkeit des Aufbaus und die Vermittlung zwischen Wirklichkeit und Magisch-Wunderbarem bei²³, doch sind sie im Gegensatz zum traditionellen Märchen vor allem durch ihren offenen Schluß beunruhigend, sind, wie im Büchnerschen Großmuttermärchen in *Woyzeck*, dem Versöhnlichen gegenläufig. Auch Lindner, heißt es am Ende des «Märchenbuchs», gemahnen die von ihm aufgezeichneten Märchen an «Erzählungen [s]einer Großmütter»²⁴. Dieser Zusammenhang ist nur einer der zahlreichen, im Roman verstreuten Anspielungen auf Büchner: dessen *Lenz*, erzählte Roth Ulrich Greiner, «kenne er in- und auswendig» und «lese ihn fast täglich neu»²⁵.

In «Der Handgeher» ist ein Büchnersches Motiv – Lenz' Wunsch, auf dem Kopf gehen zu können – die auslösende Gedankenfigur des Geschehens; der Held des Märchens ist ein Nachgeborener der Büchnerschen von Marktschreibern und Ausrufnern angepriesenen Automaten. Das Märchen wird von einem Anstaltsinsassen erzählt, der im abschließenden Kommentar selbst «der Handgeher» genannt wird. Im Märchen ist der «Handgeher» der bereits erwähnte «automatische Mensch», ein früherer Gendarmeriekommandant, der sich durch Selbstverletzung nach dem Krieg der Verantwortung einer mit nationalsozialistischen Verbrechen in Zusammenhang stehenden Schuld entzogen und daraufhin sein Gedächtnis verloren hat. Als willenloser Automat steht er im Dienst des manipulierenden Zirkusdirektors und zieht in der Uniform eines k.u.k. Postmeisters über das Land, um für dessen Vorstellungen zu werben. Im Märchen will er diesen Gehorsam aufkündigen – was einer Absage an seine Untertanenhaltung im Dritten Reich, also einer grundsätzlichen Änderung der österreichischen Geisteshaltung gleichkäme. Gleichzeitig will er sich der Herrschaft der vom Zirkusdirektor verkörperten zweckorientierten, zynischen Rationalität entziehen. Er wendet sich dabei an deren Anderes, an den Mythos. Dieser erscheint in der Urgestalt einer alten Frau im Wald, die ihm zum nötigen Mut für seinen Verweigerungsakt verhelfen

²³ Vgl. Ensberg u. Schreckenberger, *Gerhard Roth*, S. 98.

²⁴ Weitere Anspielungen auf Büchner, vor allem auf dessen *Lenz* sind der Titel des Märchens «Der Riß in der Welt», die inneren Stimmen des vom Wahnsinn bedrohten Protagonisten, die Beschreibung der Stille im ersten Teil des Romans (LT, S. 61-63), die Szene des Doktors, der das tote Kind wieder zum Leben erwecken will (LT, S. 119).

²⁵ Greiner, *Tod des Nachsommers*, S. 159.

soll. Er folgt ihrem Ratschlag, drei symbolisch-magische Rituale zu vollziehen, steckt sich die Federn eines Nußhähers und eines Kuckucks an die Kappe und verspeist einen Zauberpilz, dessen Name – «Krause Glucke» – und Gestalt – eines «herbstlichen Gehirns» – ein Echo der wirren mütterlichen Alten ist. Er gewinnt daraufhin im Traum die Einsicht, daß er nur «verkehrt», also – die Sehnsucht des Büchnerschen Lenz beim Wort nehmend – auf dem Kopf gehend, die Wirklichkeit sehen könne. Doch erlangt er dadurch weder einen Zugang zu wahrer Erkenntnis noch wirkliche Befreiung von den übermächtigen Zwängen, die ihn beherrschen; der Zirkusdirektor, Sprachrohr des unerbittlichen Realitätsprinzips, der noch diese Gangart als Akrobatenstück kommerziell verwerten will, zerschlägt seine Hoffnung: «Gehst Du», meint er, «auf beiden Füßen durchs Leben, so wirst Du sie nicht auf dem Kopfe stehen sehen».

Auf der poetologischen Ebene ist hier eine Allegorie des Verhältnisses zwischen realistischer und «alternativer» Schreibweise zu erkennen: der «verkehrte» Blick, der ebenso den Wahrnehmungsweisen von Roths Wahnsinnigen wie seinen phantastischen, bzw. sinn-losen Texten entspreche, kann solchermaßen als versuchter Widerstand gegen die kommerzielle Ausbeutung durch den «Kulturzirkus» verstanden werden. Diese Einsicht in die Notwendigkeit «verkehrt» zu sehen, verdankt er der Magie. Doch die dadurch erweckte Hoffnung auf eine «richtigere Sehweise» wird nicht eingelöst; auch dieses «verkehrte Sehen» ist nicht geschützt vor der Vereinnahmung durch den Zirkusbetrieb. Als «Wortakrobatik» kann auch diese auf alternative Wahrnehmungsweisen ausgerichtete Schrift mißbraucht werden. Letztendlich bietet also keine der beiden Perspektiven für sich Befreiung vom Gehorsam oder Erkenntnis. Übrig bleibt, wie sich zeigen wird, eine wie auch immer flüchtige Hoffnung, in einer Bewegung vom Kopf auf die Füße und zurück, also im raschen Wechsel der Perspektiven, «Welt» wahrzunehmen.

Aus dem Ende des Märchens wird ersichtlich, daß der «Handgeher» mit einer scheinbar harmlosen Geste auch die Gesetze der Alten übertreten hat: er hatte, während er deren Ratschläge befolgte, nebenbei auch einen «kleinen, hübschen Strauß Zyklopen» gepflückt und diesen in ein Wasserglas neben sein Bett gestellt. Der Rache der Alten scheint das letzte Wort zu gehören: «Nun bist Du», erklärt sie dem Handgeher, «auf immer dazu verdammt, die Welt verkehrt zu sehen, ob Du auf den Füßen gehst oder auf den Händen».

Die Strafe des Handgehers wiederholt gewissermaßen sein «Verbrechen»: sein Schicksal, die Welt nunmehr weder «normal» noch «verkehrt»

wahrnehmen zu können, entspricht seinem zweifachen Widerstand – gegen das Realitätsprinzip und gegen den Mythos. Der Preis, den er für seinen doppelten Ungehorsam zu zahlen hat, ist der endgültige Verlust eines archimedischen Punktes; weder «auf den Füßen», mit gesundem Menschenverstand, noch «verkehrt», also aus der Perspektive des Wahnsinnigen, bzw. des Dichters, der sich dessen Bewußtseinsform mimetisch aneignet, ist ihm die Wirklichkeit zugänglich.

«Der Handgeher» veranschaulicht beispielhaft Anz' Befund einer «Dialektik der Gegenaufklärung»: der Mythos erweist sich als falsche Alternative zu den Zwängen der zweckorientierten Vernunft. Die alte Frau übt ebenfalls Macht aus, verlangt ebenso Gehorsam wie der Zirkusdirektor, verbietet den geringsten individuellen Ausdruck, straft jegliche subjektive Regung. Widerstand hat der Handgeher jedoch beiden Instanzen geboten: dem Zirkusdirektor in seiner Hinwendung zur mythischen Alten, der Alten im Pflücken des Zykamenstraußes. Dem Vernunftprinzip entzieht er sich auf dem Weg zu dessen Anderem; dem Mythos verweigert er den Gehorsam mit der scheinbar harmlosen Geste eines unscheinbaren, vorübergehenden sich Einrichtens in der Welt. Das kleine Glücksmoment, die zwecklose Freude am Vorhandenen, ist hier ein in seiner Beiläufigkeit und Einfachheit beinahe unwillkürlicher Ausdruck individuellen Daseins. Es steht den zwei entgegengesetzten Auffassungen vom Verhältnis zwischen Mensch und Natur entgegen, jenem der vom Zirkusdirektor verkörperten Naturbeherrschung – dargestellt in diversen Zirkusnummern im ersten Kapitel des Buchs –, aber auch jenem der alten Frau; die von ihr vorgeschlagenen Alternativen zur zynischen Herrschaft über die Natur kommen einer Anverwandlung (durch die Federn) und einer Einverleibung der Natur (des Pilzes) gleich: sie berufen sich durch die Konnotationen der Federn mit dem Jäger und des Pilzes mit dem Sammler auf einen archaischen Umgang mit der Naturgewalt, haben jedoch hier in erster Linie symbolisch-magischen Charakter. Der Blumenstrauß im Glas Wasser hingegen verweist auf einen zwecklosen, privaten Akt, der den Konventionen und Ritualen der Magie entgegensteht. Er enthält eine metonymische Bejahung der banalen Naturschönheit und deren möglicher Harmonie mit dem Menschlichen.

Gerade diese Weisheit ist es, die Benjamin dem Märchen überhaupt zuschreibt: «Der befreiende Zauber, über den das Märchen verfügt», heißt es in seinem «Erzähler»-Aufsatz, «bringt nicht auf mythische Art die Natur ins Spiel, sondern ist die Hindeutung auf ihre Komplizität mit dem be-

freiten Menschen»²⁶. Auf dieser Note endet auch das «Märchenbuch» in Roths Roman. In den letzten Zeilen des letzten Märchens rettet sich ein junger Bursche als einziger vor einer Sintflut. Unvermittelt wechselt die Erzählung von der dritten zur ersten Person des Erzählers:

Und dort, im Freien, unter dem Gesumm der Bienen, verschloß ich mein Gehirn den anstürmenden Bildern, die an die Erzählungen meiner Großmütter gemahnen und nun zurückfliegen an einen Ort, den niemand kennt, während ich das Kitzeln der Grashalme genieße und die Wärme der Sonnenstrahlen, die mir Märchen genug sind.²⁷

Der Weg über die Märchen, durch ihre Schreckensbilder hindurch, führt hinaus aus den symbolischen Bildern und hält für einen kurzen Augenblick die Möglichkeit unverfremdeten Lebens fest.

Im abschließenden Kommentar läuft der «Handgeher» im Anschluß an seine Erzählung «wie ein Rad auf Händen und Füßen über die Wiese, so schnell er kann, bis er an eine Mauer der Anstalt prallt». Löst sich die «Dialektik der Gegenaufklärung», die versuchte Flucht aus den Zwängen beider Instanzen, des Normalen und des «Verkehrten», auf in die wiederholte, schwindelerregende Bewegung eines räderschlagenden Irren im Anstaltshof? Ist hier mehr als nur jämmerliche Hoffnungslosigkeit? Räder über die Wiese schlagen gewöhnlich fröhlich spielende Kinder. In diesem Sinn kann noch einmal Walter Benjamin herangezogen werden, bei dem es heißt: «Das Ratsamste, so hat das Märchen vor Zeiten die Menschheit gelehrt, und so lehrt es noch heute die Kinder, ist, den Gewalten der mythischen Welt mit List und Übermut zu begegnen»²⁸. Im Märchen steckt die in Benjamins Kafka-Zitat festgehaltene Weisheit, «daß auch unzulängliche, ja kindische Mittel zur Rettung dienen können»²⁹. Von Rettung kann in Roths Märchen kaum die Rede sein, doch zeugt der kindische Übermut des räderschlagenden Handgehers im düsteren Anstaltshof von einer Überwindung der Resignation aus dem Geist des Märchens. Und vielleicht ist dieser aussichtslose, von Mauern umstellte Übermut auch gepaart mit List: so ist der Geistesgestörte, der hier Räder über die Wiese schlägt, vielleicht jenem anderen ungehorsamen Außenseiter anverwandt,

²⁶ Walter Benjamin, «Der Erzähler», in *Illuminationen*, Frankfurt am Main 1977, S. 404.

²⁷ Roth, *Landläufiger Tod*, S. 759.

²⁸ Benjamin, *Illuminationen*, S. 404.

²⁹ Walter Benjamin, «Franz Kafka», in *Angelus Novus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, S. 254.

dem Abenteurer, über den es im *Untersuchungsrichter* heißt, er müsse «ins Räderwerk gelangen», müsse «sich ihm ausliefern und es wenn möglich überlisten». In seiner fliehenden Bewegung von den Händen auf die Füße wird das Räderschlagen auf der Wiese zur Mimikry des «Räderwerks der Geschichte». Diese Mimikry eher als eine oppositionelle Umkehrung, ein «verkehrtes Sehen» wird hier zum flüchtigen Moment einer letzten, parodistisch-verzweifelten Verweigerung des Gehorsams.

Der räderschlagende Anstaltsinsasse kann sich nur vorübergehend und vielleicht nur illusorisch dem «Räderwerk der Geschichte» und den Radschlägen des Mythos widersetzen. Dieses Bild der unaufhörlichen Bewegung hält jedoch – wie Benjamins Dialektik im Stillstand – noch im Moment des Aufpralls gegen die Wand einen Augenblick des Widerstands fest. Von den Füßen auf die Hände auf die Füße ... Befragt über eine Stelle im *Untersuchungsrichter*, in der es heißt: «In der Kunst: das Falsche ist das Richtige», antwortet Roth, gedankliche Räder schlagend: «Wenn das Falsche das Richtige ist, ist es als Richtiges schon wieder das Falsche»³⁰. Einen Ausweg gibt es kaum, so wenig wie Hoffnung, von der Roth sagt, es gäbe sie nicht. Doch Widerstand, fügt er hinzu, sei möglich.

Im Reich des Rothschen Romanzyklus fließen Wirklichkeit und Unwirklichkeit nicht mehr ununterscheidbar ineinander. Die «Geschichte der Dunkelheit»³¹ ist die österreichische Geschichte, die Phantasie eines befreiten Lebens ist unverkennbar als Utopie gekennzeichnet und erscheint allerhöchstens in kleinen, flüchtigen Momenten des Glücks, die dem Gehorsam entgegenstehen. Eskapismus ist da keiner, und auch kein Fluchtweg. Das letzte Wort des Märchens, vielleicht des Rothschen Werks überhaupt, ist die Mauer der Anstalt. Doch der Aufprall des Handgehers wird gehört.

³⁰ In P. Ensberg u. H. Schreckenberger, «Gespräch mit Gerhard Roth», S. 184.

³¹ Titel des sechsten Buchs des Romanzyklus, eine dokumentarische Aufzeichnung des Lebenslaufs von Karl Berger, einem Wiener Juden.

Erminio Morengi
(Parma)

Referenti asburgici nella «Tempesta» di Giorgione?

È davvero possibile o, meglio ancora opportuno, tornare a rileggere un'opera così controversa quanto al suo significato come *La Tempesta* di Giorgione¹? Una recente ipotesi interpretativa del capolavoro giorgione-

¹ Alla descrizione che Marc'Antonio Michiel diede della *Tempesta* quando la vide nel 1530 a Venezia in casa di Gabriele Vendramin («el paesetto in tela cun la tempesta, cun la cingana et soldato, fo de man de Zorzi da Castelfranco») sono seguite numerose analisi interpretative sul significato degli elementi iconografici della celebre opera di Giorgione dagli esiti disparati. A questo proposito tra i più noti interventi cfr. F. Wickhoff, *Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten*, in «Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen», XVI, 1895, pp. 34-43; L. Venturi, *Giorgione e giorgionismo*, Milano 1913; A. Ferriguto, *Il significato della Tempesta di Giorgione*, Padova 1922; R. Eisler, *New Titles for Old Pictures*, (inedito); G. F. Hartlaub, *Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, München 1925; L. Parpagliolo, *L'argomento della «Tempesta» di Giorgione*, in «Bollettino d'arte», 1932; G. M. Richter, *Giorgio da Castelfranco, called Giorgione*, Chicago 1937; P. De Minerbi, *La Tempesta di Giorgione e l'Amore sacro e l'Amore profano di Tiziano nello spirito umanista di Venezia*, Milano 1939; G. Fiocco, *Giorgione*, Bergamo 1941; L. Stefanini, *Il motivo della «Tempesta» di Giorgione*, in «Atti dell'Accademia di Padova», vol. LVIII, 1941-1942; A. Morassi, *Giorgione*, Milano 1942; C. Gilbert, *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Pictures*, in «Art-Bulletin», XXXIV, 1952; F. Klauner, *Zur Symbolik von Giorgiones «Drei Philosophen»*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», Wien 1955, p. 165; E. Battisti, *Un'antica interpretazione della «Tempesta» di Giorgione*, in «Emporium», Novembre 1957; M. Calvesi, *La Tempesta di Giorgione come ritrovamento di Mosè*, in «Commentari», XIII, 1962, pp. 226-55; G. Künstler, *Landchaftsdarstellungen und religiöses Weltbild in der Tafelmalerei der Übergangsepoch um 1500*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien», LXII, 1966; G. Tschmelitsch, *Harmonia est Discordia Concors. Eine Deutungsversuch zur «Tempesta» des Giorgione*, Wien 1966; E. Wind, *Giorgione's «Tempesta» with Comments on Giorgione's poetic Allegories*, Oxford 1969; G. Pochat, *Giorgione's Tempesta, Fortuna and Neoplatonisme*, in «Konsthistorisk Tidskrift», XXXIX, 1970, pp. 14-34; H. Von Einem, *Giorgione der Maler als Dichter*, in «Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften», Mainz 1972; N. T. De Grummond, *Giorgione's Tempest: the Legend of St. Theodore*, in «L'Arte», XVIII-XX 1972, pp. 5-53; S. Settis, *La*

sco, proposta nel 1993 dal saggista Leonardo Cozzoli², sembra suggerire una risposta affermativa a tale questione preliminare. Ricollegandoci, infatti, a una serie di corrispondenze iconografiche rintracciata da Cozzoli tra *La Tempesta* e un'opera «in chiaro» di Antoine Caron, *Auguste et la Sibylle de Tibur*³, una versione della quale è conservata al Louvre – certo posteriore rispetto al celebre dipinto di Giorgione ma senz'altro utile in

«Tempesta» interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto, Torino 1978; A. Parronchi, *Una nuova ipotesi sul soggetto del capolavoro di Giorgione: la Tempesta, ossia «Danae in Sérifo»*, in «Michelangelo», 7, n. 24, gennaio-marzo, 1978, pp. 27-38; F. Gibbons, *Giorgione's Humanism in the "Tempesta" and the "three Philosophers"*, 1978; S. Moschini Marconi, *Giorgione: La Tempesta, e Giorgione: La Vecchia*, in AA.VV., *Giorgione a Venezia*, Milano 1978, pp. 99-110 e pp. 143-148; S. Mayerkawa, *Giorgiones «Tempesta» und Dürer*, in *Giorgione. Atti del Convegno Internazionale di studio per il quinto centenario della nascita*, Castelfranco Veneto, 29-31 maggio 1978, Castelfranco Veneto 1979, pp. 105-107; P. Lathrop Lauritzen, *Letter to the Editor*, in «Apollo», luglio 1979; E. Storck, *Symbolsprache in Giorgiones Gemälde "La Tempesta"*, Bietgheim 1983; D. Howard, *Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the Context of the Cambrai Wars*, in «Art History», vol. 8, n. 3 September 1985, pp. 271-289; I. M. Zanghi, *La «Tempesta» interpretata nove anni dopo*, tesi di laurea – relatore Prof. P. Zampetti, Università degli Studi di Urbino, a. a. 1985-86; P. H. D. Kaplan, *The Storm of War: the Paduan Key to Giorgione's Tempesta*, in «Art History», vol. 9, n. 4 December 1986, pp. 403-427; F. Büttner, *Die Geburt des Reichtums und der Neid der Götter. Neue Überlegungen zu Giorgiones Tempesta*, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 1986, pp. 113-30; M. Calvesi, *Giove Statore nella Tempesta di Giorgione e nella Camera di San Paolo del Correggio*, in «Storia dell'arte», La Nuova Italia, 1986; G. Nepi Scire', *La «Tempesta» di Giorgione*, in *Quaderni della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Venezia*, 13, *Restauro alle Gallerie dell'Accademia*, Venezia 1987, pp. 9-22; F. Cioci, *La tempesta interpretata dieci anni dopo*, Firenze 1991; W. Hauptmann, *Some new nineteenth century references to Giorgione's Tempesta*, in «The Burlington Magazine», February 1994; P. Holberton, *Giorgione's tempest or little landscape with the storm with the gypsy: more on the gypsy and a reassessment*, in «Art History», vol. 8, N. 3, Sep. 1995. Sulle diverse letture della «Tempesta» rimandiamo inoltre a *Giorgione e i giorgioneschi*, a cura di P. Zampetti, Venezia 1955; P. Della Pergola, *Giorgione*, Milano 1955; L. Baldass, G. Heinz, *Giorgione*, Wien-München 1964, pp. 134-150; P. Zampetti, *L'opera completa di Giorgione*, Milano 1968; T. Pignatti, *Giorgione*, Milano 1969; L. Magugliani, *Introduzione a Giorgione ed alla pittura veneziana del Rinascimento*, Milano 1970, pp. 81-84; S. Tsuji, *Fatti artistici o interpretazioni iconologiche. Il caso della «Tempesta» di Giorgione*, in *L'Arte del Rinascimento e la sua universalità*, Atti del simposio di studi italo-giapponese, Tokyo, 1-3 nov. 1980; P. Zampetti, *«La quiete dopo la tempesta»*, in AA.VV., *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, Roma 1981, pp. 275-292; M. Calvesi, *La Tempesta di Giorgione*, in *Giorgione e la cultura veneta tra il '400 e '500*, Roma 1984, pp. 51-54; C. Hornig, *Giorgiones Spätwerk*, München 1987, pp. 181-189; M. Lucco, *Giorgione*, Milano 1995.

² Si tratta del breve saggio intitolato *La Sibilla Tiberina di Giorgione: ipotesi sulla Tempesta* edito a Parma nel 1993.

³ Sull'opera in questione cfr. J. Ehrmann, *Antoine Caron. Peintre des fêtes et des massacres*, Paris 1986.

chiave puramente iconografica – è possibile forse azzardare per analogia una promettente identificazione nella *Tempesta* giorgionesca della figura e del contesto paesaggistico della Sibilla Tiburtina.

Ma ancor di più, questa premessa interpretativa può valere come rimando problematico al clima politico e culturale che fa capo tra Quattrocento e Cinquecento alla singolare figura di Massimiliano I d'Asburgo, abile politico, grande mecenate e amico della ricca borghesia fiorita nelle regioni più meridionali della Germania, in particolare a Norimberga e ad Augusta⁴.

Per cogliere nel migliore dei modi questo nesso di per sé quasi provocatorio, è indispensabile però sottolineare una serie di tratti salienti del regno di questo controverso sovrano, oltre che dell'epoca in cui egli visse; epoca profondamente segnata da mutamenti di natura politica, culturale ed economica senz'altro decisivi. È del resto noto quanto il regno di Massimiliano, che si protrasse dal 1493 al 1519, sia giunto a garantire alla Casa d'Austria quella fondamentale riunione sotto un unico scettro di tre differenti linee asburgiche; un fatto, quest'ultimo, che si deve interpretare non solo nella prospettiva della realizzazione di una forte monarchia tedesca, ma pure in quella ben più ambiziosa, secondo cui gli Asburgo potevano mirare nientemeno che ad assumere la guida dei destini dell'intera Cristianità. Muovendosi, infatti, in questa direzione, Massimiliano sommò ai felici esiti delle sue eccezionali doti diplomatiche, dimostrate nell'intessere una politica di matrimoni e alleanze assai vantaggiosa per l'Impero, progetti al limite dell'irrealizzabilità, frutto di un temperamento fantasioso, spesso donchisciottesco, volubile e irrequieto, come quelli relativi a una nuova crociata contro i Turchi, al completo annientamento della Serenissima, alla sua ascesa al soglio pontificio⁵. D'altro canto questi aspetti contrastanti della sua personalità ben rispecchiavano in fondo la stessa contraddittorietà dello spirito di un'età, in cui si realizzava il difficile e conflittuale passaggio dal Medioevo al Rinascimento. Massimiliano si fece, infatti, interprete delle istanze del suo tempo, adoperandosi sul piano politico-amministrativo al contenimento delle tendenze separatiste presenti nell'articolata compagine imperiale mediante l'istituzione di una burocrazia centralizzata, che si ispirava sostanzialmente a quella borgognona, favo-

⁴ In proposito si veda l'opera fondamentale di H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, 5 voll., Vienna 1976-1986 oltre a R. Buchner, *Kaiser Maximilian. Kaiser an der Zeitenwende*, Göttingen-Berlin-Frankfurt 1959 e H. Fichtenau, *Der junge Maximilian (1459-1482)*, Vienna 1959.

⁵ Sulla personalità di Massimiliano cfr. R. Buchner, op. cit., pp. 41-52.

rendo così la creazione di nuovi organismi statali come il *Reichsrat* (Consiglio imperiale) e il *Reichskammergericht* (Tribunale supremo dell'impero) e preoccupandosi con l'introduzione del *Gemeiner Pfennig* di aver garantita all'occorrenza la piena copertura delle spese militari⁶. Ma nonostante tutti gli sforzi da lui compiuti per disporre di apparati statali sempre più efficienti, in grado di fornirgli tempestivamente quei mezzi finanziari di cui aveva bisogno per realizzare i progetti della sua ambiziosa politica estera, Massimiliano non trovò in essi quel sostegno desiderato; la qual cosa gli valse epiteti poco lusinghieri come quello coniato dai ricchi Veneziani di «Massimiliano senza denari» o quello di «fanciullo ignudo» attribuitogli da papa Giulio II. È quanto sottolinea pure lo storico Adam Wandruszka, il quale, pur non negando le straordinarie abilità politiche e diplomatiche di Massimiliano, ammette però che «per quest'ultimo esisteva un contrasto ben più forte tra la varietà e l'ampiezza dei compiti che gli si presentavano e a volte addirittura gli si imponevano da una parte e dall'altra la limitatezza dei mezzi materiali a sua disposizione; e ciò diede talora alla sua politica, più che a quella di Rodolfo IV, un'impronta fantastica e non realista»⁷. Massimiliano era, del resto, pienamente convinto che alla sua persona e alla sua casata fosse stato affidato, per una sorta di predestinazione, l'incarico di guidare i destini dell'intera Cristianità, un mandato efficacemente espresso dal motto coniato già a suo tempo dal padre Federico III, «*Austriae est imperare orbi universo*», noto anche nella forma abbreviata «A. E. I. O. U.», che ispirerà tutta la propaganda dinastica promossa dal figlio. Un compito che Massimiliano assolverà, favorito dal fatto di aver saputo coniugare le sue straordinarie doti di valoroso guerriero, di abile statista intento alla riorganizzazione civile e militare dell'Impero secondo le nuove esigenze dell'età moderna, con quelle di grande mecenate e di sensibile uomo di cultura, dedito tra l'altro all'alchimia, all'astrologia, alla mistica. Egli si era, infatti, reso pienamente conto, grazie anche alla frequentazione, risalente agli anni del suo fidanzamento e del suo matrimonio con Maria di Borgogna, della raffinata cerchia culturale della corte fiammingo-borgognona, che continuava a testimoniare «quella riviviscenza assai sontuosa, ma artificiale del Medioevo, che vi fu sotto Carlo il Temerario», del valore

⁶ Sulle caratteristiche della riforma imperiale di cui Massimiliano si fece promotore cfr. R. Buchner, op. cit., pp. 72-73; A. Wandruszka, *Gli Asburgo*, Milano 1993, pp. 79-80; Jean-Pierre Cuvillier, *Storia della Germania medievale. La nazione incompiuta (XIII-XVI secolo)*, Firenze 1988, pp. 397-409.

⁷ A. Wandruszka, op. cit., p. 79.

che la poesia e le arti figurative venivano sempre di più acquistando nella vita dello Stato⁸. Una concezione sorprendentemente moderna, quest'ultima, che non pregiudicò affatto il forte legame di natura nostalgica che esisteva tra Massimiliano e l'età medievale, in virtù del quale egli passerà alla storia come l'«ultimo cavaliere» («*der letzte Ritter*»), cui il mondo della cultura gli riconosce ancor oggi il grande merito di aver affidato ai migliori letterati di corte la raccolta, la conservazione e la trascrizione di numerosi capolavori della letteratura medievale tedesca che con tutta probabilità sarebbero andati perduti. Gli ideali cortesi e cristiani presenti nelle opere dei grandi poeti tedeschi del Duecento, in particolar modo in quelle di Wolfram von Eschenbach, costituirono per Massimiliano un orizzonte ideologico e spirituale irrinunciabile, anche se di fatto amò circondarsi dei rappresentanti più significativi della cultura umanistica del suo tempo. Ce ne danno piena conferma le stesse opere a carattere autobiografico⁹, progettate da Massimiliano e realizzate dai suoi più stretti collaboratori (Melchior Pfintzing, Marx Treitzsaurwein, Siegmund von Dietrichstein) come, ad esempio, i romanzi *Weißkunig* (1513) e *Freydal* o il poema allegorico *Theuerdank* (1517), nei quali viene sovente magnificato il culto per la vita eroica, per l'individuo e per le virtù care al mondo classico; prove letterarie, queste ultime, che rivelano nel contempo alcuni tratti moderni della personalità di Massimiliano, soprattutto se ci si riferisce all'importanza che egli, tutto compreso dal suo mandato dinastico, attribuiva al fatto di tramandare ai posteri il ricordo delle proprie gesta regali. Una preoccupazione, questa, da lui efficacemente espressa in un noto passo del *Weißkunig*: «colui che non si preoccupa della memoria in vita, non verrà ricordato dopo la sua morte e verrà dimenticato al primo tocco di campana»¹⁰. Infatti il favore che egli ha dimostrato, nonostante i suoi gusti estetici ancora tardogotici, nei riguardi degli esponenti più autorevoli della cultura umanistica della sua età, tra cui annoveriamo Konrad Celtis, Jo-

⁸ Quanto ai contatti di Massimiliano con la corte borgognona cfr. H. Fichtenau, *Der junge Maximilian (1459-1482)*, Wien 1959; K. Brandi, *Carlo V*, Torino 1961, pp. 13-29.

⁹ Sulle opere a carattere autobiografico commissionate da Massimiliano cfr. H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band V: *Der Kaiser und seine Umwelt. Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, Wien 1986, pp. 310-318; K. Schütz, *Massimiliano e l'arte*, in *Arte intorno al 1492 Hispania Austria. I re Cattolici. Massimiliano I e gli inizi. Della Casa d'Austria in Spagna*, Milano 1992, pp. 160-162; L. Baldass, *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*, Vienna 1923.

¹⁰ «Wer ime (d. h. sich) in seinem Leben kein Gedachtnus macht, [...] desselben Menschen wirdt mit dem Glockendon vergessen» (*Weißkunig*, ed. Schultz, p. 48).

hannes Stabius, Johannes Cuspin, Sebastian Brant, Konrad Peutinger, Willibald Pirckheimer come pure verso grandi talenti artistici quali Dürer, Cranach, Grünewald, Altdorfer, Baldung, Burgkmair, Kölderer, si giustifica in buona misura nel quadro di un'autentica propaganda dinastica, incentrata prevalentemente sulla celebrazione della missione storica affidata alla sua persona e alla Casa d'Austria¹¹. Ciò che suscita ancor oggi grande interesse è proprio l'uso che Massimiliano seppe fare dell'oggetto artistico da lui considerato non nel suo valore intrinseco, bensì come efficace strumento di propaganda politica¹². Infatti il suo ossessivo desiderio di perpetrare il ricordo delle proprie gesta e di quelle dei propri antenati si è manifestato in maniera davvero eloquente, per un verso, nel progetto del suo Mausoleo¹³ (risalente al 1502, forse destinato alla cappella di corte di Wiener Neustadt, sua terra d'origine o a Mondseeland), un monumento funebre imponente che avrebbe dovuto annoverare non solo 40 statue di familiari e di antenati, ma pure busti di imperatori e 100 statue di più piccola dimensione di santi avi della Casa d'Austria e, per un altro, nell'ideazione da parte di Burgkmair di un monumento equestre (dedicato sempre a Massimiliano), e mai realizzato, per la chiesa dei Santi Ulderico e Afra di Augusta. Ma lo strumento che Massimiliano predilesse per poter facilitare l'ampia divulgazione dei messaggi che informavano la sua propaganda culturale dinastica, fu indubbiamente la stampa. A tale proposito è utile ricordare le tappe più significative della produzione grafica che egli commissionò agli artisti più celebri del tempo come Dürer, Altdorfer e Burgkmair che vanno dalle xilografie, non complete, per le tre opere autobiografiche *Weißkunig*, *Freydal* e *Theuerdank* ad alcuni ritratti del monumentale progetto della *Genealogia*, dal *Libro di preghiere* e dalla *Processione trionfale all'Arco di Trionfo*¹⁴. In quest'ultima gigantesca xilografia, conside-

¹¹ Il collegamento tra il mecenatismo di Massimiliano e i suoi intenti propagandistici è stato messo ben in evidenza da H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band V, cit., pp. 320-364 e da K. Schütz, op. cit., pp. 143-169.

¹² Cfr. K. Schütz, op. cit., pp. 144-145.

¹³ Cfr. ibidem, pp. 162-164.

¹⁴ Cfr. ibidem, pp. 154-159. Vedasi a questo proposito anche il capitolo sesto dell'opera di Erwin Panofsky *La vita e le opere di Albrecht Dürer*, Milano 1983 dedicato alle commissioni affidate da Massimiliano a Dürer (pp. 224-256). Inoltre cfr. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, Torino 1993, pp. 90-94; E. Chmelar, *Die Ebenhörte des Kaisers Maximilian I.*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 4, 1886; F. Schestag, *Kaiser Maximilian I. Triumph*, in «Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses», 1, 1883; H. C. von Tavel, *Die*

rata come una vera e propria *summa* della propaganda dinastica di Massimiliano si ha la fusione di elementi autobiografici e di soggetti tratti dalla mitologia classica con simboli mutuati dal celebre testo egiziano *Orapollo*, tradotto da Pirckheimer e accolto entusiasticamente dallo stesso imperatore, il quale incoraggiava l'impiego di emblemi, di imprese, di allegorie, vale a dire di quel nuovo linguaggio ideografico, salutato con grande favore dagli umanisti e che «era insieme internazionale ed esoterico, comprensibile in tutto il mondo, ma solo agli iniziati»¹⁵. Del resto, i molteplici interessi di Massimiliano in quasi tutti i campi del sapere e delle arti, non disgiunti dall'ambizione personale di poter realizzare, come sostiene E. Panofsky¹⁶, l'ideale dell'«*Huomo universale*», fecero di questo singolare ed eclettico sovrano la figura-chiave di una nutrita cerchia di umanisti, pittori, esponenti dell'alta borghesia, dediti, oltre che all'esercizio delle loro arti specifiche, all'alchimia e all'esoterismo, ossia di un gruppo con tutta probabilità d'impronta iniziatica, i cui componenti potevano essere impiegati in maniera proficua nelle diverse attività propagandistiche imperiali¹⁷. È bene ricordare a questo punto che i centri culturali che sostennero fedelmente la politica asburgica di quegli anni, furono per un verso Vienna che, oltre all'università, vantava una prestigiosa accademia, chiamata *Sodalitas Danubiana*, cui facevano capo i più autorevoli storici, poeti, giuristi, teologi, medici, geografi, matematici e astronomi del tempo e il *Collegium poetarum et mathematicorum*, fondato da Massimiliano su proposta di Konrad Celtis, e Norimberga, dove viveva il celebre umanista Pirckheimer, al quale si deve, tra l'altro, il merito di aver introdotto Dürer nella cerchia dell'imperatore, per un altro Augusta, sede della *Sodalitas Augustana* e Freiburg che possedeva un importante ateneo. L'intelligenza attiva in queste città era poi in stretto contatto con altre importanti istituzioni culturali fondate in Tirolo, nell'Austria anteriore, in Svevia, nei territori renani (*Sodalitas Rhenana*), in Franconia, in Alsazia (*Straßburger Sodalität*), i cui esponenti manifestarono nei loro scritti il pieno appoggio agli ambiziosi progetti dell'imperatore,

Randzeichnungen Albrechts Dürers zum Gebetbuch Kaiser Maximilians, in «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», 16, 1965, pp. 55-120.

¹⁵ E. Panofsky, op. cit., p. 225.

¹⁶ Cfr. ibidem, p. 226.

¹⁷ Sugli interessi di alcuni esponenti di spicco della cerchia di Massimiliano per l'alchimia, l'occultismo e l'esoterismo cfr. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., pp. 85-89, 94-96, 146-153; K. Giehlow, *Dürers Stich «Melencolia» und der maximilianische Humanistenkreis*, in «Mitteilungen der Gesellschaft für vielfältigende Kunst», Nr. 4, Wien 1904.

superando il particolarismo dei contesti socio-politici in cui erano inseriti¹⁸. Furono, infatti, gli umanisti tedeschi a caldeggiare la ripresa della politica imperiale italiana che doveva essere inevitabilmente associata alla rinascita dell'«altkaiserlichen Italien-Mythos». Adam Wandruszka afferma, riferendosi alla politica estera di Massimiliano, che «le sue idee dinastico-politiche e genealogiche che si rispecchiano nel progetto per il grande mausoleo a Innsbruck e in libri, alberi genealogici e dipinti da lui ispirati, rappresentano molto di più che semplici giochi oziosi di un principe vanaglorioso e amante della pompa»¹⁹. In effetti, se si considerano le diverse teorie di volta in volta caldeggiate dall'imperatore sull'origine della Casa d'Austria, è significativo ricordare, che esse erano perfettamente funzionali alle mire espansionistiche di Massimiliano. Infatti egli prediligerà in una certa fase del suo regno, la leggenda franco-troiana anziché quella patrizia romana, per poter affermare la superiorità degli Asburgo quali discendenti dei Merovingi, rispetto alla Casa reale francese, i cui capostipiti, vale a dire i Carolingi, non erano, secondo lui, altro che usurpatori. Un senso di superiorità, quest'ultimo, ribadito anche nei confronti degli stessi Romani, discendenti di Enea, mediante il ricorso a una strategica ascendenza troiana attraverso Priamo²⁰. Pertanto tali teorie genealogico-dinastiche sostenute da Massimiliano erano perfettamente in sintonia con le sue forti mire espansionistiche rivolte all'Occidente europeo e in particolare alla penisola italiana nell'intento di salvaguardare il potere egemonico asburgico sull'Impero e sull'intera Cristianità contrastato dagli altrettanto ambiziosi progetti di conquista dei sovrani francesi sempre più agguerriti e minacciosi²¹. D'altro canto, Massimiliano, dopo aver unificato sotto un unico scettro i territori delle due linee leopoldine (un'unificazione, questa, che si completò con l'annessione della contea di Lienz in seguito all'estinzione dei conti di Gorizia nel 1500), non tardò a riprendere la politica offensiva dei suoi predecessori Rodolfo IV e Leopoldo III nei confronti dell'Italia, anche in virtù del suo secondo matrimonio, avvenuto nel 1494,

¹⁸ Cfr. H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band V, cit., pp. 321-335.

¹⁹ A. Wandruszka, op. cit., pp. 80-81.

²⁰ Sulle teorie dinastico-genealogiche sostenute da Massimiliano cfr. A. Wandruszka, op. cit., p. 81; H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band V, cit., p. 364; K. Schütz, op. cit., pp. 151-152.

²¹ Quanto alle mire espansionistiche di Massimiliano verso l'Occidente europeo e la penisola italiana cfr. R. Buchner, op. cit., pp. 29-41; H. Wiesflecker, *Maximilian I.*, Band I, cit., p. 362.

con la nipote di Ludovico il Moro, Bianca Maria Sforza²². Egli si affacciò infatti per la prima volta all'inquietante scenario politico italiano quale alleato del Papa, del re di Spagna Ferdinando, di Ludovico il Moro e di Venezia nella lega antifrancese, istituita, nel marzo del 1495, a seguito della calata in Italia di Carlo VIII. Un intervento, quello di Massimiliano giustificato dalla sua grande preoccupazione di arginare le mire espansionistiche francesi sulla penisola, che gli fece presto dimenticare i recenti acquisti territoriali francesi della Franca Contea e dei Paesi Bassi ottenuti con la pace di Senlis del 1493. Ma più gravoso e diretto fu senz'altro il suo coinvolgimento nelle guerre condotte contro Venezia (1508-1517)²³, dopo che quest'ultima alla morte di Alessandro VI Borgia e con la salita al soglio pontificio del suo successore Giulio II, aveva occupato militarmente parecchie città della Romagna (Faenza, Rimini, Cervia ecc.) conquistate precedentemente dal Valentino, su cui la Santa Sede vantava i propri legittimi diritti. Massimiliano, desideroso di nuovi acquisti territoriali in Veneto, nel Friuli e in Istria a danno della Serenissima, aveva dapprima stretto un'alleanza col re di Francia Luigi XII stipulata a Blois il 22 settembre 1504. Ma profondamente deluso dell'inaffidabilità del sovrano francese e preoccupato unicamente ad affermare la propria supremazia sulla penisola italiana, egli cercò in un primo tempo di accordarsi con Venezia per ostacolare l'avanzata dei Francesi. La Signoria, dal canto suo, ben lungi dal volersi inimicare il re di Francia e alquanto impaziente di ottenere con l'annessione di Ancona e di Trieste il pieno controllo di tutto l'Adriatico, non solo non accettò la proposta del sovrano tedesco, ma gli negò persino il passaggio in territorio veneto. Un divieto, questo, che, impedendo a Massimiliano di raggiungere Roma, dove avrebbe voluto cingere come il padre Federico III la corona imperiale, provocò inevitabilmente la sua seconda calata in Italia, nel corso della quale, dopo essersi autoproclamato a Trento, nel febbraio del 1508, «Imperatore Romano Eletto» senza il consenso del pontefice, diede inizio quasi subito alle ostilità nei confronti della Serenissima, sferrando il primo attacco in direzione di Verona, durante il quale l'esercito della Repubblica di San Marco riuscì a respingere gli assalti del nemico. Spostandosi successivamente nel Cadore, Massimiliano venne duramente battuto a Pieve nell'aprile dello stesso anno, una sconfitta, que-

²² Sul significato politico dell'unione matrimoniale di Massimiliano con Bianca Maria Sforza cfr. H. Wiesflecker, *Maximilian I.*, Band I, cit., pp. 363-368.

²³ Sulle guerre condotte da Massimiliano contro Venezia cfr. R. Buchner, op. cit., pp. 75-78; *Monumenta antica et philosophica rariora*, a cura di Luigi Firpo, *Relazioni di ambasciatori veneti al Senato*, Torino 1970, vol. II, pp. 59-66.

st'ultima, che consentì ai Veneziani comandati dal valoroso Bartolomeo d'Alviano di aprirsi un varco verso il Friuli e di conquistare in breve tempo Gorizia, Trieste e Fiume. Non avendo ottenuto rinforzi e risorse finanziarie necessari a continuare la guerra contro Venezia, Massimiliano si vide costretto a stipulare una tregua triennale che venne firmata il 6 giugno 1508 nel monastero di Santa Maria delle Grazie situato tra Riva ed Arco. Fu durante tale tregua che venne istituita il 10 dicembre 1508, a Cambrai²⁴, una potente lega antiveneziana – il cui principale artefice fu Matthäus Lang, primo consigliere dell'imperatore, vescovo di Gurk – alla quale aderirono, oltre a Massimiliano, Luigi XII, papa Giulio II, il re di Spagna Ferdinando, il Marchese di Mantova, i duchi di Savoia, di Ferrara e il re di Ungheria, ossia tutti quei sovrani che potevano in qualche modo sentirsi minacciati dalla sete di conquista della Serenissima. Un accanimento così feroce contro quest'ultima ad opera dei congregati di Cambrai – non gli venne infatti nemmeno risparmiata da Giulio II la scomunica – era dettato dal fatto che Venezia era allora in preda a una forte libido di dominio, a un desiderio spasmodico di recuperare l'antico ruolo di dominatrice del Mediterraneo compromesso dalla guerra con l'Impero ottomano e dall'avvento delle nuove rotte commerciali verso il Nuovo Mondo, cui si aggiungeva, come aveva già a suo tempo sostenuto Enea Silvio Piccolomini, la bramosia di creare una monarchia italiana universale che idealmente avrebbe voluto ispirarsi alle antiche glorie di Roma, un giudizio quello di papa Piccolomini pienamente condiviso pure dallo stesso Macchiavelli²⁵.

I confederati miravano in fondo a togliere alla Serenissima il controllo di tutte le città di terraferma e a provocare in tal modo il crollo della sua posizione egemonica. Secondo gli accordi presi a Cambrai, all'Impero sarebbero toccati il Veneto, il Friuli e l'Istria, al re di Francia le città di Brescia, Bergamo e Cremona, al re di Spagna le cittadine situate lungo la costa pugliese; il papa avrebbe ottenuto la restituzione della Romagna; al duca di

²⁴ Quanto all'istituzione della lega di Cambrai cfr. G. Cozzi – M. Knapton, *La Repubblica di Venezia nell'età moderna. Dalla guerra di Chioggia al 1517*, Torino 1986, pp. 91-95; F. Gilbert, *Venice in the crisis of the League of Cambrai*, in AA. VV., *Renaissance Venice*, London 1973, pp. 274-292; F. C. Lane, *Storia di Venezia*, Torino 1978, pp. 284-288; F. Ercole, *Da Carlo VIII a Carlo V*, Firenze 1932; P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*; M. Mallet, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, Bologna 1983; AA.VV., *Storia della società italiana*, H. Hauser – A. Renaudet, op. cit., cap. II *Le prime guerre d'Italia: 1492-1518*.

²⁵ In proposito cfr. I. Cervelli, *Macchiavelli e la crisi dello Stato veneziano*, Napoli 1974; F. Gaeta, *Il rinascimento e la riforma (1378-1598)*, Parte I *Il nuovo assetto dell'Europa*, Torino 1976; A. Zorzi, *La repubblica del Leone. Storia di Venezia*, Milano 1979, p. 289.

Mantova gli venne promesso qualche acquisto territoriale in Lombardia e al duca di Ferrara il Polesine. Infine al duca di Savoia sarebbe andata Cipro e al re di Ungheria la Dalmazia. Ma nonostante tutte le azioni diplomatiche compiute dal governo della Signoria per rompere questo terribile accerchiamento, reso ancora più duro dal monitorio di papa Giulio II emanato il 27 aprile 1509, inevitabile fu il confronto armato con i collegati. La prima offensiva contro Venezia fu sferrata dai Francesi ad Agnadello e alla Ghiara d'Adda, i quali riuscirono dopo cruenti combattimenti a infliggere il 14 maggio 1509 all'esercito veneziano comandato da Bartolomeo d'Alviano e dal conte Pitigliano una dura sconfitta, a seguito della quale la Serenissima perse di fatto la maggior parte dei possedimenti di terraferma. Massimiliano, dal canto suo, approfittò della disfatta dell'esercito veneziano per calare nuovamente in Italia con le proprie truppe per le strade della Valsugana. Dopo aver inviato una lettera aperta nel settembre dello stesso anno al popolo di Venezia per invitarlo a ribellarsi alla tirannia della Signoria, riuscì in breve tempo a ridurre all'obbedienza le città della Marca trevigiana, ad eccezione di Treviso, a occupare, grazie all'appoggio degli alleati e delle nobiltà cittadine desiderose di liberarsi dall'oppressione veneziana, Verona, Vicenza e Padova e a reimpossessarsi di Gorizia, Trieste e Fiume. Venezia capì in quelle terribili giornate che il suo nemico più temibile era proprio l'imperatore e che era quindi più che mai urgente provvedere alla ricostituzione di un nuovo esercito per riconquistare le terre perdute. Si trattò di uno sforzo finanziario non indifferente che diede subito i suoi frutti nel luglio del 1509, quando le truppe veneziane riuscirono, sia pur per un breve lasso di tempo, a liberare Padova dagli imperiali. Tale processo di riconquista da parte della Serenissima dei possedimenti perduti in Veneto, nel Friuli e in Istria durò purtroppo sino al gennaio del 1517 e fu reso possibile per un verso dal valore delle proprie truppe sotto il comando del capitano Bartolomeo d'Alviano e dall'appoggio delle popolazioni della terraferma logorate dalle continue aggressioni e razzie degli imperiali e per un altro dalle abili trattative diplomatiche avviate dal governo della Serenissima che portarono di fatto alla stipulazione di accordi separati con la Francia, il papa e il re di Spagna sempre più allarmati dall'affermarsi dell'egemonia di Massimiliano nelle questioni italiane. Il bilancio delle guerre condotte dall'imperatore contro Venezia si rivelò sostanzialmente fallimentare, se si eccettuano l'acquisto di alcune terre trentine e la rimessa di una somma pari a centomila ducati. La precarietà delle risorse finanziarie e militari messe a disposizione dall'Impero fu la vera ragione dei ripetuti insuccessi della sua ambiziosa politica italiana.

A questo punto è lecito chiederci ai fini della nostra indagine di che natura fossero i rapporti che la Serenissima intratteneva con il mondo culturale ed economico del Sacro Romano Impero e in particolare con la cerchia di persone che erano più o meno direttamente a contatto con Massimiliano. In proposito è bene ricordare che soprattutto a partire dal XV secolo gli scambi economici e culturali tra Venezia e l'Impero si erano andati sempre più intensificando e che la stessa presenza a Venezia di una numerosa comunità tedesca, la quale aveva il proprio centro commerciale e sociale a Rialto, nel cosiddetto Fondaco dei Tedeschi, gestito da due confraternite distinte (una composta da mercanti di Norimberga e l'altra da quelli provenienti da altre città dell'Impero) ce ne dà piena conferma. Sappiamo inoltre che i mercanti tedeschi, tra i quali figuravano i Fugger di Augusta, erano tenuti ad alloggiare e a effettuare ogni tipo di operazione commerciale e finanziaria all'interno del Fondaco²⁶, controllato da un'apposita magistratura, i «visdomini», istituita dalla Signoria e che era loro severamente proibito il commercio d'oltremare, pena il sequestro delle mercanzie; restrizioni queste che ci rivelano quanto grossi fossero gli interessi che legavano l'aristocrazia e i ceti mercantili veneziani al mondo germanico da loro considerato come il vero e proprio pilastro dell'intera economia della Serenissima. Non bisogna poi dimenticare che i Veneziani riconoscevano ai Tedeschi il merito di aver aperto intorno al 1467 nella città lagunare le prime stamperie e di aver introdotto nuove tecniche per la lavorazione dei metalli²⁷. Sappiamo inoltre che la colonia tedesca non era composta solo dai mercanti del Fondaco, ma anche da «fornai, calzolari, tessitori, medici, stampatori, servi, facchini e soldati»²⁸, i quali facevano capo a diversi punti di assistenza e di ritrovo. Non mancavano poi i reli-

²⁶ Quanto all'importanza del Fondaco dei Tedeschi nel quadro degli scambi tra il mondo germanico e Venezia cfr. la scheda di G. Nepi Sciré in AA.VV., *Giorgione a Venezia*, Milano 1978, p. 118; H. Simonsfeld, *Der Fondaco dei Tedeschi in Venedig und die deutsch-venetianischen Handelsbeziehungen*, Stuttgart 1887; Storia del Mondo moderno, vol. I, *Il Rinascimento (1493-1520)*, a cura di G. R. Potter, Cambridge University Press, p. 210; Karl-Ernst Lupprian, *Il fondaco dei Tedeschi e la sua funzione di controllo del commercio tedesco a Venezia*, 2 voll., Venezia 1978; A. Battistella, *Venezia e l'Austria durante la vita della Repubblica*, Venezia 1916.

²⁷ Cfr. G. Cozzi, *La donna, l'amore e Tiziano*, in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, Vicenza 1980, p. 50. Sempre a questo proposito si veda C. Maccagni, *Scienza e cultura scientifica nell'ambiente veneto tra Quattrocento e Cinquecento*, in AA.VV., *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, vol. I, Firenze 1981, pp. 46-50; F. C. Lane, *I mercanti di Venezia*, Torino 1982.

²⁸ G. Luzzato, *Storia economica di Venezia dall'XI al XVI secolo*, Venezia 1961, pp. 224 e sgg.

giosi che erano prevalentemente legati per quanto concerne le pratiche devozionali alla Chiesa di San Bartolomeo, ritenuta la chiesa nazionale dei Tedeschi, la cui manutenzione era affidata alle due confraternite che gestivano il Fondaco. Parallelamente agli scambi di natura commerciale e finanziaria si erano infittiti sul finire del Quattrocento e ai primi del Cinquecento anche i contatti tra gli ambienti artistici e umanistici veneziani e quelli tedeschi agevolati anche dal fatto che la stessa Venezia era divenuta in quel periodo l'emporio librario (esistevano infatti alla fine del '400 più di 150 stamperie!) e intellettuale più vasto e attivo dell'Europa del Rinascimento. Essa ospitava infatti numerosi circoli culturali, tra i quali, ad esempio, quello latinista guidato da Almorò Barbaro, quello grecista ospitato nell'accademia Aldina fondata dal Manuzio, quello storico-geografico diretto da Sabellico, Sanudo e Ramusio o come quello poetico che faceva capo al Bembo, circoli questi che avevano in comune il perseguimento di una sorta di universo poliglotta della cultura²⁹. Non ci sembra quindi casuale che un grande artista come Albrecht Dürer abbia deciso di lasciare la Germania per intraprendere nel 1494 un viaggio a Venezia e in altre città dell'Italia del Nord quali Padova, Mantova e Cremona anziché dirigere i suoi passi, come sarebbe stato più naturale, per tradizione familiare, verso Bruges e Gand, considerate dagli artisti tedeschi i grandi santuari della pittura fiamminga³⁰. Secondo E. Panofsky l'Italia attrasse Dürer per un duplice motivo. Per un verso avrebbe potuto rivedere l'amico Pirckheimer che allora era studente all'università di Pavia e per un altro «avrebbe respirato l'aria di un paese meridionale dove l'antichità classica era rinata»³¹. Solo un artista della sua elevatura, già a contatto in quegli anni con l'ambiente umanistico della propria città, era in grado di valutare la reale portata della "*Wiedererwachsung*" di tutte le arti di cui gli italiani si erano resi artefici. A lui si deve infatti il grande merito di avere aperto la strada al viaggio in Italia inteso come tappa imprescindibile dell'*iter* formativo di ogni pittore e collezionista d'arte nordico e di aver favorito la diffusione del gusto rinascimentale nei paesi del Nord d'Europa.

²⁹ Cfr. T. Pignatti, *Giorgione*, Venezia 1969, p. 18. Sui circoli culturali veneziani tra '400 e '500 cfr. W. Theodor Elwert, *Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo*, in «La civiltà veneziana del Rinascimento», Firenze 1958; P. Floriani, *Bembo e Castiglioni. Studi sul classicismo del Cinquecento*, Roma 1976; V. Branca, *L'Umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo*, in AA.VV., *Storia della cultura veneta*, 3/1, Vicenza 1980, pp. 123-175.

³⁰ Sul primo viaggio di Albrecht Dürer in Italia cfr. E. Panofsky, op. cit., pp. 13-14.

³¹ Ibidem, p. 14.

Non va però affatto dimenticato che sul finire del Quattrocento l'influenza della pittura tedesca su quella veneziana aveva preso via via il sopravvento sulla stessa pittura fiamminga o ponentina, magistralmente rappresentata da numerose pregevoli opere presenti nelle collezioni private di autorevoli esponenti dell'aristocrazia veneziana. Si trattò in verità di un'influenza reciproca rintracciabile sia nelle opere di molti pittori dell'area veneta (tra i quali figura anche il primo Giorgione) e friulana, sia in quelle di artisti tedeschi come, ad esempio, Hans Burgkmair, il quale, nonostante fosse ancora nel 1507 legato alla maniera di Martin Schongauer, presentava già l'anno successivo alcune cifre stilistiche di Carpaccio e Bellini, per soddisfare le richieste avanzate dai ricchi mercanti di Augusta di pitture «alla veneziana», o nei dipinti dello stesso Jacopo de' Barbari, autore della celebre pianta-veduta di Venezia, attivo intorno al 1500 a Norimberga, la più importante corrispondente commerciale della Serenissima³². Del resto è bene rammentare che gli stessi Fugger si circondarono di molti pittori italiani come il Vittoria e il Catena (a quest'ultimo si deve, ad esempio, un *Ritratto di Raimondo Fugger*) e dei decoratori veneziani Carlo Pollago e Antonio Ponzano, cui affidarono l'incarico di ornare la loro biblioteca di stucchi e di sculture, quegli stessi Fugger che fecero costruire la loro cappella in Sant'Anna ad Augusta secondo il gusto rinascimentale italiano. Anche il florido mercato delle incisioni germaniche a Venezia e di quelle venete a Norimberga e ad Augusta ebbe senza dubbio un ruolo importante nel favorire i contatti tra gli artisti veneti e quelli attivi nei territori dell'Impero. Ma ciò che merita particolare attenzione, sempre nel quadro degli intensi scambi esistenti tra il mondo germanico e Venezia per gli importanti esiti a livello artistico e culturale che ne derivarono, è il secondo viaggio intrapreso in Italia da Dürer nell'estate o nell'autunno del 1505 (Panofsky)³³. Un viaggio che già alla sola andata si rivelò molto proficuo

³² Sui reciproci influssi tra la pittura nordica e quella veneziana alla fine del Quattrocento e ai primi del Cinquecento cfr. T. Pignatti, *The relationship between german and venetian painting in the late Quattrocento and early Cinquecento*, in *Renaissance Venice*, London 1973. Si veda anche L. Magugliani, op. cit., pp. 41-44; F. Herrmanin, *Gli artisti italiani in Germania*, 1934-35 e L. Servolini, *Jacopo de' Barbari*, Padova 1944. Quanto all'influsso delle stampe e della pittura germaniche su Giorgione, cfr. T. Pignatti, *Il primo Giorgione*, in AA. VV., *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Mito, allegoria, analisi iconologica*, Roma 1978, p. 9.

³³ A proposito del secondo viaggio in Italia intrapreso dal Dürer cfr. E. Panofsky, op. cit., pp. 141-142; A. Chastel, *Dürer à Venise en 1506*, in AA. VV., *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, vol. II, Firenze 1981, pp. 459-463; M. Bonicatti, *Dürers Verhältnis zum vene-*

per l'artista norimberghese. Durante la tappa ad Augusta egli ebbe infatti modo di entrare in contatto con esponenti autorevoli del mondo economico e culturale della città che gli conferirono il prestigioso incarico di lavorare, una volta giunto a Venezia, a un polittico per l'altare di Nostra Signora in San Bartolomeo, la chiesa nazionale dei Tedeschi³⁴. A dire il vero il celebre dipinto *La Festa del Rosario*, che egli eseguì, secondo Panofsky, dal febbraio al settembre del 1506³⁵ non gli venne commissionato soltanto da maestranze di Augusta, ma anche di Norimberga. Dal punto di vista iconografico l'opera segue lo schema dei *Rosenkranzbilder*, il cui prototipo è costituito da una xilografia del 1477 posta sul frontespizio dello Statuto della Confraternita del Rosario, fondata nel 1475 a Colonia dal priore domenicano Jakob Sprenger (il celebre autore del *Malleus Maleficarum*), la quale vantava tra i propri affiliati lo stesso imperatore Federico III, la consorte Eleonora e il figlio Massimiliano. Lo Statuto di tale confraternita, confermato in seguito da papa Sisto IV, era stato diffuso in Italia, in modo particolare a Venezia, ad opera del predicatore domenicano Giovanni da Erfurth che nella città lagunare aveva ricoperto solamente per due anni, dal 1480 al 1482, la carica di cappellano della colonia tedesca del Fondaco, riuscendo a far entrare nella Confraternita del Rosario persino lo stesso patriarca e il doge³⁶. L'importanza della commissione affidata a Dürer lascia supporre pertanto l'intervento più o meno diretto di membri dell'illustre famiglia dei Fugger se non di alcuni autorevoli personaggi appartenenti alla stessa cerchia di Massimiliano, visto che il polittico düreriano, «una vera e propria festa di ghirlande di rose», ritrae tra l'altro l'incoronazione dello stesso imperatore ad opera della Vergine Maria. *La Festa del Rosario* costituì per Dürer un'esperienza artistica davvero decisiva che gli valse l'ammirazione da parte delle più alte cariche della Signoria, di molti esponenti dell'aristocrazia e dei suoi stessi colleghi italiani, come Giovanni Bellini, ormai in età avanzata, i quali all'unisono gli riconobbero non solo una straordinaria abilità di incisore ma pure un grande talento pittorico. La grande stima goduta da Dürer nel corso del suo secondo soggiorno veneziano gli consentì quindi di frequentare «studiosi d'ingegno, buoni suona-

tianischen Humanismus, in *Albrecht Dürer – Kunst im Aufbruch* (Atti del Convegno di Lipsia 1971), Leipzig 1972, pp. 143-170.

³⁴ Sulla chiesa nazionale dei Tedeschi, San Bartolomeo, cfr. E. Panofsky, op. cit., p. 141.

³⁵ Cfr. ibidem, pp. 141-148.

³⁶ Sulla confraternita del Rosario cfr. P. Strieder, *Dürer*, Milano 1976, p. 85.

tori di liuto, flautisti, conoscitori di pittura e molte nobili menti»³⁷ tra cui possiamo supporre vi fosse stato lo stesso Giorgione. Il Vasari ci ricorda in proposito che, oltre a possedere uno straordinario talento pittorico, il maestro di Castelfranco «allevato in Vinegia, [...] dilettossi continuamente delle cose d'amore, e piacquegli il suono del liuto mirabilmente e tanto che egli sonava e cantava nel suo tempo tanto divinamente, che egli era spesso per quello adoperato a diverse musiche e ragunate di persone nobili»³⁸. Giunto a Venezia dalla Marca trevigiana verso il 1500 (Pignatti), Giorgione si era inserito nel mercato artistico grazie alla famiglia dei Bellini, venendo a contatto con l'ambiente culturale più esclusivo della città lagunare³⁹, che annoverava i più autorevoli esponenti dell'aristocrazia come Marcantonio Michiel, Domenico Grimani, Gerolamo Marcello, Taddeo Contarini, Gabriele Vendramin, grandi collezionisti e amatori suppergiù della sua stessa età, «dal che possiamo ragionevolmente pensare che essi fossero anche amici fra di loro»⁴⁰. Nonostante la mancanza di prove è impossibile che il maestro di Castelfranco non avesse fatto parte del circolo di Caterina Cornaro, già regina di Cipro, che conduceva vita sfarzosa tra il palazzo sul Canal Grande e la corte d'Asolo⁴¹. Quest'ultima divenne uno dei centri più frequentati dalla miglior gioventù veneta, dove tra l'altro Pietro Bembo, lontano parente di Caterina, ebbe modo di esordire come poeta. A presentare Giorgione a Caterina Cornaro fu con tutta probabilità il generale Tuzio Costanzo di Castelfranco, per conto del quale l'artista dipingerà la celebre pala raffigurante la *Madonna in trono col Bambino, fra i Santi Liberale e Francesco*.

Nel corso del suo secondo soggiorno veneziano Dürer ebbe quindi modo di frequentare l'ambiente culturale della città lagunare, «pieno di invidiosa ammirazione per la posizione sociale e la cultura enciclopedica cui gli artisti italiani erano pervenuti»⁴². Ritornato a Norimberga nel febbraio del 1507, Dürer assumerà sempre più il ruolo di «artista erudito», affinando non solo le sue competenze di disegnatore e di pittore, ma anche

³⁷ E. Panofsky, op. cit., p. 142.

³⁸ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, vol. III, Vicenza 1963, p. 416.

³⁹ T. Pignatti, *Giorgione*, cit., p. 18.

⁴⁰ L. Magugliani, op. cit., p. 46.

⁴¹ In proposito il Vasari segnala di aver visto «nelle mani del clarissimo messer Giovanni Cornaro» un ritratto, andato perduto, che Giorgione fece «di naturale» a Caterina regina di Cipro (G. Vasari, op. cit., pp. 421-22).

⁴² E. Panofsky, op. cit., p. 15.

le sue qualità umanistiche – si dedicherà infatti allo studio della matematica, delle lingue straniere – che gli consentiranno di intrattenersi con uomini di scienza e di cultura e di essere ammesso alcuni anni più tardi nella cerchia esclusiva dell'imperatore Massimiliano e della figlia Margherita⁴³. Non a caso la produzione artistica düreriana, successiva al suo secondo viaggio in Italia, si arricchirà sempre più di elementi ermetico-sapientziali, inserendosi quindi in un'orbita culturale di matrice iniziatica, entro la quale graviteranno, secondo Calvesi, le stesse opere giorgionesche⁴⁴. Il Pignatti, dal canto suo, riferendosi al significato, il più delle volte oscuro, di molti dipinti di Giorgione arriva a supporre che egli «facesse addirittura parte di sette misteriosofiche»⁴⁵; una supposizione condivisa pure dal Richter, il quale era convinto che il maestro di Castelfranco potesse essere legato a sette magiche attraverso l'artista colto Giulio Campagnola⁴⁶, citato dal famoso alchimista trevisano Giovanni Aurelio Augurelli nel III libro della sua *Chrisopoeja*. Pure G. F. Hartlaub sostiene, sulla scorta dell'ipotesi già avanzata a suo tempo da Max von Boehn, il possibile legame del giovane maestro di Castelfranco con la cerchia alchemico-esoterica direttamente influenzata dall'Augurelli. A questo proposito è utile ricordare che nello stesso periodo la Marca trevigiana ospitava il celebre conte Bernardus Trevisanus, il quale riuscì intorno al 1482 a preparare, dopo molti insuccessi, la cosiddetta pietra filosofale. Del resto, sul finire del Quattrocento, tali pratiche alchemiche si erano così largamente diffuse anche a Venezia che il Consiglio dei Dieci fu costretto a vietarle con grande severità. Secondo lo Hartlaub, la ragione di tutto questo è legata al fatto che la città lagunare era divenuta grazie ai suoi intensi scambi con l'Oriente e l'Impero, il punto di incontro di numerosi adepti dediti all'astrologia, alla cabala, all'alchimia, all'arte dei metalli e del vetro, i quali riuscirono a influenzare sensibilmente la stessa vita artistica e culturale veneziana del tempo. Per la città lagunare era transitato, ad esempio, nel 1508, quando Gior-

⁴³ Quanto agli effetti del secondo soggiorno veneziano di Dürer sulla sua opera cfr. E. Panofsky, op. cit., p. 15.

⁴⁴ Cfr. M. Calvesi, «La morte di bacio». *Saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in *Storia dell'Arte* n. 7/8, 1970, pp. 179 e sgg.

⁴⁵ T. Pignatti, *Giorgione*, cit., p. 18.

⁴⁶ Sull'appartenenza di Giorgione a sette misteriosofiche cfr. G. M. Richter, op. cit., p. 50 e G. F. Hartlaub, *Giorgiones Geheimnis. Ein kunstgeschichtlicher Beitrag zur Mystik der Renaissance*, cit., pp. 14 e sgg; M. Calvesi, *La Tempesta di Giorgione*, cit., pp. 48-54; G. F. Hartlaub, *Arcana Artis. Spuren alchemistischer Symbolik in der Kunst des XVI. Jahrhunderts*, «Zeitschrift für Kunstgeschichte», 1937, b. 6, n. 4, pp. 289-324.

gione era ancora in vita, il celebre dotto e mago Agrippa di Nettesheim (1486-1535), autore dell'opera *De Occulta Philosophia*, diffusa subito nella sua versione manoscritta e data alle stampe più tardi, nel 1531, in cui egli «svolge in quattro libri una filosofia occultistica basata su un emanazionismo neoplatonico particolarmente vivo nella sua varietà e nei suoi colori»⁴⁷. Di lui ricordiamo anche le lezioni tenute a Pavia sul *Pimander*, il famoso trattato ermetico attribuito al Sapiente egiziano (Ermete Trismegisto) molto in voga nel XV secolo e tradotto in latino da Marsilio Ficino. Agrippa tornerà di nuovo in Italia nel 1530, e precisamente a Bologna, dove assisterà, in qualità di storiografo, all'incoronazione del nipote di Massimiliano I, Carlo V. Meritano di essere citate a questo segno per il loro influsso rilevante sugli adepti all'«ars alchemica» italiani e d'oltralpe lo *Speculum Alchimiae* di Arnaldo da Villanova (1235-1311), medico, astrologo, diplomatico, edito a Venezia nel 1505 e nel 1514 e l'opuscolo del sacerdote Giovanni Agostino Panteo (che forse ebbe modo di conoscere personalmente Dürer durante il suo soggiorno a Venezia del 1506-1507), *Arx Transmutationis Metallicae*, pubblicato, sempre nella città lagunare, nel 1518⁴⁸. Assai curioso è poi il fatto che il Panteo abbia dedicato la sua opera *Voarchadumia contra Alchimiam*, stampata a Venezia nel 1530, ad Andrea Gritti, lo zio di Gabriele Vendramin (il probabile committente della *Tempesta*), che alla testa dei Veneziani e di truppe mercenarie riconquistò il 17 luglio 1509 la città di Padova precedentemente occupata dagli imperiali.

L'istituzione a Venezia come del resto nelle più importanti città italiane (Firenze, Roma, Padova, Napoli) delle cosiddette accademie si giustifica sempre per lo Hartlaub nell'ottica di vere e proprie cerchie iniziatiche cui facevano parte sovrani, principi, patrizi, eruditi, poeti, architetti, pittori, scultori e musicisti in diretto collegamento con altri gruppi presenti in diversi stati europei come la Germania, la Francia, l'Inghilterra e la Spagna.

Ma al di là dell'impronta iniziatica data dallo Hartlaub ai circoli umanistici veneziani tra '400 e '500 – ricordiamo al riguardo il peripato della Giudecca di Almorò Barbaro e l'accademia aldina fondata da Manuzio – è utile sottolineare che essi avevano come punti di riferimento per un verso la scuola pubblica di Rialto ad indirizzo aristotelico-averroistico, dove si studiava logica, filosofia naturale, teologia, matematica utile alla nautica e

⁴⁷ L. Mittner, *Storia della letteratura tedesca (dal 750 circa al 1700 circa)*, vol. I, Torino 1977, p. 603.

⁴⁸ Cfr. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., p. 99.

astronomia e per un altro le due scuole umanistiche di San Marco, ricche di biblioteche che, oltre ad incentivare lo studio delle lingue classiche, avranno l'importante funzione di divulgare le istanze del neoplatonismo⁴⁹. È bene però precisare che, anche se a Venezia l'Umanesimo fu assai sentito, esso non «divenne mai unica ragione di vita, ché i Veneziani, da persone pratiche e nel contempo piene di gusto quali erano, lo seppero temperare con le cose e con i negozi della vita»⁵⁰. I giovani patrizi, la cui formazione culturale era finalizzata essenzialmente alle pratiche di governo e all'esercizio della mercanzia frequentavano prevalentemente lo *Studium* di Padova tradizionalmente ad indirizzo aristotelico, presso cui potevano conseguire la laurea *in artibus*, prima di intraprendere la carriera politica, o la laurea in *utroque iure*, se intenzionati ad abbracciare la carriera ecclesiastica. Una volta ritornati nella loro città natale, la frequentazione assidua, durante i loro ozi di scrittori, di artisti, di virtuosi, di cui si professavano protettori e mecenati, consentiva loro di venire a contatto con la vita culturale veneziana caratterizzata in quegli anni dalla fioritura degli *studia humanitatis*. Ma i loro studi di retorica e di filosofia, la lettura dei classici greci e latini valevano «per dar lustro agli uffizi che loro affidava la patria e per esprimere degnamente quei concetti e quei sentimenti, davvero antichi, sulla grandezza e la potenza dello Stato, che loro ispiravano la realtà pratica di continuo sperimentata e la rinnovata coscienza dei valori umani»⁵¹. M. Calvesi ha voluto ravvisare all'interno dello stesso Umanesimo veneziano una componente ermetico-sapientziale, mutuata per un verso dalla pubblicazione a Venezia nel 1499 dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna e per un altro dalla stesura, avutasi sempre in ambito veneziano, con tutta probabilità ai primi anni del Cinquecento, dei cosiddetti *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, stampati più tardi, nel 1535, una componente che verrebbe a giustificare l'andamento criptico di molte iconologie del Rinascimento tra le quali figurano la *Tempesta* e *I tre filosofi* di Giorgione. Pure il Pignatti, ricollegando le figure allegoriche delle arti liberali presenti nel fregio di Casa Pellizzari a Castelfranco, attribuite al giovane Giorgione, a quelle riportate nell'opera *Sphaera Mundi* del Sacrobosco, edita a Venezia nel 1484 o '85⁵², riconosce l'appartenenza del maestro di Castelfranco a

⁴⁹ Cfr. B. Nardi, *La scuola di Rialto e l'Umanesimo veneziano*, in AA.VV., *Umanesimo europeo e Umanesimo veneziano*, Firenze 1963, p. 99.

⁵⁰ L. Magugliani, op. cit., pp. 17-18.

⁵¹ Ibidem, p. 19.

⁵² Cfr. T. Pignatti, *Giorgione*, cit., p. 57.

una cerchia di iniziati, dediti alle scienze occulte e alchemiche, una supposizione che non deve essere affatto esclusa, se consideriamo che la Marca trevigiana ha rivelato un alto grado di assorbimento delle istanze ermetico-esoteriche. Dobbiamo ora chiederci se e fino a che punto tali sette iniziatiche presenti sia in Italia che al di là delle Alpi, in particolare nei territori dell'Impero, abbiano in qualche modo potuto interagire non solo nei contesti culturali del tempo, ma anche in quelli politici⁵³. È del resto risaputo che la cerchia umanistica posta sotto la diretta protezione dell'imperatore Massimiliano era composta da adepti all'arte alchemica e all'esoterismo, tra i quali vengono annoverati il Dürer, Conrad Celtis (quest'ultimo, durante il suo soggiorno romano, nel 1486, aveva avuto modo di frequentare l'ambiente di Pomponio Leto e quindi di Francesco Colonna), Willibald Pirckheimer, Conrad Peutinger. Essi intrattenero, infatti, nel corso della loro vita, rapporti molto stretti con eminenti studiosi della cabala, dell'astrologia⁵⁴ e dell'alchimia. Uno di questi fu, ad esempio, Johann von Heidenberg (1462-1516), battezzatosi Tritemio, storico e teologo, grande esperto di ermetismo e di cabala e probabile maestro di Paracelso, che nel 1510 disponeva di una copia manoscritta del celebre trattato *De Occulta Philosophia* di Agrippa von Nettesheim e che secondo Calvesi è da ritenersi con tutta probabilità l'autore del trattato esoterico *Splendor Solis* corredato di miniature con il commento di un fantomatico Salomon Trismosin (probabile pseudonimo dell'abate Tritemio). Notizie di Trismosin le evinciamo da un presunto racconto autobiografico, posto nella prefazione del trattato *Aureum Vellus oder Guldin Schatz und Kunstammer*, edito a Rorschach nel 1598, in cui il protagonista Trismosin riferisce, oltre a numerose peripezie e viaggi anche fantastici, di un incontro da lui avuto nel 1473 con un minatore, addentro ai segreti dell'arte alchemica, e subito dopo con un giudeo che era in grado di trasmutare lo stagno in argento. Questi lo avrebbe accompagnato a Venezia, dove sarebbe entrato al ser-

⁵³ In questo contesto il Calvesi ricorda nella sua opera *La melanconia di Albrecht Dürer* il viaggio compiuto a Roma nel 1486 dal celebre umanista Conrad Celtis, amico di Pirckheimer e di Dürer e grande ammiratore del Tritemio, «dove aveva frequentato l'ambiente di Pomponio Leto, ovvero proprio il medesimo Francesco Colonna, ravvisando nell'Accademia Romana la realizzazione delle proprie idee umanistiche» (M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., p. 91).

⁵⁴ Jakob Bartsch, nel suo *Planisphaerium stellatum*, uscito a Norimberga nel 1611, tesse le lodi di cinque dotti che si dedicarono sempre a Norimberga allo studio degli astri, ossia Bernhard Walter, Johan Schöner, Johan Werner, Pirckheimer e Albrecht Dürer (cfr. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., pp. 94-95).

vizio del ricco alchimista Hans Tauler che disponeva di un laboratorio assai attrezzato⁵⁵. Merita di essere ricordato accanto a Tritemio il teologo e umanista Johannes Reuchlin (1455-1522) che cercò sulle orme di Pico di dimostrare mediante lo studio della cabala la derivazione del pensiero cristiano dall'ebraismo e dalla filosofia greca. A lui si devono i tre libri *De Arte Cabalistica*, editi nel 1517⁵⁶. Ma ciò che a noi preme sottolineare è il fatto che l'Umanesimo tedesco pur con tutte le sue componenti esoteriche ed ermetiche ha avuto anche una forte connotazione patriottica, filoimperiale ben espressa, ad esempio, dalla stessa *Sodalitas Rhenana* di Heidelberg, cui hanno preso parte, tra l'altro, Tritemio, Johan von Dalberg, Rodolf Huysman (Rodolfo Agricola) Johannes Reuchlin, Conrad Celtis, o dalla cerchia degli intellettuali di Norimberga e di Augusta. Questa sua natura è stata celebrata, del resto, da una delle due xilografie di Dürer, commissionate appositamente dal Celtis per i suoi *Libri Amorum*, che adotta i «*Germanorum Sapientes*» come gli artefici della filosofia dell'età moderna.

Massimiliano I si avvale in più occasioni dell'operato degli umanisti del suo tempo quali Jakob Wimpfeling, Conrad Celtis, Willibald Pirckheimer, Johann Cuspianus, Conrad Peutinger, Ulrich von Hutten per rendere sempre più incisiva la sua propaganda politica e militare e se consideriamo le doti diplomatiche e strategiche da lui dimostrate nel voler abbattere l'egemonia tirannica della Serenissima, l'«arcinemica della sua Casa», non è affatto da escludere che, prima e nel corso delle guerre della Lega di Cambrai, ci fossero in seno all'intelligenza e all'aristocrazia veneziane sostenitori o simpatizzanti della politica imperiale italiana, preoccupati più che altro di mantenere inalterati i loro privilegi e i loro averi. Ci basti ricordare che la proposta fatta da Massimiliano il 16 giugno 1506 al Senato di un'alleanza duratura tra l'Impero e Venezia contro la Francia fu respinta il 9 febbraio 1507 non con il consenso unanime di tutti i senatori, una decisione, quest'ultima, che portò addirittura a negare il passaggio delle truppe imperiali attraverso i territori della Signoria, acuendo la crisi politica tra Massimiliano e i Veneziani che sfocerà poco dopo nelle cosiddette guerre della Lega di Cambrai. Del resto l'aperta ostilità manifestata dall'imperatore nei confronti della Repubblica di San Marco si giustificava alla luce del fatto che essa, una volta ottenuto il vicariato imperiale sulla Terraferma nella prima metà del Quattrocento, in realtà non si era più premurata di ri-

⁵⁵ Cfr. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., p. 147.

⁵⁶ Cfr. L. Mittner, op. cit., pp. 595-597.

conoscerlo o di rinnovarlo; i titoli che poi i dogi si erano attribuiti dopo la conquista di Costantinopoli, rappresentavano un'indubbia erosione dell'autorità imperiale. Quindi non dobbiamo escludere che in Venezia e negli altri territori della Repubblica vi fossero patrizi che riconoscevano di fatto il rapporto di vassallaggio storicamente sancito tra Venezia e l'Impero. In proposito Felix Gilbert osserva che «i nobili spesso ostentarono sentimenti contraddittori quali l'amore per Venezia e la fedeltà verso di essa insieme con il desiderio di ricchezza e di appagamento di interessi personali»⁵⁷. Anzi il più delle volte essi consideravano al loro servizio le stesse istituzioni statali, per cui «la retorica dello Stato poneva il patriziato all'interno della società e la Serrata del Maggior Consiglio lo aveva posto alla sommità di essa, ma valori più antichi, come il senso dell'onore, lo inducevano talvolta a sentirsi al di fuori di essa e da ciò scaturiva la violenza»⁵⁸. I patrizi avevano quindi la sensazione di essere nello stesso tempo soggetti alla legge e al di là di essa. Lo stesso Macchiavelli constata il fatto che Venezia non era così libera dalle fazioni come diceva la sua fama, perché nessuna città era più di lei lacerata dalla discordia⁵⁹. Possiamo quindi supporre, considerando le abitudini del tempo, che lo stesso Massimiliano disponesse soprattutto nel periodo cruciale delle guerre della Lega di Cambrai di spioni infiltrati nel Senato della Repubblica con l'incarico di controllare ogni mossa militare e diplomatica da parte dei Veneziani. Non mancavano poi nobili che si sentivano tali nel solco della tradizione feudale, con un tacito riconoscimento dell'autorità imperiale, e che si dilettaevano come Massimiliano a leggere o ad ascoltare opere letterarie di stampo epico-cavalleresco e a tenere tornei in Piazza San Marco⁶⁰. Dal canto suo la Signoria aveva sempre cercato, ricorrendo anche a provvedimenti legislativi, di arginare ogni pressione corruttrice esercitata dal patriziato sul Maggior Consiglio al fine di accumulare privilegi e cariche prestigiose⁶¹ e soprattutto durante le guerre della Lega di Cambrai tale severo controllo della vita politica veneziana da parte dello Stato non risparmierebbe neppure quei nobili che facevano parte delle cosiddette «compagnie della

⁵⁷ Donald E. Queller, *Il patriziato veneziano. La realtà contro il mito*, Roma 1897, p. 57.

⁵⁸ G. Ruggiero, *Patrizi e malfattori. La violenza a Venezia nel primo Rinascimento*. Bologna 1982, p. 152.

⁵⁹ Donald E. Queller, op. cit., p. 26 e inoltre A. Ventura, *Nobiltà e popolo nella società veneta del '400 e '500*, Bari 1964.

⁶⁰ Ibidem, p. 40.

⁶¹ Cfr. J. Burckhardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Roma 1994, p. 67; P. Preto, *I servizi segreti di Venezia*, Milano 1994.

Calza»⁶², considerate il più delle volte come società che con il pretesto di organizzare riunioni conviviali (banchetti nuziali, battesimali ecc.), di fatto offrivano agli invitati l'occasione di poter ottenere influenti appoggi politici. Tra queste compagnie ricordiamo, in particolare, quella dei Fausti (istituita il 12 febbraio 1503 da Giacomo Cornaro, Niccolò Vendramin, figlio di Cornelia Cornaro, sorella di Caterina, Andrea Vendramin, anch'egli del ramo del doge, e Francesco Zen) e quella degli Immortali, fondata alla vigilia della Lega di Cambrai da 11 giovani appartenenti alle più prestigiose famiglie della nobiltà veneziana come i Foscari, i Grimani, i Loredan, i Vendramin e i Contarini, alla quale venne aggregato nel 1515 Giovanni Cornaro e alcuni anni dopo lo stesso duca di Mantova Federico Gonzaga, legato per tradizione di famiglia agli Asburgo⁶³. La Signoria era quindi in quel periodo particolarmente impegnata a controllare ogni mossa dell'aristocrazia per paura che si creassero pericolose alleanze con l'imperatore. All'indomani della rotta di Agnadello alcuni membri del patriziato presenti in Consiglio considerarono addirittura responsabile di quella grave sconfitta lo stesso Giorgio Cornaro, fratello di Caterina, accusandolo di connivenza con l'imperatore (sarà più tardi scagionato e riconfermato Procuratore in Campo) e correva voce che anche la regina di Cipro e i suoi nipoti stessero tramando con Massimiliano per salvare i loro beni nell'Asolano⁶⁴. A dire il vero allo scoppio delle ostilità tra Venezia e l'Impero alcuni intimi di Caterina Cornaro come Gaspare Sanseverino e Pandolfo Malatesta scelsero subito di schierarsi dalla parte dell'imperatore. A questi due si unì anche Gaspare detto Fracasso, marito di Margherita Pio, già dal 1498 in stretto contatto con Massimiliano, che lo aveva invitato a Innsbruck a «portar le sue arme et menar li soi cavalli da giostra, perché soja maestà era disposta di giostrar con lui»⁶⁵. Ma ciò che stava veramente a cuore allo Stato veneziano era la salvaguardia non solo del proprio mito ma anche della propria ortodossia, per cui «la vita di ogni veneziano eminente, [...] è poco più di un nudo elenco delle cariche da lui ricoperte; la sua politica, la sua abilità, i suoi successi sono raramente collegati al suo nome, e vanno

⁶² Donald E. Queller, op. cit., p. 139. Cfr. L. Venturi, *Le Compagnie della Calza* (sec. XV-XVI), in «Nuovo Archivio Veneto», n.s., voll. XVI-XVII (1908-1909).

⁶³ Cfr. E. Povoledo, *Accademie, feste e spettacoli alla corte di C. Cornaro*, in AA. VV., *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, a cura di Michelangelo Muraro, Roma 1987, p. 148.

⁶⁴ M. Sanudo, *Diari*, VIII, 429-30, 449-50.

⁶⁵ *Ibidem* I, 860, 881, 895, 921.

cercati non nella storia dell'uomo, ma nell'evoluzione dello Stato»⁶⁶. Ecco perché gli apparati istituzionali della Serenissima si opposero fermamente al culto della personalità, da essi interpretato come pericolosa fonte di eversione e di violenza. L'emanazione stessa da parte della Signoria, proprio ai primi del Cinquecento, ossia negli anni più fervidi dell'attività pittorica di Giorgione, di numerose leggi suntuarie che insistevano sulla troppa diffusione delle cosiddette «fozze straniere» tra la popolazione, ci testimonia la grande preoccupazione delle autorità di mantenere e tutelare l'identità veneziana, esposta all'influenza troppo massiccia delle mode straniere e in particolare da quelle provenienti dalla Germania⁶⁷. Eloquentemente è in proposito una legge del 1504 che, oltre a pigliarsela con le maniche a «comeo», ossia corte e larghissime, degli abiti femminili, deplorava il fatto che «da pochi zorni in qua algune donne hanno principiato a portar veste et investidure alla tedesca»⁶⁸, come pure un'altra del 7 gennaio 1506 che ordinava ai giovani di non portar più «zuponi ricamati con fiori, figure o altro» oppure «zuponi senza collar, per essere abito femineo, anzi che viril» stabilendo l'uso di semplici «calce» o calzoni senza «striche, liste, cordelle, franze» considerata, quest'ultima, una foggia militare introdotta dai lanzichenecchi⁶⁹. Lo stesso atteggiamento ambiguo dell'imperatore Massimiliano, il quale, pur manifestando segni di grande considerazione nei confronti della Serenissima, stava di fatto tramando a danno di quest'ultima per decretarne la fine, doveva aver allarmato non poco il Senato della Repubblica, che, in un clima di fosche premonizioni presenti nelle pagine dei più celebri scrittori e diaristi dell'epoca⁷⁰, cercava in tutti i modi di arginare la dilagante dissoluzione dei costumi presente in tutti i ceti sociali e soprattutto ogni tipo di ingerenza straniera, e quindi anche tedesca, conside-

⁶⁶ Donald E. Queller, op. cit., p. 84. Sulla presenza di un partito filoimperiale nei territori della Serenissima cfr. E. Lavarini, *Studi sul Ruzante*, Padova 1965, pp. 294-295; C. Pasera, *Francia, Spagna, Impero e Brescia 1509-1516*, Brescia 1958; A. Zorzi, *La repubblica del leone. Storia di Venezia*, cit., p. 294.

⁶⁷ Sulla diffusione delle mode straniere a Venezia e sulle leggi suntuarie emanate dalla Serenissima per non incoraggiarne l'introduzione cfr. G. Cozzi, *La donna, l'amore e Tiziano*, in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, cit., p. 53.

⁶⁸ Ibidem, p. 53.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Quanto alle fosche premonizioni sul futuro della Serenissima contenute nella pubblicistica del tempo cfr. M. L. Kuntz, *Voci profetiche nella Venezia del sedicesimo secolo*, in «Studi veneziani», N. S. XXII, Pisa 1991; L. Olivato, «La Submersione di Pharaone», in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, cit., pp. 531-537; F. Gilbert, *Venice in the Crisis of the League of Cambrai*, in AA.VV., *Renaissance Venice*, London 1973.

rata come una vera minaccia alla stessa sicurezza politica della Signoria. In effetti il complotto ordito dai congregati di Cambrai punterà a un'azione punitiva esemplare nei confronti di Venezia, resasi colpevole di aver per lunghi anni perseguito una politica dispotica, e quindi all'annientamento del suo sogno di creare una monarchia italiana universale. Un'aspirazione, quest'ultima, che doveva naturalmente scontrarsi con il progetto ambizioso di Massimiliano di ripristinare sul suolo italico l'autorità imperiale in veste di legittimo erede degli antichi imperatori romani (in particolare del divo Giulio Cesare, zio di Ottaviano Augusto) oltre che dei Carolingi, degli Ottoni e degli Staufen⁷¹, felicemente espresso dalla dicitura *Imperator Caesar Divus Maximilianus Pius Felix Augustus* riportata dalla xilografia düreriana del 1519 (ora conservata presso la Staatsbibliothek di Bamberg, che ritrae l'imperatore Massimiliano, a quel tempo già defunto) e dalla scritta dedicatoria del Tritemio «Romanorum Caesari Maximiliano Imperatori orbis semper Augusto» desumibile dall'opera *Polygraphia*⁷². Un progetto che, riprendendo in parte il contenuto profetico della *Reformatio Sigismundi*, contemplava addirittura l'istituzione di un «Papato imperiale», in forza del quale Massimiliano sarebbe potuto divenire il successore dello stesso Giulio II, consentendogli così di coronare il sogno di accentrare nelle proprie mani e in quelle dei suoi eredi le due massime cariche del mondo cristiano⁷³. Era quindi in atto il tentativo di realizzare quell'idea di monarchia universale secondo cui il conferimento della dignità imperiale implicava di fatto anche il controllo del potere spirituale detenuto dalla Chiesa di Roma. Non a caso sul finire del Quattrocento Massimiliano, consapevole del fatto che gli umanisti erano da ritenersi preziosi «Werber für seine Kaiserpolitik, Wegbereiter des Römischen Rechtes und als Ausbilder seiner Beamten»⁷⁴, aveva caldeggiato la venuta a Vienna del veneziano Hieronymus Balbus, già illustre professore dell'ateneo di Padova, allo scopo di affidargli la cattedra di diritto romano. Il Balbo sarà infatti il primo, insieme a Johannes Camers da Camerino e Angelus Cospus da Bologna, di un lungo elenco di diplomatici, giuristi e umanisti italiani che vivranno a corte e a cui verranno conferiti prestigiosi incarichi sia a livello accademico

⁷¹ Cfr. H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band I, cit., p. 392.

⁷² M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., p. 93.

⁷³ Quanto al cosiddetto piano del «Papato imperiale» e ai suoi retroscena cfr. Jean-Pierre Cuvillier, *op. cit.*, pp. 405-406; R. Buchner, *op. cit.*, pp. 76-77.

⁷⁴ H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band V, cit., p. 324. Si veda inoltre J.-D. Müller, *Gedechtnus, Literatur und Hofgesellschaft um Maximilian I.*, Monaco 1982.

che diplomatico; tra di loro figurano Mercurino Arborio di Gattinara, il futuro grande cancelliere di Carlo V, Andrea da Borgo, Jakob Banissis, Jason Maynus, Pandolfo Collenuccio, i fratelli Franciscus und Petrus Bonomo, Franciscus Cardulus, Gianfrancesco Pico della Mirandola, Aloisio Marliano e Marullo.

Massimiliano ci tenne quindi a ribadire, avvalendosi del prezioso operato di questi collaboratori, la portata del suo mandato dinastico, facendo leva sul «costante orientamento della storia e della genealogia asburgica verso il papato e l'impero»⁷⁵ efficacemente espresso, tra l'altro, dalle opere genealogiche da lui stesso commissionate quali la *Fürstlichen Chronick, genannt Keyser Maximilians Geburtspiegel* di Jacob Mennel e il manoscritto *Kayser Maximilians besonder buch, genannt der Zeiger*, ricco di raffinate miniature. Egli volle addirittura conferire alla sua missione un'aurea di sacralità in perfetta sintonia con quel suo straordinario egotismo⁷⁶ che raggiunse il suo vertice nel monumentale progetto del Mausoleo, considerato da K. Schmid⁷⁷ come espressione della volontà di martirio, come efficace e superbo mezzo di autocelebrazione e di autosantificazione. Del resto non bisogna trascurare il fatto che Massimiliano amava considerarsi un discendente in carne ed ossa di San Giuseppe, il padre putativo di Nostro Signore⁷⁸, e che, in una certa fase della sua vita, in particolar modo dopo la morte del figlio Filippo il Bello, arrivò addirittura a paragonarsi a Gesù Cristo stesso. In lui era anche viva la convinzione di incarnare la figura del

⁷⁵ A. Wandruszka, op. cit., p. 82. Inoltre cfr. H. Wiesflecker, *Kaiser Maximilian I.*, Band I, cit., p. 394.

⁷⁶ Tratto della personalità di Massimiliano problematizzato da H. Trevor-Roper nell'opera *Renaissance Essays*, uscita in traduzione italiana, col titolo *Il Rinascimento* a Bari nel 1987.

⁷⁷ Si tratta di uno studio molto stimolante intitolato «*Andacht und Stift*». *Zur Grabmalplanung Kaiser Maximilians I.*, in *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter*, München 1984, pp. 750-786, dedicato al progetto del monumentale Mausoleo di Massimiliano sulla scorta delle sue disposizioni testamentarie risalenti al 1514. Sul Mausoleo di Massimiliano I cfr. inoltre K. Oettinger, *Die Grabmal-konzeptionen Kaiser Maximilians*, in «*Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft*», 19, 1965, pp. 170-184; Idem, *Die Bildbauer Maximilians am Innsbrucker Kaisergrabmal*, in *Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft*, vol. 23, Norimberga 1966; E. Egg, *Die Hofkirche in Innsbruck*, Innsbruck 1974.

⁷⁸ Cfr. *Hispania-Austria. Die katholischen Könige, Maximilian I. und die Anfänge der Casa de Austria in Spanien*, Akten des historischen Gespräches – Innsbruck, Juli 1992 herausgegeben von Alfred Kohler und Friedrich Edelmayer, Verlag für Geschichte und Politik, Wien-München 1993, p. 22.

“Salvator mundi”, frutto non soltanto di una rivisitazione in chiave pagano-umanistica della missione salvifica di Ercole, ma pure di quella affidata al Cristo. Da quanto si desume dalle sue disposizioni testamentarie risalenti al 1514, il suo corpo avrebbe dovuto essere flagellato, privato degli occhi, cosperso di calce e seppellito sotto l’altare maggiore come fosse stato una sacra reliquia. Secondo lo studioso K. Schmidt, anche nell’elaborazione del proprio rito funebre che si ispira alla sepoltura di San Pietro e alla tomba voluta dall’imperatore Costantino nella “chiesa reliquiario” dell’*Apostoleion* a Costantinopoli e nell’atto di autoproclamarsi santo martire, Massimiliano recupera ancora una volta il tema della memoria, il vero *leitmotiv* di tutta la sua propaganda politico-dinastica, riconducibile alla sua incontenibile sete di immortalità che lo porterà addirittura a confessare alla figlia Margherita che sarebbe stato per lui grande motivo di orgoglio il fatto di poter essere invocato, dopo la sua morte, alla stessa stregua dei santi avi di Casa d’Austria e di poter così diventare oggetto di devozione presso i posteri.

Gli ambiziosi progetti della politica imperiale di Massimiliano furono quindi sostenuti da stretti collaboratori, attivi sul versante accademico, diplomatico e artistico e non dobbiamo escludere che ve ne fossero anche al di là delle Alpi, nei territori della Serenissima, in particolare a Venezia. Potrebbe infatti rientrare in quest’ottica i contatti epistolari che Aldo Manuzio – fondatore con altri illustri esponenti dell’intelligenza veneta quali Pietro Bembo, Andrea Navagero, Sanudo, Egnazio, Paolo Canale, Giovanni Giocondo da Verona, di una delle più importanti accademie europee del tempo – ebbe con alcuni fedeli collaboratori dell’imperatore come il Pirckheimer, Conrad Celtis e Reuchlin⁷⁹. A questo punto è interessante ricordare che Aldo Manuzio, prima di istituire a Venezia la sua celebre accademia, prese seriamente in considerazione di trasferirsi in Spagna, contando sull’appoggio politico della fazione spagnola capeggiata da papa Alessandro VI Borgia o di Italiani ad essa affiliati; un progetto che sfumò con l’ascesa al soglio pontificio di Giulio II, a seguito della quale Manuzio optò per una sua definitiva sistemazione nei territori dell’Impero⁸⁰. Un cambiamento di prospettiva già in atto al tempo del suo incontro con Reuchlin a Venezia sul finire del Quattrocento, che evinciamo sia dalla

⁷⁹ Cfr. A. Firmin-Didot, *Alde Manuce et l’Hellenisme à Venise*, Paris 1875, p. 179, p. 277; C. Dionisotti, *Aldo Manuzio umanista e editore*, Milano 1995; M. Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio. Affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*, Roma 1984.

⁸⁰ Cfr. C. Dionisotti, *Aldo Manuzio umanista e editore*, cit., p. 20.

lettera dedicatoria al segretario imperiale Collarius, contenuta nell'edizione delle diverse poesie del Pontano apparsa nel 1505, in cui Aldo sollecitava Massimiliano a sanzionare con apposito diploma l'accademia da lui contingentemente fondata a Venezia, sia da alcuni passi riportati nella terza edizione della sua grammatica latina del 1508. A quest'ultimo riguardo il Dionisotti ci illustra come uno di essi, che prima recitava «mittam in Hispaniam», risulti emendato «in Germaniam» e come un altro ancora, contenuto nel paragrafo «*De infinitis verborum impersonalium*», che nella precedente edizione del 1501 diceva «Laetor quod te iuvat ire identidem ad theologos; laetor te iuvare ad theologos ire; [...] credo quod a te ibitur Romam et servietur pontifici maximo; credo a te itum iri Romam et servitum iri pontifici maximo» sia stato opportunamente corretto in «Credo quod a te ibitur in Germaniam et servietur Maximiliano Caesari; credo a te itum iri in Germaniam et servitum iri Maximiliano Caesari»⁸¹. Ciò che risulta dai passi emendati è la «questione del miraggio di un'accademia» posta sotto l'egida dell'impero, anziché del papato e dell'ambiente curiale, una questione che rimarrà, a detta di Dionisotti, bene aperta fino al 1506⁸². L'appello che Aldo lanciò da Venezia agli amici intellettuali sia austriaci che tedeschi era in sostanza il risultato di una valutazione obiettiva delle condizioni politiche assai precarie in cui versava l'Italia in quegli anni e del fatto che era in atto in Germania un vero e proprio Rinascimento nazionale che si stava celermente affrancando da quello italiano grazie ad alcune figure di spicco dell'*entourage* intellettuale di Massimiliano come Erasmo da Rotterdam, che Aldo conobbe di persona a Venezia e di cui fece uscire per i tipi della sua Accademia nel 1507 l'*Euripide* e l'anno successivo gli *Adagia*. Aldo si dimostrò assai lungimirante nell'aver capito come la profonda crisi politica italiana avrebbe inevitabilmente determinato la rottura tra la cultura umanistica germanica e quella italiana e come, nonostante l'inconsistente politica italiana di Massimiliano ai primi anni del Cinquecento, ci sarebbe stato qualcuno che «poteva ragionevolmente augurarsi, almeno ritenere possibile, un efficace intervento dell'imperatore»⁸³. Resta quindi il fatto che Manunzio «non sembra essersi mai addattato all'idea che la sua accademia potesse sussistere a Venezia dove, bene o male, si era costituita»⁸⁴, anche negli anni più intensi della sua atti-

⁸¹ Ibidem, pp. 20-21.

⁸² Ibidem, p. 106.

⁸³ Ibidem, p. 85.

⁸⁴ Ibidem.

vità editoriale. Il grande desiderio di Aldo di ottenere una sistemazione in Germania era da ricollegarsi pure al fatto che il suo patrono Alberto Pio, già suo allievo a Carpi, iscritto nell'elenco dei fondatori dell'accademia aldina, era strettamente legato alla Casa d'Austria e in particolare a Massimiliano, che sin dall'inizio della sua carriera diplomatica l'aveva nominato suo ambasciatore e rappresentante presso la curia papale di Roma. Ma anche se l'imperatore non concesse ad Aldo il diploma di riconoscimento dell'accademia da lui fondata a Venezia, manifestò pur sempre la propria benevolenza e stima nei suoi confronti, anche nei momenti di maggiore tensione politica, come, ad esempio, quelli legati alle guerre della Lega di Cambrai. Ce ne dà piena conferma una lettera scritta nel 1510 da Massimiliano alla duchessa di Mantova, Isabella d'Este, in cui le raccomanda calorosamente il suo "protetto" Aldo, affinché gli vengano restituite le proprietà di Asola confiscate⁸⁵. E sarà proprio in questo periodo così cruciale per la Repubblica di San Marco dal punto di vista politico e militare, che vedrà la luce per mano del celebre maestro di Castelfranco un'opera così singolare, quale *La Tempesta*, la cui fisiologica enigmaticità ci sembra appositamente voluta dall'autore o dal committente per occultare un messaggio profetico molto inquietante. Occorre a questo punto riprendere il passaggio saliente dell'ipotesi interpretativa di L. Cozzoli⁸⁶ sulla *Tempesta* giorgionesca che fa leva sull'identificazione della figura femminile ricoperta da un lino bianco nell'atto di allattare, ossia della «cingana», come l'ebbe a definire il Michiel, che vide il celebre dipinto di Giorgione nel 1530 a Venezia nella collezione privata di Gabriele Vendramin, accessibile solo ai parenti stretti e agli amici più intimi, con la Sibilla Tiburtina, chiamata anche Albunea, la quale secondo la leggenda avrebbe annunciato all'imperatore Ottaviano Augusto, alla stessa stregua dei profeti dell'Antico Testamento, l'inesorabile tramonto degli dèi romani in seguito alla venuta di un pargolo di origine divina, il Cristo, che li avrebbe superati in grandezza. Una profezia, questa, cara alla tradizione cristiana e in particolar modo agli ambienti spirituali e gioachimiti, che viene proferita da una sibilla pur sempre pagana, citata da Orazio, Strabone, Lattanzio, e che figura a partire dall'antichità sino al Medioevo al centro di leggende piuttosto complesse. In proposito Alfonso M. di Nola ci avverte che la forma più antica della leggenda intorno alla Tiburtina ci è stata tramandata in due redazioni distinte, «una latina di fonte greca risalente al IV secolo dopo Cristo (Kern Sackur,

⁸⁵ A. Firmin-Didot, op. cit., p. 324.

⁸⁶ Cfr. L. Cozzoli, op. cit., pp. 4-6.

ap. Hennecke) e una seconda che è da ritenersi un rifacimento orientale databile intorno al III secolo dopo Cristo»⁸⁷. In esse si narra che in una medesima notte cento senatori romani vedono in sogno grazie all'intervento della Sibilla Tiburtina nove soli, ciascuno dei quali corrisponde a una precisa età del mondo; in particolare nel quarto sole sarebbe avvenuta, secondo l'interpretazione della stessa sibilla, la nascita di Cristo. Ma ciò che a noi più interessa ai fini della nostra ricerca è il fatto che la Tiburtina venga qui chiamata non solo col nome latino di Albunea, ma pure con quello di Cassandra, la celebre figlia di Priamo. E se infatti ci ricollegiamo alle teorie dinastico-genealogiche fatte divulgare da Massimiliano, fortemente pervase dal culto ellenistico caro all'Umanesimo europeo⁸⁸, secondo cui esisterebbe una connessione tra i paesi originari asburgici e Troia in virtù di un presunto viaggio compiuto da Priamo, via terra, attraverso l'Austria sino al fiume Reno, un legame ribadito più volte dallo stesso imperatore che orgogliosamente si vantava di discendere dal valoroso eroe Ettore, ci accorgiamo che la Sibilla Tiburtina, potrebbe essere considerata pertanto come un emblema delle stesse origini della Casa d'Austria. Una figura, quindi, quella della Tiburtina che in età medievale viene calata in uno scenario di lotte accanite tra regnanti longobardi e germanici e che torna a pronunciare un oracolo dalle forti coloriture chiliastiche, secondo cui alcuni principi di stirpe germanica (tra i quali figurano Corrado II il Salico, Bonifacio di Toscana, padre di Matilde di Canossa e Enrico V, "*rex Salicus de Bajowaria*"), indicati con la lettera iniziale dei loro nomi, dopo aver conquistato Roma, ristabiliranno in qualità di "*Friedensfürsten*", l'ordine infranto⁸⁹. Una profezia, quest'ultima, che si ricollegherà addirittura alla stessa storia di Bisanzio e precisamente alla figura messianica, salvifica di Costante, uno dei figli dell'imperatore Costantino, già Augusto in Occi-

⁸⁷ Sul vaticinio della Tiburtina relativamente alla nascita di Cristo, cfr. *Sybyllarum de Christo Oracula*, in *Monumenta S. Patrum Orthodoxographa ...*, Basilea 1569, p. 896; I. Cervelli, *Questioni sibilline*, in *Studi storici*, 4, Ottobre-Dicembre 1993, anno 34, p. 974; P. Giuseppe M. Toscano, *Il pensiero cristiano nell'arte*, vol. III, Istituto Italiano di Arti Grafiche, Bergamo 1960. – Si veda inoltre la voce *Sibille* dell'Enciclopedia delle Religioni, curata da Alfonso M. da Nola, vol. 5, Firenze 1970, p. 1050.

⁸⁸ Ricordiamo al riguardo che, ad esempio, a Roma, Annio da Viterbo, Pinturicchio e Francesco Colonna celebravano la discendenza di papa Borgia, dei Farnese e degli stessi Colonna da Osiride e da Ercole egizio, una discendenza che li accomunava allo stesso Massimiliano (cfr. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., p. 9). Conrad Peutinger, amico di Pirckheimer, di Celtis e di Tritemio era un ammiratore di Annio da Viterbo che ci riporta all'ambiente di Francesco Colonna.

⁸⁹ Cfr. F. Kampers, *Die Tiburtinische Sybille des Mittelalters*, München 1894, pp. 7-9.

dente, indicato espressamente con la lettera iniziale C in alcuni manoscritti dell'XI e XII secolo custoditi a Parigi, a Monaco e a Düsseldorf⁹⁰. In tale contesto non ci sembra pertanto fuori luogo ricordare che già nella versione latina della Sibilla Tiburtina edita da E. Sackur⁹¹ trova una sua collocazione lo stesso imperatore Costantino⁹² che viene presentato come colui che edificherà il tempio cristiano e ripristinerà in terra la giustizia secondo i dettami divini, per cui l'orizzonte entro il quale si muove la Sibilla Tiburtina viene inserito a sua volta nel processo di secolarizzazione costantiniana del Cristianesimo che troverà nella leggenda dell'ultimo imperatore romano, Costante, una pronuncia messianico-apocalittica. Curioso, alla luce di quest'orizzonte costantiniano e postcostantiniano della Sibilla Tiburtina, è quindi il fatto che la stessa madre di Massimiliano, Leonora di Portogallo, avrebbe desiderato dare al proprio figlio il nome di Costantino, fondatore di Costantinopoli, divenuta nel IV secolo d. C. la sede di un nuovo impero romano-cristiano, in cui si affermava la sacralità della figura dell'imperatore in una prospettiva cristiana secolarizzata. Del resto anche la forte coloritura ellenistica presente nelle teorie dinastico-genealogiche di Massimiliano fa sì che si possa considerare la stessa città di Troia, patria di Priamo, di Ettore e di Cassandra come precorritrice della stessa Costantinopoli. È risaputo che l'umanista Conrad Celtis promise all'imperatore una *Maximilianeis*, mai realizzata, in sostituzione della stessa *Eneide*, che rappresentava allora per ogni uomo di cultura e ogni artista una lettura imprescindibile. Ora sembra che la *Tempesta* giorgionesca coaguli in modo sincretistico i vaticini mutuati dalle leggende intorno alla Sibilla Tiburtina poc'anzi ricordati, calandoli però in quell'atmosfera di forte incertezza politica⁹³ e di profonda crisi esistenziale che avvolgeva Venezia ai primi del

⁹⁰ Ibidem, pp. 12-21.

⁹¹ Cfr. I. Cervelli, op. cit., p. 967.

⁹² Ibidem, pp. 970-971.

⁹³ Il Pedretti suggerisce acutamente in proposito di andare oltre nell'interpretazione della *Tempesta* giorgionesca «nel senso di una lettura in chiave politica e magari portare in campo ancora una volta la Lega di Cambrai» (C. Pedretti, *Giorgione e Leonardo*, in AA.VV., *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, vol. II, cit., p. 498). Il suo suggerimento è stato infatti raccolto alcuni anni più tardi da Deborah Howard, la quale nel suo saggio *Giorgione's Tempesta and Titian's Assunta in the Context of the Cambrai Wars*, uscito nel 1985 in «Art History», vol. 8, n. 3 sostiene come la celebre opera giorgionesca sia da inserire dal punto di vista iconografico nel contesto delle guerre della Lega di Cambrai («the main purpose of this discussion has been to point out that the threatening atmosphere of the painting corresponds precisely with the mood which prevailed in Venice in the dreadful spring of 1509, and to suggest that, whatever its original meaning, Giorgione's painting must have

Cinquecento nonostante la condotta di vita gaudente e lussuosa dei suoi cittadini. Un clima, questo, che rispecchiava fundamentalmente quella crisi politica e morale che stava investendo l'intera Europa nel difficile passaggio dall'età medievale a quella moderna e che era essenzialmente dovuta all'emergere di nuove istanze economiche, culturali e religiose. Queste ultime contribuiranno sensibilmente a corrodere le vecchie istituzioni e gerarchie sociali segnando il tramonto di un ordine di valori, di una cultura e di una religiosità ormai inadeguati rispetto ai cambiamenti imposti dall'epoca moderna. È in questa prospettiva di rinnovamento culturale e religioso che si muoverà l'intelligenza del tempo, i cui più autorevoli rappresentanti attivi nei territori dell'impero, se prescindiamo da Lutero più legato all'età di Carlo V, saranno per un verso Erasmo da Rotterdam, il cui programma enunciato nell'*Enchiridion militis christiani* (1502), nell'*Elogio della pazzia* e nei *Colloqui* avrà larga e immediata risonanza in tutta Europa⁹⁴ e per un altro Adriano di Utrecht (il futuro papa Adriano VI), maestro di Carlo V, sostenitore di una profonda e austera religiosità legata alla tradizione fiamminga della «*devotio moderna*»⁹⁵. Ma ritornando al contesto veneziano è bene sottolineare che la Serenissima viveva in modo speciale quella crisi politica e morale europea che si acuirà durante la fase delle guerre della lega di Cambrai, crisi che avrà forti ripercussioni a livello anche culturale con la decadenza dell'Umanesimo veneziano e la chiusura nel 1509 dello *Studium* padovano e a livello esistenziale accentuando nelle coscienze dei patrizi il conflitto tra *negotium* politico e *otium* riflessivo⁹⁶. D'altro canto Venezia rappresentava in quegli anni agli occhi dell'intera Europa, già pronta a celebrarne la fine, il paradigma dello Stato corrotto e moralmente degradato in preda a uno sfrenato desiderio di ottenere con la forza i pos-

served as a poignant evocation of the aftermath of the catastrophic Venetian defeat at the Battle of Agnadello», p. 278) e da Paul H. D. Kaplan nel suo lavoro *The Storm of War: the Paduan Key to Giogione's Tempesta*, pubblicato in «Art History», vol. 9, n. 4 che ritiene la *Tempesta* un'allegoria marziale delle battaglie ingaggiate dai Veneziani contro gli Imperiali comandati da Massimiliano I d'Asburgo («my own evidence, more precisely, will show that the *Tempesta* must have commemorated the battles between Venetian and imperial Habsburg forces for the control of Padua during the summer of 1509», p. 403).

⁹⁴ Sulla figura e il pensiero di Erasmo cfr. J. Huizinga, *Erasmus*, Verona 1958; R. H. Bainton, *Erasmus della cristianità*, Firenze 1970; L. E. Halkin, *Erasmus*, Roma-Bari 1989; P. Mesnard, *La vita, il pensiero, i testi esemplari*, Firenze 1971;

⁹⁵ Sulla *devotio moderna* nei Paesi Bassi cfr. K. Brandi, op. cit., p. 16; H. Jedin, *Storia del Concilio di Trento*, I, Brescia 1948.

⁹⁶ Cfr. G. Benzioni, *Cultura umanistica e cultura universitaria a Padova e a Venezia tra fine '400 e primo 500. Qualche appunto e qualche spunto*, in *Studi veneziani*, XXVII, Pisa 1994.

sedimenti altrui, meritevole perciò di perire sotto le sferzate dell'ira divina che aveva scelto gli strumenti più idonei per punirlo.

Gli stessi scrittori e diaristi veneziani del tempo non tacquero questo clima di grande incertezza politica e di smarrimento esistenziale reso ancora più inquietante dalla diffusione di numerose profezie che annunciavano l'avvento di imminenti e terribili calamità che avrebbero travolto inevitabilmente la Signoria; uno di loro, Gerolamo Priuli, in preda a veri e propri tormenti savonaroliani, arrivò persino ad invitare tutti i Veneziani a un esame di coscienza collettivo per scongiurare tali minacce e far sì che Venezia potesse «riassumere il suo ruolo ispirato da Dio e mantenere la ecclesia di Dio in terra»⁹⁷. Come scrive E. Garin «la persuasione che infau-
ste disposizioni celesti avrebbero determinato, tra l'uno e l'altro secolo, calamità naturali e tenebrosi rivolgimenti sociali e religiosi, fra cui persino la venuta dell'Anticristo, fu [...] largamente diffusa in Italia e oltralpe»⁹⁸. I *Sermones* dell'umanista riminese Giovanni Aurelio Augurello, attivo a Treviso – in contatto epistolare con Girolamo Campagnola, padre di Giulio, il celebre pittore e incisore che gravitava nella cerchia del Giorgione – pubblicati nel 1505 da Aldo nella raccolta *Carmina* fanno più volte riferimento all'avversità degli astri nei riguardi dei destini umani, a una vera e propria inimicizia foriera di terribili catastrofi: *Nec tamen haec tantum nobis caelestia credas / ostentare, sed his multo graviora minari: / exilium, tormenta, fames, incendia, pestes, / diluvia exhaustusque maris terraeque tremores / fulmina, terrores, tonitrus, fulgetra, cometas*⁹⁹. Del resto già sul finire del Quattrocento l'astrologo e medico Giovanni Battista Abioso, d'origine campana, che esercitò anch'egli a Treviso un importante magistero, sosteneva che tra il 1464 e il 1503 si sarebbero ripetute le tristi esperienze vissute dal popolo ebreo ai tempi mosaici prefigurando l'avvento di un profeta-riformatore, di un nuovo

⁹⁷ Cfr. L. Olivato, «La submersione di Pharaone», in AA.VV., *Tiziano e Venezia*, cit., p. 532. Sul contributo veneziano alla *renovatio* della chiesa cfr. H. Jedin, *Gasparo Contarini e il contributo veneziano alla riforma cattolica*, in *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze-Venezia 1958, p. 107.

⁹⁸ E. Garin, *La cultura filosofica del rinascimento italiano*, Firenze 1961. Si prenda anche in considerazione il saggio di C. Vasoli, *Temi mistici e profetici alla fine del Quattrocento*, in *Studi sulla cultura del Rinascimento*, Manduria 1968, pp. 180 e sgg.

⁹⁹ Serm. I, 8 in *Carmina*, Venezia, Aldo, 1505. Cfr. in proposito M. Pastore Stocchi, G. B. Abioso e l'Umanesimo astrologico a Treviso, in AA. VV., *La letteratura, la rappresentazione, la musica al tempo e nei luoghi di Giorgione*, cit., pp. 17-34 e G. Pavanello, *Un maestro del Quattrocento (Giovanni Aurelio Augurello)*, Venezia 1905.

Mosè¹⁰⁰. Il tono pessimistico delle profezie dell'Abioso coincidono con quelle altrettanto pessimistiche dell'Augurello. Ciò dimostra come l'ambiente trevigiano, in cui si formò il giovane Giorgione, fosse particolarmente recettivo nei confronti delle inflessioni apocalittiche, millenaristiche proprie dell'insegnamento dell'astrologo campano. Gli affreschi di Castel-franco attribuiti al giovane Giorgione attestano come sia possibile opporsi ai crudeli decreti celesti ostili all'uomo, servendosi della *mens* e della *prudencia* invocati come *ratio* e *consilium*. Sarà proprio in quest'atmosfera così gravida di foschi presagi, di desolazione, di morte (seminata non solo dalle guerre ma anche dalla peste) e di rovina, ma anche così ricca sul versante religioso del cosiddetto culto della pietà (Paolo Canal, Tommaso Giustinian, Vincenzo Querini)¹⁰¹, efficacemente rievocata nei versi del Navagero, del Cotta e del Fracastoro, che Giorgione dipingerà *La Tempesta*. Un'opera, quest'ultima, la cui fisiologica enigmaticità semantica è dovuta all'impiego da parte dell'autore, su probabile suggerimento del committente, di un linguaggio icastico cifrato, molto vicino a quelle delle "imprese"¹⁰², comprensibile solo a una ristretta cerchia di persone; dipinto che sembra voler occultare, per ragioni di sicurezza, il contenuto fortemente propagandistico di suoi elementi iconologici inerenti, secondo la nostra ipotesi, al progetto ambizioso di Massimiliano volto ad accentrare nelle sue mani e in quelle dei suoi eredi le due più alte cariche della Cristianità, ossia quella di imperatore e di pontefice; un progetto, questo, che si ricollega in certo qual modo alla profezia della *Reformatio Sigismundi*¹⁰³, secondo la quale si sarebbe giunti a una riappacificazione del mondo ad opera di un imperatore investito nel contempo di un potere sacerdotale e che Massimiliano ideò sin dal 1506, sottoponendolo ufficialmente cinque anni più tardi, come egli stesso si premurò di enunciare in una lettera alla figlia Margherita, al re di Spagna Ferdinando d'Aragona che l'avrebbe avallato a condizione che al loro comune nipote Carlo fosse lasciato in eredità l'impero. In tutto questo si ravvisa la preoccupazione quasi maniacale di Massimiliano di affermare l'universalità e la sacralità della missione affidata per una sorta di predestinazione agli Asburgo, vale a dire quella di farsi carico delle

¹⁰⁰ Cfr. M. Pastore Stocchi, op. cit., p. 26.

¹⁰¹ Sul culto della pietà a Venezia cfr. G. Cozzi, op. cit., p. 50.

¹⁰² È bene ricordare che Tritemio aveva dedicato a Massimiliano I la sua *Polygraphia*, uscita postuma nel 1518, ma già precedentemente consegnata all'imperatore (cfr. M. Calvesi, *La melanconia di Albrecht Dürer*, cit., p. 90). Sulle imprese e il linguaggio criptico cfr. S. Settis, *La «Tempesta» interpretata: Giorgione, i committenti, il soggetto*, cit., p. 119.

¹⁰³ Sul contenuto della *Reformatio Sigismundi* cfr. J.-P. Cuvillier, op. cit., pp. 464-5.

sorti dell'intero mondo cristiano. È interessante ricordare a questo punto che il probabile committente della *Tempesta*, Gabriele Vendramin (1484-1552)¹⁰⁴, esponente di spicco del patriziato veneziano, protettore di artisti tra i quali figurava Giorgione, il cui palazzo era diventato «il ridotto de i virtuosi della città» poteva per certi versi sentirsi, sia pure in modo remoto, legato alla Casa d'Austria in virtù del conferimento da parte dell'imperatore Federico III del titolo di cavaliere a un suo celebre parente, vale a dire al filosofo Almorò Barbaro (1453-1493), dopo che questi aveva tenuto nel 1486 una solenne orazione latina, in cui aveva elogiato il valore militare di Massimiliano, nominato re dei Romani, incitandolo a nuove imprese belliche necessarie a garantire la felicità della «Repubblica cristiana»¹⁰⁵. Quello stesso Almorò che già il 3 dicembre 1468 aveva ottenuto sempre da Federico III d'Asburgo la laurea poetica. Del resto anche l'artista Jacopo de' Barbari, il quale apparteneva alla stessa famiglia di Almorò, fu in stretto contatto a Norimberga non solo con la locale cerchia di artisti, intellettuali e ricchi mercanti, ma anche con lo stesso imperatore. Sappiamo infatti che la sua fortuna in Germania fu decretata dalla pubblicazione della celeberrima *Pianta* ad opera dell'editore Anton Kalb e che a partire dall'8 aprile 1500 fu assunto da Massimiliano come «ritrattista e miniatore» («contrapeter und illuminist»). Lo stesso Dürer dimostrò grande interesse per l'opera del celebre pittore veneziano, che aveva incontrato a Venezia durante il suo primo soggiorno nel 1494-95. Venuto in possesso del quaderno dei suoi schizzi, lo regalò nientemeno che a Margherita d'Austria, sorella dell'imperatore. Tra gli artisti veneti, quello che ottenne nel 1469, all'età di 40 anni, l'investitura di cavaliere (*Ritter*) e di conte palatino (*Pfalzgraf*) dall'imperatore Federico III, fu Gentile Bellini (1429/31-1507), il pittore ufficiale della Repubblica, al quale fu anche conferito in virtù dei servizi resi in qualità di custode dei dipinti del Palazzo Ducale il redditizio incarico di sensale al Fondaco dei Tedeschi in cambio di deter-

¹⁰⁴ Sulla figura di Gabriele Vendramin cfr. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima, et singolare*, Venetia 1581, p. 144; M. Sanudo, *Diarii*, XXIV, CC. 556, 557 e 558 – anno 1517, XXV, C. 567 – anno 1518, XXXVIII, C. 290 – anno 1520, XXXIV, C. 162 – anno 1523; E. A. Cicogna, *Inscrizioni veneziane*, VI, Venezia 1860-61, p. 596; A. Ferriguto, *Attraverso i misteri di Giorgione*, Castelfranco Veneto 1933.

¹⁰⁵ Su Almorò Barbaro cfr. A. Ferriguto, *Almorò Barbaro l'alta cultura del Settentrione d'Italia nel 400, i «sacri canones» di Roma e le «sanctissime leze» di Venezia*, in «Miscellanea di Storia Veneta», Venezia 1922, pp. 427-428; Idem, *Attraverso i misteri di Giorgione*, cit., pp. 194-6.

minati obblighi¹⁰⁶; onorificenze queste, di cui potrà vantarsi anche il fratello Giovanni (1432?-1516) e dopo di lui Tiziano e da ultimo Tintoretto¹⁰⁷. Non ci sembra quindi fuori luogo credere che Gabriele Vendramin potesse nutrire qualche simpatia per la politica italiana asburgica, se consideriamo che alcuni anni più tardi anche un altro componente della sua famiglia, Giovanni, servirà nelle armate di Carlo V e si fregerà del titolo di cavaliere¹⁰⁸. Resta poi da ricordare il fatto che nel celebre camerino delle anticaglie di Gabriele Vendramin, situato nel vecchio palazzo di Santa Fosca, dove erano custodite gelosamente le sue preziose raccolte di quadri, disegni, statue, libri, medaglie, erano presenti molte opere che attestano la predilezione dell'illustre collezionista veneziano per l'arte tedesca del periodo, in cui regnò l'imperatore Massimiliano e in particolar modo per la produzione grafica di Dürer. Dal celebre inventario della ricca collezione Vendramin, stilato tra il 1567 e il 1569, risultano infatti elencate «un ritrato de chiaro scuro de una monicha tedescha», «una busta con do figure over pale drento un tempio con la nostra dona et l'altra un frate de man de Alberto duro», «un altro libro in quarto coverto de cuoro cremesin con la passion de Alberto Duro in stampa de rame, i 12 Apostoli, i 4 evangelisti et diverse altre carte de man del medesimo et de diversi authori»; e ancora «un altro libro in 4° coverto de cuoro cremesin con la passion de Christo fatta de un taglio grosso parte de Alberto Duro et parte de altri», «un altro libro in 4° coverto de cuoro cremesin con un ballo in stampa de rame de un todesco con diverse altre carte dentro in stampa de rame», «un altro in 4° imperial grando coverto de cuoro roan pien de disegni in stampa de rame con alcune istorie de guerra imperial et diversi altri disegni di figure», «l'Apocalisse in stampa de legno de Alberto Duro» e «un ritratin de Alberto Duro»¹⁰⁹.

Procedendo ora all'analisi degli elementi iconografici della *Tempesta* giorgionesca, ci sembra che essa recuperi di fatto, in ossequio alle idee dinastico-genealogiche di Massimiliano, la figura della Sibilla Tiburtina, chiamata anche Cassandra, come emblema delle origini troiane della Casa

¹⁰⁶ Cfr. Kretschmayr, *Geschichte von Venedig*, vol. II, p. 522.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Cfr. M. Foscarini, *Della letteratura veneziana ed altri scritti intorno ad essa*. Introduzione di Ugo Stefanetti, ristampa dell'ed. veneziana del 1854, Venezia 1976, p. 65.

¹⁰⁹ A. Ravà, *Il «camerino delle antigaglie» di Gabriele Vendramin*, in Nuovo Archivio Veneto, tomo XXXIX, nuova serie, anno XXII, Venezia 1920, p. 170, pp. 174-175, p. 177. Si prenda in considerazione anche J. Anderson, *A further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection*, in «The Burlington Magazine», CXXI, 1979, pp. 639-648.

d'Austria, riproponendo la leggendaria cronaca secondo cui essa avrebbe manifestato all'imperatore Ottaviano Augusto l'avvento di un'era nuova inaugurata dalla venuta del Cristo. Si tratta quindi di una sintesi inedita che comporta una significativa coniugazione dell'immagine classica della Tiburtina con l'idea dell'avvento di un'era altrettanto nuova incentrata¹¹⁰ però molto più pragmaticamente sulla Casa d'Austria e forse sullo stesso Massimiliano in qualità di fautore di una *renovatio* etico-politica della Cristianità. Il destinatario di questa profezia pronunciata dalla Sibilla Tiburtina sembra essere nell'opera giorgionesca la figura di un guerriero o meglio di un lanzo¹¹¹, se consideriamo la foggia e i colori del suo abbigliamento, munito di una sorta di bastone di comando. Presenza a un tempo provocatoria e inquietante, quest'ultima, in cui s'addensano dei tratti iconografici rapportabili con poco sforzo ai contesti del mondo germanico ai primi del Cinquecento. Ne è una riprova, ad esempio, il fatto che lo stesso Massimiliano è identificato secondo le testimonianze del tempo con l'appellativo cruciale di «padre dei lanzichenecchi». Pertanto ricalcando lo schema classico della manifestazione ad Augusto del Cristo bambino tra le braccia di Maria, la figura della «cingana» nell'atto di allattare un pargolo pauperà al giovane lanzo, che la contempla assorto, una profezia nuova relativa, stavolta, a un'era prossima, ventura che soppianderà la vecchia, quella di un cristianesimo paganeggiante e come decaduto. Ma vediamo più nel dettaglio riprendendo da capo la questione.

Dalle descrizioni che, della Sibilla Tiburtina, chiamata anche Albunea, e del luogo dove la stessa proferiva i suoi oracoli, ci hanno tramandato Orazio, Strabone e Lattanzio¹¹² desumiamo infatti che essa, dimorava in un luogo impervio nei pressi di Tivoli – dove disponeva di una propria sacerdotessa – circondato da una fitta vegetazione, scosso dal fragore di una cascata, da cui si soleva trarre auspici, non lontano dalle salutari acque *Albulae*. Una dimora quindi quella della sibilla, per così dire risonante in cui «l'elemento acustico, accanto a quello «visivo» dei meandri boscosi circo-

¹¹⁰ L'avvento di un'età nuova presente nel pensiero rinascimentale è affrontato efficacemente da Cesare Vasoli nel saggio *Il mito dell'età dell'oro nel Rinascimento*, in AA.VV., *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, vol. I, cit., pp. 55-56.

¹¹¹ È ciò che sostiene pure il Cozzi quando scrive: «il soldato indossa calzoni a strisce che ricordano quelli dei lanzichenecchi» (G. Cozzi, op. cit., p. 57)

¹¹² Si veda a questo proposito Orazio, 1,7, 11-16 e 17-19 (trad. it. di E. Cetrangolo, Firenze 1983), Strabone, 5, 3, 11 (trad. it. di A. M. Biraschi, Milano 1988) e Lattanzio 1, 6, 12.

stanti, occupa un posto di rilievo indubitabile»¹¹³. Nelle sue immediate vicinanze si ergeva il tempio dedicato a un'altra divinità dotata di poteri vaticinanti, ossia quello del Fauno Fatidico¹¹⁴. E sarà proprio lei, la Tiburtina, ad annunciare ad Ottaviano Augusto l'ineluttabile tramonto degli dèi pagani e l'avvento di una nuova èra, quella cristiana, coincidente con la nascita di un pargolo di stirpe divina¹¹⁵. Come narra sempre la leggenda, in quel frangente, oltre a operare prodigi, la Tiburtina indicherà all'imperatore in veste di postulante l'apparizione in cielo della Vergine Maria con in grembo Gesù Bambino. Nella *Tempesta* giorgionesca possiamo rinvenire, come afferma L. Cozzoli, «una sorta di sintesi tra le descrizioni classiche della figura e del contesto della Sibilla Tiberina e l'interpretazione cinquecentesca che di tale figura e di tale contesto ne dà Antoine Caron»¹¹⁶ in una versione, custodita al Louvre, dell'opera *Auguste et la Sibylle de Tibur*. Ma occorre precisare che tale soggetto era già stato riprodotto nel secolo XV, in area germanica, dal cosiddetto maestro E. S. in un'incisione che rappresenta in primo piano Augusto e la sibilla, i quali, con alle spalle un fiume, sono impegnati a guardare una piccola Madonna con Gesù Bambino che se ne stanno su una mezza luna piuttosto remota. La stessa scena viene ripresa anche in un quadro attribuito al pittore fiammingo Thierry Bouts (e conservato a Francoforte), dove la sibilla annuncia ad Augusto genuflesso la nascita di Gesù e ancora in un dipinto eseguito da Rogier van der Weyden (il quale, dopo essere venuto in Italia nel 1450 per il Giubileo, soggiornò a Roma e presumibilmente a Milano, a Firenze e a Ferrara, ospite degli Este, fedeli vassalli dell'imperatore e grandi mecenati) sull'anta sinistra dell'altare di Bladelin o di Middelburg¹¹⁷. Ma quel che è più curioso è il fatto che tale soggetto caro alla pittura fiamminga e nordica, con tutta probabilità noto allo stesso Massimiliano, venga riproposto in chiaro in area veneta (forse a seguito dell'influsso che su di essa hanno esercitato le opere pittoriche fiamminghe presenti a Ferrara nella ricca collezione estense) nella tempera su tela *La Vergine appare ad Augusto*, eseguita nel

¹¹³ L. Cozzoli, op. cit., p. 4.

¹¹⁴ Al Fauno Fatidico si riferisce Virgilio in un passo dell'*Eneide* (cfr. *Eneide*, trad. di A. Caro, Milano 1969, p. 308).

¹¹⁵ Ricordiamo che Calvesi e la Klauner hanno, del resto, già messo in relazione alcuni elementi della *Tempesta* giorgionesca con la nascita di Cristo o meglio con l'avvento di un messia.

¹¹⁶ L. Cozzoli, op. cit., p. 5.

¹¹⁷ Cfr. S. Reinach, *Répertoire de peintures*, T. quatrième, 1918-, Kraus Reprint, Nedeln/Liechtenstein 1978, pp. 646-47, pp. 656-57.

1525 da Girolamo Romanino¹¹⁸ per una delle ante dell'organo del duomo di Asola – da quello stesso pittore che alcuni anni più tardi lavorerà per conto del principe vescovo di Trento, legato politicamente all'imperatore, agli affreschi del Castello del Buonconsiglio – e, alcuni anni prima, secondo la nostra ipotesi, anche se in maniera volutamente cifrata e in una versione contenutisticamente rielaborata, nella celebre *Tempesta* giorgionesca. In quest'ultima Giorgione ha ritratto infatti a destra una figura di donna, posta su una rupe, con alle sue spalle un bosco; alla base della rupe scorre un fiumiciattolo. A lato della figura femminile, appare un guerriero con in mano una verga; accanto a lui si erge un'ara con due colonne spezzate¹¹⁹. Sullo sfondo si snoda una teoria di fabbriche che conduce verso l'orizzonte. In cielo scocca un lampo. Un impianto iconografico, quest'ultimo, che sembra anticipare nei suoi elementi-chiave il quadro di Caron, in cui all'interno di un complesso scenario composto di templi, di una fontana antropomorfa (da cui si può attingere acqua o secondo la tradizione misterica olio miracoloso), di un fiume fiancheggiato da costruzioni, Augusto è raffigurato in ginocchio di fronte alla Sibilla Tiburtina, la quale gli indica la Vergine in cielo con Gesù Bambino. A lato delle due figure principali compaiono tre militi che reggono in mano una verga; dietro di loro si staglia un plinto con due colonne interpretato sempre da Cozzoli come «un altare augusteo dedicato agli dèi» che «regge infatti, tra l'altro, un medaglione con la scritta *Pietas Augusti*»¹²⁰. Si tratterebbe quindi di una rappresentazione della Sibilla Tiburtina, quella di Caron, la cui impostazione iconografica può certamente rinviare a quella della celebre opera giorgionesca senza tuttavia valere necessariamente come una sua diretta derivazione.

Nel celebre dipinto di Giorgione infatti è rappresentata la figura di una donna ammantata di un panno bianco – da cui si potrebbe desumere il

¹¹⁸ Ciò che suscita non poca curiosità è la riproposta della figura della Sibilla Tiburtina non solo, come noi ipotizziamo, a Venezia nel celebre capolavoro di Giorgione, ma alcuni decenni più tardi pure nei territori controllati dalla Serenissima, come Asola, dove il Romanino dipingerà sull'anta sinistra dell'organo della cattedrale di S. Maria Assunta e S. Andrea Apostolo *La Vergine appare ad Augusto*, in cui viene raffigurata ancora una volta la Tiburtina. Ricordiamo in proposito che anche Baldassarre Peruzzi si era cimentato con il soggetto della Sibilla Tiburtina che annuncia all'imperatore Augusto la nascita di Gesù in un affresco presente nella chiesa di Fontegiusta a Siena.

¹¹⁹ Le due colonne spezzate poste in prossimità dei ruderi verrebbero a significare la fine di un'era pagana.

¹²⁰ L. Cozzoli, op. cit., p. 8.

nome Albunea – posta su una rupe circondata da un bosco; ai piedi della rupe scorre un fiumiciattolo che potrebbe rimandare alle acque *Albulae*, di cui parla Strabone, che «sgorgano da molte fonti, salutari per diverse malattie sia per chi le beve sia per chi vi si bagna»¹²¹. Dalle analisi radiografiche condotte dal Morassi sulla *Tempesta* è infatti emerso, come è noto, che nella prima versione dell'opera anziché un guerriero figurava una bagnante, e che nella zona del bosco erano presenti delle rovine (o quantomeno una colonna)¹²², un probabile rimando al tempio del Fauno Faticoso che si ergeva nelle immediate vicinanze. A lato viene raffigurato un guerriero con in mano una verga, dietro al quale si staglia un plinto con due colonne spezzate che evocano un'ara augustea. La figura femminile definita dal Michiel come una «cingana» può essere quindi identificata con la Sibilla Tiburtina nell'atto di allattare un bimbo destinato a un futuro glorioso. Se nella tradizione classica era la Vergine Maria a comparire in cielo con Gesù Bambino in grembo, rimirata dalla sibilla e dall'imperatore e quindi calata in una prospettiva di ordine sacro e trascendente, nel dipinto di Giorgione è la stessa Sibilla Tiburtina in veste materna, con attributi ben più terreni e profani, a indicare un destino storico, immanente. Cozzoli sostiene in proposito che «se in Caron la figura della sibilla è senz'altro distinta da quella della Vergine, nel caso della *Tempesta*, di primo acchito, si ha quasi l'impressione di trovarsi di fronte a una sorta di sintetica maternità sacra e profana a un tempo, a una specie di Vergine Maria spogliata dei fasti, delle pompe degli altari che la celebrano come una creatura divinizzata e trionfante»¹²³. Del resto per chiarire l'immagine giorgionesca della sibilla che stringe al proprio seno un bimbo, ci basti ricordare la descrizione poetica che ci dà della Tiburtina Tibullo quando la raffigura mentre sta trasportando i libri oracolari «per i flutti dell'Aniene, stringendoli asciutti al seno»¹²⁴. Pertanto se la sibilla annunciava all'imperatore Ottaviano Augusto l'avvento di tempi nuovi, ossia quelli del Cristianesimo, nella *Tempesta* giorgionesca l'annuncio della Tiburtina è sempre riferito a una nuova età, apportata stavolta da una dinastia che si farà carico di un

¹²¹ Strabone, 5, 3, 11 (trad. it. A. M. Biraschi, Milano 1988).

¹²² Sui rilievi radiografici condotti sulla *Tempesta* cfr. A. Morassi, «Esame radiografico della *Tempesta* di Giorgione», in «Le Arti», I, 1939; L. Mucchi, *Caratteri radiografici della pittura di Giorgione*, prefazione di T. Pignatti, Firenze 1978; AA.VV., *Riflettoscopia all'infrarosso computerizzata*, Venezia 1984.

¹²³ C. Cozzoli, op. cit., p. 6

¹²⁴ Tibullo 2, 5.

rinnovamento etico-politico, il cui esponente pargolo è osservato con una sorta di segreto affetto, di approvazione, dal lango.

I riferimenti agli Asburgo, e in particolare a Massimiliano, sono verisimilmente evocati non solamente dal guerriero, dal lango, ma pure dallo stesso paesaggio dipinto sullo sfondo. In esso infatti figura una teoria di fabbriche tipiche delle contrade venete; sui muri di due di queste costruzioni si individuano a loro volta due stemmi, un primo riconducibile a quello dei Da Carrara – ipotesi già sostenuta a suo tempo da Kaplan¹²⁵ – e un secondo assimilabile al Leone di San Marco¹²⁶, stemmi che possono richiamare in successione alcune città conquistate dall'esercito di Massimiliano durante le guerre della Lega di Cambrai e precisamente Padova, Vicenza, Verona¹²⁷. Sopra un edificio con un tetto spiovente di gusto nordico è posato poi un candido ibis¹²⁸, il quale è da considerarsi come uno degli emblema di Massimiliano, già presente del resto in un'allegoria geroglifica dedicata da Dürer all'imperatore, vale a dire in una copia dal disegno düreriano per l'edicola posta a coronamento dell'*Arco trionfale* e che rimanda, secondo E. Panofsky al fatto che lo stesso Massimiliano «amava pensarsi discendente di Osiride e di Ercole egizio»¹²⁹. Sullo sfondo, quasi al termine della serie dei fabbricati appare una cupola, che potrebbe essere identificata – come si riscontra d'altro canto, altrove, in una xilografia della Tiburtina riportata nell'opera di Filippo de Barberiis *Quattuor hic compressa opuscola*, edita a Venezia nel 1495¹³⁰, come pure in un'incisione del secolo XV del maestro nordico E. S. – con quella del Pantheon. Infatti tale cupola, simbolo di Roma, potrebbe valere come tappa conclusiva di quel

¹²⁵ Paul H. D. Kaplan, op. cit., pp. 406-408. Cfr. inoltre A. Ferriguto, *Attraverso i "misteri" di Giorgione*, Castelfranco Veneto 1933, p. 112; P. De Minerbi, *La Tempesta di Giorgione e l'amor sacro e l'amore profano di Tiziano nello spirito umanista di Venezia*, Milano 1939, pp. 105, 123-54.

¹²⁶ Cfr. M. Calvesi, "La Tempesta di Giorgione", in *Giorgione e la cultura veneta tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma 1981, p. 51.

¹²⁷ In proposito concordiamo pienamente con la Howard quando afferma che «However, the buildings in the *Tempesta* would more probably have suggested a generalised mainland town, conjuring up all those which had been lost – Bergamo, Brescia, Verona, Vicenza and Padua among them» (D. Howard, op. cit. p. 277).

¹²⁸ Tale ipotesi è già stata sostenuta, ad esempio, da L. Hourticq nel suo studio *Le problème de Giorgione*, Paris 1930 e da M. Calvesi in *La «morte di bacio»: saggio sull'ermetismo di Giorgione*, in *Storia dell'arte*, ns. 7-8, 1970, pp. 179-233.

¹²⁹ E. Panofsky, op. cit., p. 226.

¹³⁰ Il capitolo XII di quest'opera, conservata presso la Biblioteca Palatina di Parma, è dedicato specificamente alla Sibilla Tiburtina.

processo di conquista avviato da Massimiliano per fondare un vero e proprio *Weltreich* asburgico secondo lo spirito dell'antica *Pax Romana*, all'interno del quale i membri di Casa d'Austria sarebbero diventati per un verso principi territoriali a capo di una potente monarchia plurinazionale e per un altro con l'istituzione del "Papato imperiale", capi spirituali assoluti della Cristianità in ossequio alla visione secolarizzata costantiniana del Cristianesimo e al modello agostiniano della *Civitas Dei*, oltre che al contenuto profetico della cosiddetta *Reformatio Sigismundi*. La *Tempesta* giorgionesca è quindi da ritenersi una riedizione probabile della Sibilla Tiburtina, la quale in un'atmosfera resa particolarmente tesa dallo scoccare in cielo del lampo, cui seguirà poco dopo il tuono (motivi questi che possono fungere, secondo la tradizione, da modalità di trasmissione dei vaticini)¹³¹ annuncia

¹³¹ È utile ricordare in proposito che già alcuni interpreti come la Klauner, Battisti e Francastel hanno considerato il fulmine della *Tempesta* giorgionesca come emblema di Giove tonante. A questa linea interpretativa se ne è aggiunta un'altra, inaugurata da E. Wind; quest'ultimo sostiene che il fulmine è il simbolo della «fortuna», un'ipotesi, quella di Wind, sulla cui scia G. Pochat arriverà a identificare tale evento atmosferico con l'immagine di Dio. Del resto, come sottolinea S. Settis, già in ambito umanista si è giunti a far coincidere il Dio pagano Giove con il Dio cristiano, i quali «potevano entrambi parlare col fulmine». E ce ne dà ampia testimonianza la celebre opera di Piero Valeriano *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium litteris commentarij*, edita per la prima volta a Basilea nel 1556, ma già ampiamente conosciuta a Venezia che ingloba in uno dei suoi capitoli materiale derivante da un precedente breve trattato, sempre dello stesso autore, dal titolo eloquente *De fulminum significatione*, pubblicato a Roma nel 1517. Il geroglifico del fulmine, mutuato dal testo di Orapollo, si combina con quello biblico da intendersi come voce di Dio (S. Settis, op. cit., p. 95). Il Pedretti, dal canto suo, riferendosi al fortunale preannunciato dal guizzo del fulmine, avanza una nuova ipotesi interpretativa dell'enigmatico elemento giorgionesco, facendo leva su un indizio ricavato da un'annotazione stilata nel 1494 da Leonardo da Vinci, in quel periodo alle prese con allegorie politiche relative all'atteggiamento protettivo assunto da Ludovico il Moro in qualità di tutore nei confronti del nipote Galeazzo, duca di Milano. In tale appunto si legge: «Galeazzo tra tempo tranquillo e fuggita di fortuna» (ossia mentre la tempesta sta passando) (C. Pedretti, op. cit., p. 496). Ora il Pedretti ricollega tale annotazione a un affresco, eseguito, secondo l'attribuzione di Marc'Antonio Michiel, da Bramante nella strada sotterranea del Castello Sforzesco. In proposito lo stesso Michiel sostiene: «Ivi la pittura a fresco [...] sotto la guardia, delli omini che ballano al sereno, con un nembo in aere poco discosto che significa *Post malum bonum, et post tenebras spero lucem*, fu fatta fare dal signor Ludovico a ...». Viene tralasciato il nome del pittore e ciò costituisce secondo il Cesariano l'enigma di Ludovico Sforza, anzi come egli stesso scrive: «quasi come dicessemo Ieraglypho [...] ivi è dipinto un tempo nimbo et di maxima procella, et poco distante de epso le turme che ballano, iocundano et festeggiano soto lo tempo sereno» (C. Pedretti, op. cit., p. 497). Si ha quindi in questo dipinto inteso come geroglifico,

L'avvento di un'epoca nuova e rinnovata moralmente, quella degli Asburgo cristiani, i quali, in conformità alle profezie medievali attribuite alla Sibilla Tiburtina, ripristineranno l'ordine politico e spirituale infranto. La scelta di ambientare tale oracolo nel contesto paesaggistico tiberino (Tivoli e dintorni) fatta o dall'autore o dal committente non ci sembra a questo punto casuale se consideriamo che nell'antichità a Tivoli il culto più importante era proprio quello di Ercole Tiburtino o Vincitore (divinità guerriera simile a Marte), culto favorito direttamente dall'imperatore Ottaviano Augusto, il quale amava rendere giustizia nei portici del Tempio dedicato a questa divinità – la venerazione dello stesso imperatore Augusto rimarrà nella città non a caso strettamente legata a quella di Ercole – e visto che lo stesso Massimiliano si vantava di discendere da Ercole, i vittoriosi frutti della sua politica militare italiana, che verranno raccolti più tardi dal nipote Carlo V con la presa di Roma, non potevano essere preannunciati in un luogo più ideale di Tivoli per bocca della celebre Sibilla Tiburtina. Il ricorso al fulmine è secondo L. Cozzoli «una maniera geniale [...] di Giorgione, di «dipingere» un suono; di rendere, con una metonimia visiva, un effetto acustico»¹³². L'obiettivo che si staglia sullo sfondo dell'opera giorgionesca è pertanto Roma, vista con gli occhi di chi era avvezzo a ritrarre borghi e contrade veneti, la città santa che verrà drammaticamente conquistata un ventennio più tardi dai lanzii luterani dell'erede di Massimiliano, Carlo V, i quali la saccheggeranno ritenendola, per un verso la maggior nemica dell'imperatore e per un altro la nuova Babele, la sede dell'Anticristo.

In riferimento al sacco di Roma è bene sottolineare che sia la leggenda latina che quella medievale sulla Sibilla Tiburtina precognizzano la devastazione della città eterna che consentirà l'insediamento di un principe della pace. Sarà infatti proprio un Asburgo, Carlo V (il quale reca curiosamente la stessa iniziale dell'imperatore Costantino e di suo figlio Costante, la figura messianica della leggenda medievale) che potrebbe nella *Tempesta*

come ideogramma, il recupero della tradizione «riproposta da Leonardo stesso coi famosi rebus che sarebbero riapparsi nella *Hypnerotomachia Poliphili*» (C. Pedretti, op. cit., p. 497). Il Pedretti riconsidera quindi la *Tempesta* giorgionesca, affiancandola al dipinto del Castello Sforzesco in cui il «tempo nimbo» stava a significare, come geroglifico, la speranza in tempi migliori» (C. Pedretti, op. cit., p. 497). Del resto anche lo stesso C. Vasoli sostiene che ai tempi di Giorgione era diffusa la credenza nell'avvento di un'epoca nuova, di una nuova «età dell'oro» (C. Vasoli, *Il mito dell'oro nel Rinascimento*, cit., pp. 54-62).

¹³² L. Cozzoli, op. cit., p. 7.

giorgionesca essere addirittura identificato con il bimbo stretto al seno dalla Tiburtina, ad assumere il gravoso incarico di guidare, in virtù dell'investitura imperiale da lui concepita come il massimo riconoscimento del potere sovrano, le sorti dell'intero mondo cristiano con l'obiettivo di assicurare ad esso giustizia e unità nella fede. Idee queste che, secondo il suo più eminente biografo Karl Brandi, egli avrebbe assorbito dai suoi consiglieri e in modo particolare dal gran cancelliere Mercurino Arborio di Gattinara, profondamente legato al mondo spirituale del *De Monarchia* di Dante¹³³. Come scrive A. Wandruszka, «l'idea di «imperatore», l'alta concezione della carica imperiale come suprema dignità sovrana della Cristianità, indissolubilmente legata all'idea della «Casa», era la forza motrice del pensiero e delle azioni di Carlo V»¹³⁴. Egli fu, in effetti, un convinto sostenitore della concezione medievale dell'origine divina dell'istituzione monarchica e della sacralità della figura del sovrano, chiamato a essere il tutore e il difensore della Chiesa. Formatosi alla scuola della *devotio moderna* di Adriano di Utrecht, Carlo V non poteva rimanere insensibile nei confronti di quei suoi collaboratori erasmiani che caldeggiavano una riforma *in capite et in membris* della Chiesa¹³⁵, ma certamente, pur con questa consapevolezza, non gli sarebbe stato possibile avallare il movimento scismatico luterano dal momento che stava compromettendo seriamente l'unità religiosa dell'Occidente cristiano, minacciata dall'esterno dall'avanzata dei Turchi. In lui si rafforzò quindi la profonda convinzione che fu anche quella del nonno Massimiliano, che gli Asburgo fossero predestinati alle più alte cariche della Cristianità, un'idea di ascendenza medievale che non cessò di creare contrasti con lo stesso Papato. La cingana-sibilla giorgionesca verrebbe pertanto ad annunciare l'*Oracolo degli oracoli*, ossia l'avvento di un pargolo di schiatta principesca, cui affidare il destino non solo della cosiddetta *Domus Austriae*, ma pure quello di tutto il mondo cristiano, se non della stessa storia universale.

¹³³ K. Brandi, *Carlo V*, Torino 1961. Sull'ideale imperiale di Carlo V cfr. P. Rassow, *Die Kaiseridee Karls V.*, Berlin 1932; R. Menendez Pidal, *La idea imperial de Carlos V*, Madrid 1940; F. Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, London 1975 (trad. it. Torino 1978).

¹³⁴ A. Wandruszka, op. cit., p. 87.

¹³⁵ Quanto al programma degli erasmiani. cfr. H. Trevor-Roper, *Principi e Artisti. Mecenatismo e ideologia in quattro corti degli Asburgo*, Torino 1980, pp. 15-20.

Sezione curata

dall'Istituto Austriaco di Cultura di Milano

ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA
DI MILANO

Piazza del Liberty 8
I-20121 MILANO
Tel. (02) 78 37 41 – 78 37 42
Fax: (02) 78 36 25

L'Istituto Austriaco di Cultura di Milano, istituito all'inizio del 1993, ha sede nel Palazzo Liberty, in Piazza del Liberty 8, ed è attualmente diretto dal Console Mario Erschen.

Tale Istituto si affianca a quello già presente a Roma, competente per l'Italia centrale e meridionale. La vita culturale austriaca può contare ora su una nuova rappresentanza ufficiale a Milano, preposta ai rapporti con l'Italia settentrionale. La competenza del nuovo Istituto si estende dal Sud-Tirolo all'Emilia-Romagna comprendendo il Trentino, il Friuli Venezia Giulia, il Veneto, la Lombardia, il Piemonte, la Valle d'Aosta e la Liguria. Con la fondazione di questo nuovo Istituto, il Governo austriaco ha voluto dare particolare risalto all'importanza della città di Milano quale centro culturale nonché agli stretti legami culturali esistenti tra le regioni confinanti dell'Italia e dell'Austria. L'Istituto ha il fine di diffondere la conoscenza della cultura austriaca in tutti i suoi aspetti storici e presenti: la letteratura, le arti, il pensiero scientifico e filosofico, la storia, le strutture politiche e sociali nonché le tradizioni popolari. Le attività dell'Istituto, svolte in stretta collaborazione con istituzioni ed enti italiani, contemplano una grande varietà di manifestazioni culturali – come conferenze, convegni, mostre, concerti, letture, ecc.

L'Istituto Austriaco di Cultura dipende dal Ministero degli Affari Esteri di Vienna il quale, in molti ambienti del settore culturale, agisce in cooperazione con la Cancelleria Federale d'Austria, il Ministero della Scienza, della Ricerca e dell'Arte nonché con il Ministero della Pubblica Istruzione e degli Affari Culturali. Accanto ai corsi di aggiornamento destinati a insegnanti di lingua tedesca, l'Istituto Austriaco di Cultura di Milano patrocina corsi di lingua tedesca aperti a tutti. Per ulteriori informazioni in merito, chiedere il depliant dell'Istituto Austriaco (Tel. 76 00 60 45).

MANIFESTAZIONI VARIE ORGANIZZATE
DALL'ISTITUTO AUSTRIACO DI CULTURA DI MILANO
NEL 1997

LETTERATURA (letture, presentazione di libri ecc.)

Presentazione del libro «Il Morbo Kitahara» di Christoph Ransmayr
Milano 18.1.1997
In collaborazione con: Feltrinelli

Lettura dal libro di Peter Handke «Il mio anno nella Baia di Nessuno» /
«Mein Jahr in der Niemandsbucht»
Udine, 23.1.1997
In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine

Presentazione della biografia di Schnitzler «Arthur Schnitzler – una vita a
Vienna» di Giuseppe Farese
Milano, 29.1.1997

Presentazione del libro «La lirica di Ingeborg Bachmann»
Milano, 17.2.1997
In collaborazione con: Libreria Hoepli di Milano, Biblioteca Austriaca di
Udine e Istituto Universitario di Lingue Moderne, Milano

Presentazione del libro «A. Schnitzler – una vita a Vienna» di Giuseppe
Farese
Udine, 20.2.1997
In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine

Recital di Sonia Bergamasco «Ingeborg Bachmann»
Milano, 2.4.1997

Lettura bilingue con Gerald Szyszkowitz «Anna oder der Flügelschlag der
Freiheit»
Milano, 8.4.1997
In collaborazione con: Università Cattolica di Milano
Milano, 9.4.1997 e 10.4.1997
In collaborazione con: Istituto Austriaco di Lingua

Presentazione del romanzo di Robert Musil «L'uomo senza qualità» / «Der Mann ohne Eigenschaften», a cura di Adolf Frisé e con introduzione di Bianca Cetti Marinoni
Milano, 21.4.1997

Presentazione del libro «Arthur Schnitzler – una vita a Vienna» di Giuseppe Farese
Bologna, 30.4.1997
In collaborazione con:
Associazione Culturale Italo-Austriaca di Bologna,
Libreria Santo Stefano
Istituto di Cultura Germanica, Bologna

Recital dedicato a H. C. Artmann
Piccolo Teatro Studio
Milano, 5.5.1997
In collaborazione con: Piccolo Teatro di Milano

Lettura di Raoul Schrott dal suo libro «Hotels»
Udine, 8.5.1997
In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Udine e Libreria Friuli

Lettura di Raoul Schrott nell'ambito del seminario sulla letteratura austriaca
Udine, 9.5.1997
In collaborazione con: Università di Udine

Lettura bilingue «Frauenlyrik des 20. Jahrhunderts» (Christine Busta, Christine Lavant, Ilse Aichinger, Friederike Mayröcker, Ingeborg Bachmann, Julian Schutting)
Genova, 16.6.1997
In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova

Recital di Ernst Jandl nell'ambito del Festival «Venezia Poesia»
Venezia, 30.6.1997
In collaborazione con: Associazione Venezia Poesia

Lettura di Andrea Jonasson «Poeti Austriaci tradotti da Ervino Pocar»
Milano, 24.9.1997

Evelyn Schlag legge dalle sue opere:

Trieste, 17.11.1997, in collaborazione con l'Università di Trento e il
Circolo Italo-Austriaco di Cultura

Udine, 18.11.1997

In collaborazione con la Biblioteca Austriaca di Udine

Milano, 19.11.1997

Parma, 21.11.1997

In collaborazione con: Università di Parma

Verona, 24.11.1997

In collaborazione con: Università di Verona

Trento, 25.11.1997

In collaborazione con: Università di Trento

Bolzano, 26.11.1997

In collaborazione con: Südtiroler Künstlerbund, Bolzano

Brunico, 27.11.1997

In collaborazione con: Verein Rainbow, Brunico

Presentazione del libro «Kurzer Regentag» di Peter Rosei, nell'ambito della
serie di letteratura bilingue («Edition Tokyo»)

Bolzano, 6.12.1997

In collaborazione con: Folio Verlag, Bolzano

MOSTRE

Linda Wolfgruber con motivi di H. C. Artmann

Milano, 5.5.1997

In collaborazione con: Piccolo Teatro Studio, Milano

«Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salomé. Il visibile e l'invisibile»

Milano, 4.10.1997

In collaborazione con la Regione Lombardia e l'Associazione Sigmund
Freud di Vienna

TEATRO

Rappresentazione di «Schifo» / «Dreck», di Robert Schneider

Brescia, 14.2.1997

In collaborazione con: Centro Teatrale Bresciano

Modena, 5.3.1997

In collaborazione con: Comune di Modena e Teatro Stabile Regionale di Modena

Rappresentazione di «Il riformatore del mondo» / «Der Weltverbesserer» di Thomas Bernhard

Milano, 15.5.1997-31.5.1997

In collaborazione con: Teatro Franco Parenti

Rappresentazione dell'opera di Ernst Jandl «Aus der Fremde» / «Altrove», nell'ambito del Festival «Venezia Poesia»

Venezia, 30.6.1997

In collaborazione con: Associazione «Venezia Poesia»

Rappresentazione bilingue di «Rozznjogd» di Peter Turrini nell'ambito del «Mittelfest»

Cividale del Friuli, 19-27.7.1997

In collaborazione con: Mittelfest Cividale del Friuli

Rappresentazione dell'opera «Die Liebhaberinnen», dal romanzo di Elfriede Jelinek

Bolzano, 27.9.1997

In collaborazione con: Freies Theater Bozen

CONVEGNI E CONGRESSI

Simposio internazionale sulla poesia austriaca.

Bologna, 22-24.5.1997

In collaborazione con:

Associazione Culturale Italo-Austriaca

Simposio «Franz Grillparzer e Adalbert Stifter: La “differenza asburgica”»

Bologna, 23.10.1997

In collaborazione con: Università di Bologna e Associazione Culturale Italo-Austriaca

Simposio «L’Austria di Giacomo Casanova e la storia del Casanovismo»
Milano, 12.11.1997

Simposio «Georg Trakl»

Trento, 27.11.1997

In collaborazione con:

Istituto di Germanistica dell’Università di Trento,

Biblioteca Austriaca di Trento e Archivio del Brennero a Innsbruck

Simposio «Der Divan, das Imaginäre und die Behandlung
(Freud/Goethe)»

Bolzano, 28-30.11.1997

In collaborazione con: IMAGO-Forschungen, Bolzano

Convegno per insegnanti austriaci nel Norditalia (Germanistentreffen)

Milano, 17.10.1997

SEMINARI E TAVOLE ROTONDE

Ciclo di seminari sul teatro di Thomas Bernhard e Peter Handke

Relatore austriaco: Prof. Gerhard Melzer (Graz)

Genova, 10-20.3.1997

In collaborazione con:

Istituto di Germanistica dell’Università di Genova

Centro Culturale Italo-Austriaco, Genova

Ciclo di seminari «Sigmund Freud – Podium» sotto la direzione di:

Giancarlo Ricci

2. Seminario «Testualità e scrittura in Freud»

Milano, 7.5.1997

3. Seminario «Per amore di Freud: Sulla traduzione»

Milano, 4.6.1997

Ciclo di seminari letterari per insegnanti di tedesco della regione Liguria
«Zeitungswesen und Medienpanorama Österreichs»

Genova, 16.4.1997

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco, Genova

Seminario sulla letteratura austriaca. Lettura di Raoul Schrott

Relatore austriaco: Prof. Arno Russegger (Klagenfurt)

Udine, 9.5.1997

In collaborazione con: Università di Udine

Seminario di letteratura nell'Istituto di Germanistica presso l'Università di

Udine: «Prosawerke österreichischer Autoren der Jahrhundertwende»,

sotto la direzione di: Mag. Arno Russegger (Klagenfurt)

Udine, novembre 1997 – aprile 1998

In collaborazione con: Università di Udine

CONFERENZE

Conferenza della Dr. Clementina Pozzi «La Mitteleuropa nelle pagine di Lavinia Mazzucchetti»

Milano, 8.1.1997

Conferenza della Prof. Maria E. D'Agostini «Elias Canetti, il “testimone auricolare”»

Milano, 29.1.1997

Ciclo di Conferenze della Prof. Roberta Ascarelli: «Hugo von Hofmannsthal, la vocazione teatrale» e del Prof. Alberto Destro «Rilke, un poeta austriaco»

La Spezia, 7.2.1997 e 11.2.1997

In collaborazione con: ACIT, La Spezia

Conferenza del Prof. Michele Cometa «Elogio della lentezza: Rilke, Roth, Handke»

Trento 13.2.1997

In collaborazione con: Biblioteca Austriaca di Trento

Conferenza di Andrea Jonasson «Esperienze teatrali tra due paesi»

Genova, 27.2.1997

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco, Genova

Conferenza della Dott. Clementina Pozzi: «La Mitteleuropa nelle pagine di Lavinia Mazzucchetti»

Trento, 6.3.1997

In collaborazione con: Associazione Italia-Austria, Trento

Conferenza della Prof. Carla Consolini «L'immagine della "Felix Austria" nella scrittura autobiografica di F. Grillparzer»

Milano, 12.3.1997

Conferenza del Prof. Johann Drumbl «Esperienze letterarie negli anni settanta: La parola e il silenzio»

Milano, 16.4.1997

Conferenza della Prof. Gunhild Paccanelli-Schneider «I radiogrammi di Ilse Aichinger»

Genova, 17.4.1997

In collaborazione con: Centro Culturale Italo-Austriaco, Genova

Conferenza della Dott. Clementina Pozzi: «Peter Handke: Ritrovare la bellezza scrivendo»

Milano, 29.10.1997

Ciclo di Conferenze: «Rilke, Lou Andreas-Salomé, Ibsen»

Conferenza di Elena Agazzi: «Le elegie dell'anima evanescente»

Milano, 12.11.1997

Conferenza del Prof. Quirino Principe: «Rainer Maria Rilke»

Milano, 26.11.1997

Conferenza di Karl Lubomirski: «Dove stiamo andando? Uno sguardo critico sul cosiddetto progresso e il tentativo delle strutture esistenti a tenere il passo»

Milano, 17.12.1997

Studia austriaca

An international journal devoted to the study
of Austrian culture and literature

Published annually in the spring

ISSN 1593-2508

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition