

Studia theodisca VII

Friedrich Schiller • Gertrude Stein • Theodor Däubler

E. T. A. Hoffmann • Ingeborg Bachmann

Georg Trakl • Rainer Maria Rilke

Novalis • Henriette Frölich

Edidit

Fausto Cercignani

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. VII (2000)

Studia theodisca

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 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 original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca VII

Friedrich Schiller • Gertrude Stein • Theodor Däubler
E. T. A. Hoffmann • Ingeborg Bachmann
Georg Trakl • Rainer Maria Rilke
Novalis • Henriette Frölich

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del D.L.L.L.E.FI

Premessa

Raccolgo in questo volume alcuni saggi di letteratura tedesca offerti da studiosi italiani e stranieri che hanno partecipato in vario modo agli scambi e alle iniziative culturali della Sezione di Germanistica del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (DI.L.L.E.FI) dell'Università degli Studi di Milano.

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

F. C.

Indice dei saggi

- Mechthilde Vahsen – *Freiheit, Gleichheit, Weiblichkeit. Henriette Frölich's frühsozialistischer Utopieroman «Virginia oder die Kolonie von Kentucky» (1820)* p. 9
- Alessandro Costazza – *L'entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi.* p. 35
- Stefan Nienhaus – *Gertrude Steins und Theodor Däublers Picasso* p. 81
- Rosalba Maletta – *E. T. A. Hoffmann: retorica dei sentimenti e sorriso dell'umorista* p. 97
- Paola Gheri – *Die Rosen des Bösen. Trakls und Rilkes Anfänge im Zeichen des fin-de-siècle. Gedanken zu einigen Motiven im Frühwerk beider Dichter* p. 131
- Fausto Cercignani – *L'età dell'oro di Novalis tra poesia e filosofia* p. 147
- Bruna Bianchi – *L'identità del poeta. Il testo di Ingeborg Bachmann* p. 185

Mechthilde Vahsen
(Paderborn)

Freiheit, Gleichheit, Weiblichkeit
Henriette Frölichs frühsozialistischer Utopieroman
«Virginia oder die Kolonie von Kentucky» (1820)

1. *Die Autorin Henriette Frölich*

Hochwohlgebohrner Herr! Euer Exellenz erhalten hierneben ein Lustspiel, betitelt, Die Rosenmädchen. Doch nicht zum Durchlesen? Ja, und Nein. Es ist hier die Frage, ob es der Kunst fromt, daß dieses Lustspiel, das Kind einer nahmenlosen Mutter, im Dunkeln gefallen werde, oder nicht? und mit dieser Frage wende ich mich hochachtungsvoll und vertrauensvoll an das höchste Tribunal. Ihrer Tochter, der Kunst zur Liebe, werden Euer Exellenz schon die Gnade haben fünf Blätter von dem Manuscripte zu lesen. Halten diese fünf Blätter Sie nicht, so klingeln E. Exellenz dem Bedienten, befehlend, Packe das ein. Drinne schreib, es hat nicht gefallen. Oben auf. An die Frau Frölich, zu Scharfenbrück bey Luckenwalde.¹

Die Verfasserin wendet sich mit diesem humorvollen Brief vom 10. Juni 1805 an den von ihr zum Kunstrichter über ihr schriftstellerisches Talent erhobenen J. W. von Goethe, dessen Urteil sie vertraut. Henriette Frölich hat zu diesem Zeitpunkt erst wenige Gedichte publiziert, weitere Arbeiten folgen 1819, darunter zwei Erzählungen² und der zweibändige

¹ Brief von Henriette Frölich an J. W. von Goethe, 10. Juni 1805. Zitiert nach dem Original im Goethe- und Schiller-Archiv der Stiftung Weimarer Klassik. Der Brief ist mit Abweichungen abgedruckt im Nachwort zur Neuausgabe des Romans *Virginia oder Die Kolonie von Kentucky* von Henriette Frölich, den ihr Biograph Gerhard Steiner 1963 in Berlin herausgab.

² Graf Heinrich. Erzählung. In: *Johanneswürmchen*. Hg. von M. Tenelly. Bd.1. Frankfurt/Oder 1819. S. 185-218; Das Vorgefühl. Erzählung. In: *Der Freimüthige für Deutschland*. Berlin. Hg. von J. D. Symanski. Nr. 86-91 vom 29. April bis 6. Mai 1820.

Briefroman *Virginia oder die Kolonie von Kentucky. Mehr Wahrheit als Dichtung*³. Sowohl das im Brief erwähnte Lustspiel als auch eine Antwort Goethes sind nicht überliefert. Auch weiterführende Angaben zur Biographie Henriette Frölichs und zu ihrem literarischen Gesamtwerk sind in einschlägigen literaturgeschichtlichen Werken nicht vorhanden⁴. Um so erfreulicher ist die biographisch orientierte Studie von Gerhard Steiner *Der Traum vom Menschenglück. Leben und literarische Wirksamkeit von Carl Wilhelm und Henriette Frölich*, 1959 in Berlin erschienen. Zwar bilden hier die frühsozialistischen Schriften des Ehemannes das Hauptinteresse, doch Steiner widmet dem literarischen Schaffen der Ehefrau über dreißig Seiten. Trotzdem sind die biographischen Angaben knapp und kommen über die Markierung einiger Eckdaten nicht hinaus. Demnach ist Dorothea Friederica Henriette als Tochter des königlichen Hofkommissars Christian Rauthe und der Sophie Friederica Rauthe, geborene Brauns, am 28. Juli 1768 in Zehdenich an der Havel geboren. Sie verbringt einige Jahre in Berlin und heiratet den dort ansässigen Geheimsekretär Carl Wilhelm Frölich im Mai 1789. Knapp drei Jahre später übersiedelt die junge Familie als Pächter auf das Gut Scharfenbrück bei Luckenwalde, das 1813 wieder verkauft werden muß. Die mittlerweile neunköpfige Familie⁵ zieht wieder nach Berlin und gründet dort in der Jägerstraße 25 eine private Lesehalle und Leihbibliothek. Durch ständige finanzielle Verluste ist sie gezwungen, die Leihbibliothek wieder abzugeben. Nach dem Tod ihres Ehemannes am 28. Mai 1828 lebt Henriette Frölich bei ihrem ältesten Sohn in direkter Nachbarschaft zu Rahel und Karl August Varnhagen von Ense. Sie stirbt im gleichen Jahr wie diese, am 5.4.1833.

2. Politische Zeitgeschichte in Romanen von Autorinnen um 1800

In ihrem 1820 erschienenen Roman *Virginia oder die Kolonie von Kentucky*, der zugleich Erstlings- und Alterswerk genannt werden kann, verknüpft die Autorin Henriette Frölich auf thematischer Ebene einen individuellen Lebensverlauf mit europäischer Zeitgeschichte von den siebziger Jahren

³ Berlin 1820. Gerhard Steiner nimmt 1819 als Publikationsdatum an. Vgl. Gerhard Steiner: *Der Traum vom Menschenglück. Leben und literarische Wirksamkeit von Carl Wilhelm und Henriette Frölich*. Berlin 1959. S. 274.

⁴ Exemplarisch verweise ich auf Gert Ueding, der Henriette Frölich in Zusammenhang mit ihrem Ehemann erwähnt. Vgl. ders.: *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*. 2 Teilbände. München, Wien 1987.

⁵ Sohn Alfred stirbt am Tag der Geburt, Sohn Julius Emil stirbt 1813 mit 18 Jahren.

des 18. Jahrhunderts bis zur zeitgenössischen Gegenwart (der letzte Brief datiert von 1817). Im Fokus des ersten Romanteils, der im vor- und nachrevolutionären Frankreich bis 1814 spielt, steht die Protagonistin Virginia, eine junge halbadlige Französin. Sie erzählt ihrer Cousine und Freundin Adele ihre im brieflichen Rückblick dargestellte Biographie. Die inhaltliche Aufteilung orientiert sich dabei an der Topographie Frankreich-Europa-Amerika und wird vom Reise- und Fluchtmotiv umrahmt, das gleichzeitig den zweiten Romanteil einleitet. Virginia erreicht Amerika und berichtet von der Gründung einer auf frühsozialistischen Vorstellungen beruhenden Kolonie im amerikanischen Staat Kentucky.

Schon im ersten, im Gegensatz zu den weiteren vier Briefen knapp gehaltenen Einführungsbrief sind alle wesentlichen Themen des Romans erwähnt: die politische Entwicklung Frankreichs von der Französischen Revolution bis zum erneuten Erstarken der Bourbonen-Herrschaft 1814, die mit der Revolution verbundene Rezeption der römischen und griechischen Antike, der Unterschied zwischen weiblichem und männlichem Heroismus am Beispiel der Vater-Tochter-Beziehung, die Frauenfrage als politische Frage und schließlich Amerika als Land der Freiheit⁶.

Mit diesem Themenkomplex bietet der Roman ein wichtiges Zeugnis für die zeitgenössische Verarbeitung der politischen Ereignisse in Europa nach 1789 durch weibliche Autoren. Neben bekannten Revolutionsromanen wie Therese Hubers *Die Familie Seldorff*, den historischen Romanen von Caroline de la Motte Fouqué⁸ oder einigen Werken von Sophie von La Roche⁹ zählen dazu auch *Das Blütenalter der Empfindung* von Sophie Mereau¹⁰, mehrere Romane der Adligen Isabella von Wallenrodt¹¹ sowie Artikel, Aufsätze, Reisejournale, Autobiographien, Briefe, Dramen und Ge-

⁶ Vgl. Frölich, *Virginia*, Bd.1, S. 7-12.

⁷ Hg. und mit einem Nachwort von Magdalene Heuser. Nachdruck der Ausgabe 1795 und 1796. Hildesheim u. a. 1989.

⁸ Beispielsweise *Magie der Natur: eine Revolutions-Geschichte*. Faksimiledruck der Ausgabe von 1812. Hg. und mit einer Einführung von Gerhart Hoffmeister. Bern u. a. 1989, und *Das Heldenmädchen aus der Vendée*. Leipzig 1816.

⁹ Zu nennen sind *Erinnerungen aus meiner dritten Schweizerreise. Meinem verwundeten Herzen zur Linderung, vielleicht auch mancher trauernden Seele zum Trost geschrieben*. Offenbach 1793; *Schönes Bild der Resignation*. Leipzig 1795; *Erscheinungen am See Oneida*. Leipzig 1798.

¹⁰ 1794. Neu herausgegeben von Katharina von Hammerstein. München 1996.

¹¹ *Theophrastus Gradmann, einer von den seltenen Erdensöhnen. Ein Roman für Denker und Edle*. Leipzig 1794, und *Egonen und Schnaken beobachtet auf einer Reise*. Leipzig 1796.

dichte vieler bislang defizitär erforschter Autorinnen aus der Zeit um 1800¹².

Die in den Texten geäußerten Überzeugungen, Be- und Verurteilungen, Reformvorschläge und politischen Meinungen unterliegen jedoch einer paradoxen Beeinträchtigung. Der das 18. Jahrhundert prägende bürgerliche Geschlechtsdiskurs verweist Frauen in die Schranken eines Weiblichkeitskonzeptes, das sie aufgrund ihres Geschlechts aus dem Bereich der Politik ausschließt und ihnen ein autonomes Urteil oder eine eigene Meinung abspricht. So schreibt Friedrich von Savigny an die Autorin Karoline von Günderrode: «Sie haben ja ordentlich republikanische Gesinnungen, ist das vielleicht ein kleiner Rest von der Französischen Revolution? nun, es soll Ihnen verziehen seyn, wenn Sie versprechen wollen, sich noch manchmal darüber auslachen zu lassen»¹³. Das von Thomas Laqueur konstatierte «Aufkommen des Zwei-Geschlechter-Modells»¹⁴ bezeichnet die Ablösung des Menschen aus den ständisch bedingten Normierungen seiner Lebenswelt und seine anthropologische Bestimmung als biologisches Geschlechtswesen. In Abhängigkeit von seiner Geschlechtzugehörigkeit wird er mit unterschiedlichen Geschlechtseigenschaften ausgestattet. Die aus diesen ontologischen Zuweisungen resultierende Differenz der Geschlechter wird zunehmend als natürliche Universalie definiert und avanciert zu einem wichtigen Strukturprinzip der bürgerlichen Gesellschaftsvorstellungen. Dabei wirken sich die Geschlechtscodierungen auf alle lebensweltlichen Bereiche aus und bestimmen ein dichotomes, hierarchisch angelegtes Geschlechterverhältnis, das die durch die Französische Revolution ausgelösten Debatten über die Positionierung weiblicher und männlicher Individuen in einem Staatssystem wesentlich beeinflusst¹⁵.

¹² Vgl. dazu meine Untersuchung *Die Politisierung des weiblichen Subjekts. Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution 1790-1820*. Berlin 2000.

¹³ Marburg, 8. Januar 1804. Zitiert nach Karoline von Günderrode: *Der Schatten eines Traumes*. Hg. und mit einem Essay von Christa Wolf. Frankfurt/Main 1979. S. 164.

¹⁴ Thomas Laqueur: *Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. München 1996. S. 176.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 175, und Claudia Honegger: *Die Ordnung der Geschlechter. Die Wissenschaften vom Menschen und das Weib 1750-1850*. 2. Auflage. Frankfurt/Main, New York 1991. Zum Themenkomplex Revolutionärinnen und Politik vgl. exemplarisch: *Grenzgängerinnen: revolutionäre Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*. Hg. von Helga Grubitzsch, Hannelore Cyrus und Elke Haarbush. Düsseldorf 1985, sowie *Freiheit, Gleichheit, Weiblichkeit. Aufklärung, Revolution und die Frauen in Europa*. Hg. von Marieluise Christadler. Opladen 1990.

In direkter Verbindung mit diesem Geschlechtsdiskurs steht der Begriff "Subjekt". Die Auflösung der ständischen Gesellschaftsordnung bedingt die Suche nach neuen Kriterien der sozialen Identität. Durch religiöse und naturrechtliche Diskurse maßgeblich beeinflusst, zielt der emanzipatorische Impetus der neu entstehenden Bürgertumsschicht auf das Individuum und dessen persönliche Eigenschaften. Die angestrebte bürgerliche Subjekt-Position, im Ideal charakterisiert durch Vernunftfähigkeit und kontrollierte Emotionalität, bedarf neuer Verhaltensanleitungen und Identitätsbezüge für die unterschiedlichen Rollenanforderungen in der Familie und im sozialen Kontext. Vor allem philosophische, ästhetische und staatstheoretische Diskurse sowie die entstehenden Wissenschaften vom Menschen (Anthropologie, Medizin, Erfahrungsseelenkunde) bemühen sich um Entwürfe¹⁶. Im Zentrum der Überlegungen steht das Ideal des freien, autonomen Bürgers «in einer doppelten Funktion: als Bürger im ökonomischen und sozialen Wortsinn und als Staatsbürger mit genau umrissenen politischen Rechten und Pflichten»¹⁷. Zusammen mit dem skizzierten Geschlechterverhältnis resultiert daraus ein Gesellschaftskonzept mit geschlechtsspezifisch aufgeteilten Handlungsräumen: Die Frau, ontologisch als naturhaft und damit überindividuell definiert, verbleibt im familiären Binnenraum, der Mann als vernunftbesetztes Subjekt repräsentiert die Gesellschaft. Sowohl weibliche Individualität als auch die Denkfigur des weiblichen Subjekts bleiben hierbei unberücksichtigt.

Auch wenn die zeitgenössischen philosophischen und politischen Vorstellungen über "Weiblichkeit" Frauen als unmündig und unfähig zeichnen¹⁸, tragen viele Autorinnen um 1800 eigene Entwürfe zu diesem Diskurs bei. Im Medium Literatur, vorzugsweise im Roman, probieren sie fiktive weibliche Identitäten aus. «Das Schreiben der Frauen, ihre literarische Produktivität ist eine Spur, die das Weibliche an einem

¹⁶ Vgl. dazu Heidemarie Bennent: *Galanterie und Verachtung. Eine philosophiegeschichtliche Untersuchung zur Stellung der Frau in Gesellschaft und Kultur*. Frankfurt, New York 1985; Ute Frevert: *Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis. Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*. In: *Bürgerinnen und Bürger: Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Hg. von Ute Frevert. Göttingen 1988. S. 17-48; Paul Geyer: *Die Entdeckung des modernen Subjekts*. Tübingen 1997; Ulrike Prokop: *Die Illusion vom Großen Paar*. Bd. 1: *Weibliche Lebensentwürfe im deutschen Bildungsbürgertum 1750-1770*. Frankfurt/Main 1991; Christoph Riedel: *Subjekt und Individuum: zur Geschichte des philosophischen Ich-Begriffs*. Darmstadt 1989.

¹⁷ Frevert, *Bürgerliche Meisterdenker*, S. 21.

¹⁸ Vgl. dazu Bennent, *Galanterie und Verachtung*.

Ort zeigt, der das «Modell Weiblichkeit» unterläuft, der in ihm nicht aufgeht»¹⁹. Mit der Französischen Revolution erlebt der "Frauenroman"²⁰ eine deutliche Politisierung. Wie Eva Kammler aufzeigt, werden viele der zeitgenössischen Debatten aufgegriffen und literarisch verarbeitet²¹. Betrachtet man den "Frauenroman" mit der Frage, auf welche Weise Weiblichkeit, Subjektivität und Politik diskursiv verknüpft werden, zeigen sich deutliche Unterschiede innerhalb der Romane, die sich zu drei Linien verdichten. Bei der "älteren Autorinnengeneration", zu der ich Sophie von La Roche und Isabella von Wallenrod zählen, finden sich Affirmationen des gesellschaftlichen Regelsystems in fiktiven Reformmodellen. Sowohl in *Schönes Bild der Resignation* als auch in *Theophrastus Gradmann* stehen die Sozialverhältnisse der Stände im Vordergrund. Zwar wird spätaufklärerisches Gedankengut rezipiert, doch zeugen das Plädoyer für die Beibehaltung des status quo (mit einigen kleinen Verbesserungen) und die stereotyp angelegten Frauenfiguren für die konventionelle politische Überzeugung beider Autorinnen²². In der nachfolgenden Autorinnengeneration werden perspektivische Wechsel und Brüche sichtbar. So konzipiert Sophie Mereau in *Nanette*, der weiblichen Hauptfigur ihres Romans *Blütenalter der Empfindung*, ein weibliches Individuum, das ein ganzheitliches Freiheitsverständnis mit der Forderung nach geschlechtlicher Gleichstellung

¹⁹ Helga Meise: *Die Unschuld und die Schrift. Deutsche Frauenromane im 18. Jahrhundert*. 2., verb. Auflage. Frankfurt/Main 1992. S. 176.

²⁰ Ich verwende den Begriff in Anlehnung an Susanne Kord, die sowohl "Frauenliteratur" als auch "Männerliteratur" wertneutral verwendet als von Frauen bzw. von Männern verfaßte Literatur. Vgl. Susanne Kord: *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900*. Stuttgart, Weimar 1996.

²¹ Kammler stellt die literarischen Aussagen zur Ständegesellschaft, zum Adel, zum bürgerlichen Gesellschaftskonzept, zur Sklaverei, zur Volksaufklärung und zur Assimilationsproblematik der jüdischen Bevölkerung zusammen. Vgl. Eva Kammler: *Zwischen Professionalisierung und Dilettantismus. Romane und ihre Autorinnen um 1800*. Opladen 1992. Kap. IV. Vgl. dazu auch die Untersuchung von Marie-Claire Hooock-Demarle: *La rage d'écrire. Femmes-écrivains en Allemagne de 1790 à 1815*. Aix-en-Provence 1990.

²² Beide Autorinnen argumentieren standesgerecht, obwohl sie interessanterweise durch ihre Biographie ständeübergreifende Lebenserfahrungen gemacht hatten. La Roche bewegte sich durch die Verbindung ihres Ehemannes mit dem Grafen Stadion in Adelskreisen, Wallenrod war durch ihre finanziellen Verhältnisse gezwungen, als Adlige Geld zu verdienen. Sie versuchte es mit Schreiben und äußert sich zu den damit verbundenen Anpassungszwängen an ein bürgerliches Publikum. Vgl. ihre Autobiographie *Das Leben der Frau von Wallenrod in Briefen an einen Freund. Ein Beitrag zur Seelenkunde und Weltkenntniß*. Leipzig 1797. Mit einem Nachwort hg. von Anita Runge. Hildesheim u. a. 1992.

als Basis für ein Liebesideal setzt. Die aufgezeigten Analogien zwischen zeitgenössischer Despotie- und Feudalismuskritik, den Strukturen des bürgerlichen Geschlechterverhältnisses und der rechtlichen Unmündigkeit von Frauen verwendet ebenfalls Therese Huber in ihrem Revolutionsroman *Die Familie Seldorf*. Sie dekonstruiert in der diskursiven Durchschreitung verschiedener Frauenrollen die normativen Geschlechtsideologien und patriarchalen Gewaltmechanismen des Gesellschaftsmodells. Die Protagonistin Sara Seldorf wird in mehreren Stufen einer moralischen Reifung zugeführt, an deren Ende die persönliche Selbstbestimmung als vernunftorientiertes, politisch handelndes Subjekt steht. Dabei ermöglicht der sowohl bei Nanette als auch bei Sara Seldorf auftretende Enthusiasmus für die Revolutionsideale in seiner heroischen Dimension die Überschreitung der weiblichen Handlungsräume. Die «Erweiterung des Raums»²³ zur heroischen Tat ist erst durch die moralische Basis dieses weiblichen Heroismus legitimierbar und wird zugleich rückgebunden an eine vernunftbegründete Überzeugung. Diese Strategie zur subtilen Ausweitung der weiblichen Handlungsräume setzen beide Autorinnen mit ähnlichem Inventar in Szene. Der Handlungszwang, dem sich die Frauenfiguren stellen (müssen), erfolgt durch den Einbruch der Politik, hier der Französischen Revolution, und deren Auswirkungen auf das private Leben. Die sich daraus ergebende Rollenüberschreitung bleibt an bestimmte Aspekte des bürgerlichen Weiblichkeitsdiskurses gebunden, gleichzeitig findet eine Ausdehnung des weiblichen Aktionsradius auf öffentliche Teilbereiche statt²⁴.

Der Roman von Henriette Frölich bietet ebenfalls diesen erweiterten Handlungsspielraum an. Dabei geht sie über den Zeitraum der Französischen Revolution weit hinaus und bezieht die politische Entwicklung in Europa bis 1816/1817 in die Handlung mit ein. Die gewählte Erzählperspektive einer fiktiven nationalen Innensicht der bewegten französischen Zeitgeschichte durch den subjektiven Blick einer überzeugten Republika-

²³ Helga Meise: Politisierung der Weiblichkeit oder Revolution des Frauenromans? Deutsche Romanautorinnen und die Französische Revolution. In: *Die Marseillaise der Weiber. Frauen, die Französische Revolution und ihre Rezeption*. Hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin, Hamburg 1989. S. 55-88.

²⁴ Für die dritte Rezeptionslinie stehen exemplarisch einige historische Romane von Caroline de la Motte Fouqué. Darin tritt die Autorin für ein rigides, christlich-bürgerliches Weltbild ein, das die Heilsgeschichte als Begründung für die Stabilisierung der Gesellschaft anführt. Entsprechend sind die Frauenfiguren z. B. in *Magie der Natur* angelegt. Es handelt sich um Zwillingsschwestern, Marie ist die selbstlos Liebende und Antonie die dämonisch Leidenschaftliche.

nerin und Demokratin beschwört die Ideale der Französischen Revolution und setzt gegen die restaurative Politik nach 1814 das fiktive Bild einer frühsozialistischen Ideen verpflichteten gesellschaftlichen Alternative.

Damit steht Frölichs Roman in seiner politischen Aussage den restaurativen Tendenzen der europäischen Politik diametral entgegen. Mit dem Wiener Kongreß von 1815 wird den liberalen und demokratischen Hoffnungen auf eine umfassende Änderung der absolutistischen Ständegesellschaft ein drastisches Ende gesetzt. Vor allem Napoleon wird in der deutschen Literatur und Publizistik nach seiner Verherrlichung «als siegreicher General, [der] das Erbe der Revolution antrat»²⁵, zum Symbol des erobersüchtigen «Nationalfeindes und Tyrannen, des Gotteslästerers und Menschenverächters»²⁶. Über den Kampf gegen den französischen Gegner entwickelt sich in den Jahren der Befreiungskriege ein der politischen Aktualität verpflichteter nationaler Patriotismus in Deutschland, in den auch einige Autorinnen einstimmen²⁷.

3. *Virginia oder die Kolonie von Kentucky*

3.1 *Virginias Entwicklung zur Republikanerin*

Bereits im Titel des Romans zeigt sich die Reminiszenz an Goethes Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*²⁸. Gleichzeitig spielt mit der Betonung der Wahrheit gegenüber der Dichtung im Unter-

²⁵ Elisabeth Fehrenbach: *Vom Ancien Régime zum Wiener Kongreß*. München, Wien 1981. S. 42.

²⁶ Elisabeth Frenzel: *Stoffe der Weltliteratur: ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. 8. Auflage. Stuttgart 1992. S. 560.

²⁷ Vgl. Elise Bürger: *Lieder am Rhein gedichtet und Deutschlands Befreiern gewidmet*. o.O. 1813; dies.: *Lieder dem heiligen Krieg für die Rettung der Völker gesungen*. o.O. 1814; Helmina von Chézy: *Blumen in die Lorbeern von Deutschlands Rettern gewunden. Zum Besten der Verwundeten*. Frankfurt/Main 1813; Caroline de la Motte Fouqué: *Ruf an die deutschen Frauen*. Berlin 1812; Anna Amalia von Helwig-Imhoff: *An Deutschlands Frauen von Einer ihrer Schwestern. Zum Besten der in Leipzigs Umgebungen in den Oktobertagen 1813 Abgebrannten und Verarmten*. Leipzig 1814; Betty Gleim: *Was hat das niedergeborne Deutschland von seinen Frauen zu fordern?* o.O. 1813. – Eine grundlegende Untersuchung der Beteiligung von Autorinnen an der Literatur der Befreiungskriege steht noch aus. Erste geschichtliche Analysen finden sich in *Frauen und Nation*. Hg. von «Frauen & Geschichte Baden-Württemberg». Tübingen 1996, und in der Untersuchung von Dirk Alexander Reder: *Frauenbewegung und Nation. Patriotische Frauenvereine in Deutschland im frühen 19. Jahrhundert (1813-1830)*. Köln 1998.

²⁸ Die drei Bände erschienen zwischen 1811 und 1814.

titel die mit der Rezeption der historischen Romane von Walter Scott einhergehende veränderte Auffassung über historisches Erzählen mit hinein. «Die Wahrheit der Geschichte dokumentiert nicht mehr das Sein einer Idee, sondern das Realitätskontinuum wird selbst zum Thema»²⁹. Auch im einführenden Gedicht betont Frölich den Realitätsbezug: «Zürnet nicht, ich hab' es nicht erfunden, / Nur empfangen von der Außenwelt, / Und, zur Schau, im Rahmen aufgestellt»³⁰. Die vergangene Zeitgeschichte wird beschrieben als «der Unglücksjahre wüstem Drang? / Wo der Nebel mit dem Lichte rang, / Mit der Wahrheit, Irrthum sich vermählet?»³¹ und steht in direktem Bezug zur Heldin. Deren Suche nach Wahrheit führt sie schließlich in das «Friedenslande»³².

Die Handlung des Romans setzt um 1775 ein und beschreibt die Jugendzeit des alten französischen Adel entstammenden Vaters von Virginia, Leo von Montorin. Wie im 18. Jahrhundert üblich, bildet er sich an lateinischen und griechischen Schriften und wählt die republikanischen Tugenden und die griechischen Staatsgrundlagen von «Freiheit und Menschenrecht»³³ als Leitvorstellungen für sein Leben. Daher folgt er seinem älteren Bruder nach Amerika, um dort für die Unabhängigkeit zu kämpfen. Nach Paris zurückgekehrt, zieht er sich auf das mütterliche Gut im provenzalischen Chaumerive zurück, führt nach der Abschaffung des Frondienstes eine gerechte Landverteilung und Jahrespacht ein und läßt sich von den Bauern «Bürger»³⁴ nennen. Die unstandesgemäße Hochzeit mit der Bürgerlichen Klara, Schwester seines Freundes Victor, zieht ihm den Unwillen der Familie zu. Sie läßt ihn in der Bastille in Haft setzen, aus der er durch den Bastille-Sturm befreit wird³⁵. Parallel zu seiner Befreiung wird in Paris die Tochter Virginia geboren. Der Zeitpunkt ihrer Geburt und ihr Name symbolisieren die republikanische Freiheit: «du theures

²⁹ Hartmut Steinecke: *Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der «demokratischen Kunstform» in Deutschland*. München 1987. S. 78.

³⁰ Henriette Frölich: *Virginia oder die Kolonie von Kentucky. Mehr Dichtung als Wahrheit*. Berlin 1820. Bd.1, S. 3. Ich zitiere nach dem Original. Eine solche Realitätsbetonung findet sich ebenfalls im Vorwort Therese Hubers zu ihrem Roman *Die Familie Seldorf*.

³¹ Ebd., Bd.1, S. 3.

³² Ebd., Bd.1, S. 4. Frölich ruft ihre LeserInnenschaft auf, Virginia den vorausgesetzten kollektiven Wunsch danach, «was Ihr alle sucht und sehnt, / Das verlorne Eden», hinterherzusenden. Vgl. ebd., Bd.1, S. 4.

³³ Frölich, Virginia, Bd.1, S. 22.

³⁴ Ebd., Bd.1, S. 52.

³⁵ Die Erstürmung der Bastille symbolisiert die Befreiung von der feudalen Despotie. Vgl. ebd., Bd.1, S. 44.

Pfand der neuen Freiheit! Roms Virginia sprengte durch ihren Tod Roms Bande; du verbürgst mir durch den Anblick deiner Geburt die Freiheit deines Vaterlandes, und knüpfest mich mit tausend neuen Banden an dasselbe»³⁶.

An ihrer Wiege legen die beiden Freunde einen Eid ab: «Freiheit und Vaterland! Freiheit und Gleichheit! sprach er mit hohem Ernste. „Vaterland, Freiheit und Gleichheit!“ sprach mein Vater ihm nach»³⁷. Die überfrachtete allegorisch-symbolische Besetzung der Virginia-Figur bereits zum Zeitpunkt ihrer Geburt – später nennt sie sich selbst «erstgeborene Tochter der Freiheit»³⁸ – enthält auf dieser zeichenhaften Ebene eine ähnliche Identifikationsfunktion wie die in der Französischen Revolution eingesetzte allegorische Bildsymbolik der Freiheitsgöttin Marianne. Beide repräsentieren in einheitsstiftender Absicht die noch junge Republik³⁹.

Die Familie bleibt zunächst in Paris, Leo und Victor beteiligen sich an der Umsetzung der «Träume ihrer frühen Jünglingstage»⁴⁰. Die Antike dient weiterhin als Modell für eine demokratische Gesellschaft, als deren Umsetzung sie die Französische Revolution begreifen. Doch die idealistische Basis wird zunehmend durch «das ganze Heer menschlicher Leiden-schaften»⁴¹ ersetzt, das gemeinsame Ziel löst sich zugunsten egoistischer Machtkämpfe auf. Leo kehrt mit seiner Familie enttäuscht nach Chaumerville zurück.

Die Schreckenszeit erfüllte meinen Vater mit Grausen. Sie war aber durch die hohe Erbitterung der verbündeten Mächte, fast unvermeidlich herbeigeführt worden. Die Integrität der jungen Republik

³⁶ Ebd., Bd.1, S. 45. Die Erwähnung der römischen Virginia bezieht sich auf Virginia, Tochter des Plebejers Virginius. Sie wird von dem tyrannischen Dezemvirn Appius Claudius begehrt. Durch ein unrechtmäßiges Gerichtsverfahren versucht dieser, Verfügungsgewalt über sie zu bekommen. Virginia wird von ihrem Vater mit den Worten: «Auf diese Weise allein, meine Tochter, kann ich deine Freiheit behaupten», getötet, was einen Regierungsumsturz zur Folge hat. Vgl. Frenzel, Stoffe der Weltliteratur, S. 814-817; auch Claudine Hermann: *Sprachdiebinnen*. München 1977. Bes. S. 92-101.

³⁷ Frölich, Virginia, Bd.1, S. 45.

³⁸ Ebd., Bd.1, S. 45.

³⁹ Im Verlauf der Französischen Revolution wandeln sich die symbolischen Bedeutungszuweisungen der Marianne-Figur erheblich und divergieren zwischen der leidenschaftlich kämpfenden Siegesgöttin und der sitzenden Marianne ohne Machtinsignien. Vgl. Lynn Hunt: *Symbole der Macht – Macht der Symbole. Die Französische Revolution und der Entwurf einer politischen Kultur*. Frankfurt/Main 1989. S. 117ff.

⁴⁰ Frölich, Virginia, Bd.1, S. 50.

⁴¹ Ebd., Bd.1, S. 51.

schien fast nicht anders zu retten, als, wenn es seyn müßte, mit Aufopferung eines großen Theils, der gegenwärtigen Generation.⁴²

Die Befürwortung der revolutionären Gewalt und die anderen europäischen Staaten zugewiesene Verantwortung für die Terreur verweisen auf die jakobinische Argumentationslinie zur Zeit der Revolution⁴³. Der idyllisierte Rückblick Virginias entbehrt der persönlichen Revolutionserfahrung, sie bleibt in der weiteren Schilderung glorifizierend und stilisierend, was durch die topographische Bildlichkeit unterstützt wird: «mein friedliches Thal, die Wiege meiner Kindheit, ist [...] immer so ruhig und glücklich geblieben, als läge es auf einer Insel des stillen Oceans»⁴⁴. Das Leben in Chaumerive erhält utopischen Charakter und steht zugleich für die innere Distanz der Protagonistin zu den Ereignissen nach 1793.

Der Bruder Emil wird geboren. Im Gegensatz zur ernststen Schwester ist er heiter, fröhlich, bieder und treu⁴⁵. Die Erziehung der Kinder orientiert sich an Liebe, «der Natur, und dem guten Beispiele»⁴⁶. Wie der Vater bildet sich die Tochter in identifizierender Weise an der griechischen und römischen Geschichte. Die Versuche der ungeliebten Mutter, ihre Tochter für die bürgerliche Rolle der Hausfrau und Mutter zu erziehen, werden vom Vater unterlaufen. In seinen geistigen Bedürfnissen eher unbefriedigt, findet er in seiner Tochter einen «bildsame[n] Stoff [...] und mit schöpferischer Liebe legte er Hand an»⁴⁷. Unter seiner Anleitung entwickelt Virginia «Freiheitssinn und [...] glühende Vaterlandsliebe»⁴⁸ und zeigt sich der väterlichen Projektion als «Römermädchen»⁴⁹ gewachsen. Dabei steht

⁴² Ebd., Bd.1, S. 69f.

⁴³ Inge Stephan schreibt dazu: «Einig waren sich die deutschen Jakobiner in der Rechtfertigung der Französischen Revolution. Im Gegensatz zu den Liberalen verteidigten sie die Hinrichtung Ludwigs XVI. und auch die Phasen der revolutionären Terreur, von denen sich die Masse der deutschen Intellektuellen mit Entsetzen abwandte. [...] Zum anderen wurde die Revolution als historisches Faktum, als Ergebnis der spezifischen Entwicklung in Frankreich verstanden, das sich allen moralischen Erwägungen entzog». Inge Stephan: *Literarischer Jakobinismus in Deutschland (1789-1806)*. Stuttgart 1976. S. 75f.

⁴⁴ Frölich, Virginia, Bd.1, S. 53.

⁴⁵ Vgl. ebd., Bd.1, S. 59.

⁴⁶ Ebd., Bd.1, S. 54.

⁴⁷ Ebd., Bd.1, S. 62.

⁴⁸ Ebd., Bd.1, S. 107.

⁴⁹ Ebd., Bd.1, S. 58. Vgl. auch folgende Stelle: «Ich bin unter den Heroen der Vorwelt herangewachsen. Sie waren meine Vorbilder, dienten mir zum Maßstab für die Ereignisse der Gegenwart». Ebd., Bd.1, S. 55.

ihr Temperament mit den weiblichen Rollenvorgaben im Konflikt, was von ihr als Ambivalenz empfunden wird.

Ich weinte nur zuweilen im Stillen darüber, daß ich ein Mädchen war, eins der unbedeutenden Wesen, von welchen die Geschichte so wenig sagt, während die Thaten der Männer jedes Blatt füllen. Nur als Opfer werden sie genannt. Iphigenie, Virginia, nur Opfer für große Zwecke.⁵⁰

Aus diesem heroischen Enthusiasmus resultiert ihre Bewunderung für die weiblichen Helden der Revolution. Aufgrund der anhaltenden politischen Diskussionen im Elternhaus erfährt sie von den Hinrichtungen Marie Rolands und Charlotte Cordays.

Mich ergriff besonders das Schicksal der Bürgerinn Roland. Oft habe ich in spätern Jahren geweint, wenn ich den ewig unvergeßlichen, einer Römerinn würdigen Brief las, welchen sie aus dem Gefängnisse geschrieben. Selbst Charlotte Corday meine gefeierte Heldinn, übertraf dieses große Weib an Charakterstärke nicht.⁵¹

Mit der Rückkehr Napoleon Bonapartes aus Ägypten weicht diese Identifikation der Bewunderung und pathetischen Verehrung des Kriegshelden. Virginia erlebt durch den «größten Helden des Jahrhunderts»⁵² die Beendigung des innerstaatlichen Krieges und die Wiederherstellung der zerrütteten Republik. In einer Begegnung der beiden wird diese Projektion der (nationalen) Hoffnung auf die Person Napoleons in Szene gesetzt, Virginia avanciert erneut zur allegorischen Personifikation der französischen Nation. «Ich, die gebohrne Republikanerinn, und stolz auf Freiheit, Gleichheit und Menschenwerth, kniete vor ihm nieder, ohne zu wissen was ich that, und legte das Körbchen mit dem Kranze zu seinen Füßen»⁵³. Durch Napoleons Siege scheint die Umsetzung des republikanischen

⁵⁰ Ebd., Bd.1, S. 59. Vgl. dazu auch die Erzählung *Justine* von Caroline Auguste Fischer, in: Kleine Erzählungen und romantische Skizzen. Hg. von Anita Runge. Hildesheim u. a. 1988. S. 259-326.

⁵¹ Frölich, Virginia, Bd.1, S. 71. Vgl. zur Rezeption der Französischen Revolution meinen Aufsatz: «Vorwärts! Die Geschichte beweist es. / Freiheit sei das edelste Loos». Rezeptionslinien der Französischen Revolution bei deutschsprachigen Autorinnen nach 1848. In: *Vormärz Nachmärz – Bruch oder Kontinuität?* Internationales Symposium vom 19.-21. November 1998 an der Universität Paderborn. Hg. von Norbert Otto Eke und Renate Werner unter Mitarbeit von Tanja Coppola. Bielefeld 2000. S. 125-138.

⁵² Frölich, Virginia, Bd.1, S. 78.

⁵³ Ebd., Bd.1, S. 79.

Modells erneut möglich. In diesem Sinne wird seine Krönung 1804 zum Kaiser als Volkswille interpretiert⁵⁴. Auch die nachfolgenden Kriege beurteilt Virginia nicht als Eroberungsfeldzüge, sondern als Befreiung von der politischen Bevormundung durch andere Staaten. Vorreiterrolle nimmt in dieser Kontrastierung das wegen seines «unredlichen, engherzigen Kaufmannsgeist[es]»⁵⁵ rigoros abgelehnte England ein. Ihm wird die Verantwortung für die Koalitionskriege zugeschrieben. «England wußte die Empfindlichkeit der alten Dynastien immer in Athem zu erhalten [...], und zog allein Nutzen aus der allgemeinen Verblendung.»⁵⁶ Die eigentlichen Verursacher der Kriege sind für Virginia jedoch die Fürsten⁵⁷. Dem geflüchteten französischen Adel wirft sie zudem Verrat und Feigheit vor und kritisiert dessen Egoismus⁵⁸.

1809 ziehen Emil und sein Freund Mucius⁵⁹, den eine religiös besetzte Liebe mit Virginia verbindet, in den Krieg. Emils Tod⁶⁰ und der damit verbundene Tod der Mutter sowie Mucius' Verzweiflung darüber und sein ein Jahr später gemeldeter Tod lassen das idyllische Familienleben auseinanderbrechen. Virginia, auf die Tochterrolle reduziert, lebt zurückgezogen mit ihrem Vater auf dem Landgut. Erst der gescheiterte Rußlandfeldzug Napoleons und der Einmarsch alliierter Truppen in Frankreich veranlaßt Leo von Montorin, zusammen mit Virginia nach Paris zu reisen und dort für die Unabhängigkeit seines Vaterlandes zu kämpfen. Das aktive Handeln bleibt jedoch dem Vater vorbehalten, Virginia akzeptiert die Differenzen der geschlechtsspezifischen Beteiligung am politischen Leben.

⁵⁴ Vgl. ebd., Bd.1, S. 84.

⁵⁵ Ebd., Bd.1, S. 93.

⁵⁶ Ebd., Bd.1, S. 96.

⁵⁷ Ebd., Bd.1, S. 96. Der König hingegen «fiel als ein großes Opfer der Freiheit, ein reines schuldloses Opfer! [...] Die Nachwelt nennt ihn mit Recht einen Heiligen». Ebd., Bd.1, S. 69.

⁵⁸ «Ja, ich bin stolz auf ihn, auf den edlen nicht auf den adeligen Menschen. Ursprünglich waren beide Worte nur eins. Wehe! daß man in der Folge Zeichen und Sache trennen mußte». Ebd., Bd.1, S. 20. Vgl. auch S. 51 und S. 171.

⁵⁹ Die Namensgebung steht ebenso wie bei Virginia in direktem Bezug zur antiken Geschichte. Gaius Mucius Scaevola war ein römischer Held, dessen Mut im Kampf gegen die Etrusker schließlich zum Waffenstillstand führte. Vgl. Michael Grant/John Hazel: *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*. 9. Auflage. München 1993. S. 369f.

⁶⁰ Emil äußert mehrmals die Ahnung seines frühen Todes. Vgl. Frölich, Virginia, Bd.1, S. 89, S. 119 und S. 128. Er stirbt jedoch nicht als Held auf dem Schlachtfeld, sondern an einer nichtbeachteten Wunde. Für seinen Einsatz erhält er zuvor noch das Kreuz der Ehrenlegion und den Kapitänsgrad.

Weiber gehören nicht in den Kampf, sagte er, ihre Theilnahme an kriegerischen Auftritten ist eine Unnatur, welche sich nur entschuldigen läßt, wenn sie unfreiwillig dazu gezwungen werden. Auch erbebt mein Inneres vor Blut und Mord, erwiderte ich.⁶¹

Daher reicht ihr Handlungsraum lediglich bis zu den Barrikaden, sie geht trotz ihres Bedürfnisses, sich am Kampf zu beteiligen, nicht darüber hinaus. Die Barrikaden werden so zum Doppelsymbol und markieren neben der Unterscheidung zwischen Zivil- und Kampfplatz die als natürlich geltende räumliche Grenzlinie zwischen den Geschlechtern.

Glückliches Geschlecht, sagte ich, das handelnd eingreifen kann in die großen Weltbegebenheiten! Preise das deine glücklich, antwortete mein Vater, dem ein kleinerer Kreis bezeichnet wurde; es hat keine schmerzliche Wahl, kann nicht schwanken zwischen den Pflichten für sein Haus, und für sein Land.⁶²

Virginias Heroismus und ihre Mithilfe an der Verteidigung des Vaterlandes erschöpfen sich in mutigem Ausharren und Ertragen der Situation. Sie verbleibt in den ideologischen Vorgaben des weiblichen Aktionsradius, obwohl sie den symbolischen Raum des Männlich-Heroischen begehrt⁶³.

Nach dem Tod des Vaters, der zeitlich mit dem Untergang der Republik zusammenfällt, wird sie zur Trägerin seines geistigen Erbes. Im Konflikt mit ihrem Onkel, dem Herzog von Montorin, erlebt sie dessen Vormundschaft als persönliche Despotie, der nationale Konflikt wird in die private Sphäre verlagert. Nur hier ist ihr der Kampf für ihre Überzeugungen und ihre persönliche Autonomie möglich. Sie lehnt sich gegen ihre Funktionalisierung im Kontext der adligen Heiratspolitik und gegen den Zwang zur Anpassung an standesgemäßes Verhalten und adlige Denkweisen auf und beschließt zu fliehen.

In meiner Seele arbeitete sich der Vorsatz empor, diese Fesseln, um jeden Preis, zu brechen [...]. So sehr ich auch von der Rechtmäßigkeit meiner Forderung, und von meinem Anspruch auf Unabhängigkeit überzeugt war, so wußte ich doch nicht, wie weit die Gewalt der Willkühr gehen könnte.⁶⁴

⁶¹ Ebd., Bd.1, S. 158.

⁶² Ebd., Bd.1, S. 116.

⁶³ «Wäre es aber möglich, daß die Gottheit ein Menschenopfer annähme für Frankreichs Frieden, Freiheit und Glück, so wollte ich ja, mit tausend Freuden, noch heute mein Blut tropfenweise dafür vergießen!». Ebd., Bd.1, S. 144.

⁶⁴ Ebd., Bd.1, S. 198.

Ihre Flucht gelingt mit Hilfe zweier Bediensteter, sie erreicht schließlich Marseille und findet dort ein Schiff nach Amerika. Der Kapitän William Ellison unterstützt ihren Plan und erweist sich als aufmerksamer Begleiter und politischer Freund: «sie verlassen ein Land voll Unruhe und Verwirrung; mein Vaterland, das heilige Land der Freiheit, wird sie als Tochter aufnehmen»⁶⁵.

Im Motiv der Flucht fallen mehrere Bedeutungsaspekte zusammen. Nach dem verlorenen Kampf des französischen Volkes kann Virginia als dessen Repräsentantin nicht mehr in ihrem erneut absolutistisch regierten Heimatland bleiben. Ein Überleben ist nur möglich im freiheitlichen Amerika, an dessen Gründungskampf ihr Vater beteiligt war. Daher geht sie nicht auf eine abenteuerliche Fahrt ins Ungewisse, sondern begibt sich in ein bekanntes, fast heimatliches Land⁶⁶. Auf sich allein gestellt, wenngleich der soziale Bezug zu William Ellison besteht, ist sie sich ihrer Bedürfnisse und Stärken als autonomes Subjekt bewußt: «Für mich gibt es keinen Standesunterschied, und ich kann auf jedem Platze zufrieden leben, wo ich nur im Inneren ich selber bleiben darf»⁶⁷. Ihre Überzeugung vom Recht des Menschen auf Selbstbestimmung und Lebensglück und das damit korrelierende Selbstwertgefühl bieten Entscheidungskriterien für den in die Protagonistin rückverlagerten Konflikt zwischen Adel und Bürgertum, zwischen alter und neuer Gesellschaftsordnung. Durch Flucht läßt er sich zumindest für Virginia positiv auflösen.

3.2 Die Kolonie – Frölichs Entwurf eines frühsozialistischen Gesellschaftsideals

Im zweiten Teil des Romans wechselt die Perspektive von der familiengeschichtlich angelegten Biographie Virginias zur Gründungsgeschichte der Kolonie. Die Basis des Neuanfangs bilden Virginias Persönlichkeit, ihr politisches Selbstverständnis als Republikanerin und das Ideal eines egal-

⁶⁵ Ebd., Bd.1, S. 14.

⁶⁶ Frölich entscheidet zugunsten des amerikanischen Modells: «die Verwirklichung republikanischer Ideen durch die Gründung eines bürgerlich-demokratischen Freistaates» statt die Umgestaltung eines feudalen Systems. Ursula Wertheim: Der amerikanische Unabhängigkeitskampf im Spiegel der zeitgenössischen deutschen Literatur. In: *Deutschlands literarisches Amerikabild. Neuere Forschungen zur Amerikarezeption der deutschen Literatur*. Hg. von Alexander Ritter. Hildesheim u. a. 1977. S. 50-91. Hier S. 62. Vgl. dazu auch Gonthier-Louis Fink: Die amerikanische Revolution und die französische Revolution: Analogien und Unterschiede im Spiegel der deutschen Publizistik (1789-1798). In: *Modern Language Notes*. 103 (1988), Nr. 3, S. 540-568.

⁶⁷ Ebd., Bd.1, S. 215.

tären Staatsmodells, von dessen Richtigkeit sie überzeugt ist. Doch trotz der zuvor artikulierten Subjektivität verliert die Protagonistin auffällig an Ich-Konturen, es scheint, als löse sie sich in dem von ihr mitgegründeten Kollektiv auf⁶⁸. Dies steht einerseits im Zusammenhang mit dem Gemeinschaftsgedanken der Kolonie, den Virginia nun verkörpert, andererseits läßt sich daran erneut die geschlechtsspezifische Grenzziehung zwischen privat-familiärer Sphäre und öffentlichem Wirkungskreis ablesen.

Virginia lebt nach ihrer Ankunft in Philadelphia im Dezember 1814 zunächst im Haus der Familie Ellison. Die Liebe Williams kann sie nicht erwidern und schließt mit ihm einen geschwisterlichen Eid, «daß, wie auch unser Verhältniß sich wende, ich mich nicht von ihrer lieben Nähe trennen will, bis der Tod uns scheidet»⁶⁹. Sie unternimmt in Begleitung mehrerer Schwarzer eine Reise nach Baltimore und Washington und findet schließlich an den Niagara-Fällen am Tag ihres Geburtstages den geliebten Mucius⁷⁰. «Er ists! meine Ahndung, der Unbekannte, der Geliebte, Alles Eins. [...] Er ist mir Vater, Bruder Freund. Auch mein Vaterland habe ich wieder, wo Mucius athmet, ist meine Welt!»⁷¹.

Zurück in Philadelphia erfahren sie von der Rückkehr Napoleons nach Frankreich, seinen Niederlagen und der Verbannung nach St. Helena. Diese erneute Zerrüttung Europas löst Reflexionen und Vergleiche zwischen Führungspersönlichkeiten und Staatssystemen aus.

Die einfachen Sitten seines Landes, die ruhige Art der hiesigen Entwicklung, bewahrten ihn [gemeint ist Washington; M.V.] vor dem kühnen Aufzuge, welchen unser französischer Adler nahm. Napoleon übertraf Washington an Geist und Energie, wurde aber von ihm an Mäßigung und stiller Bürgertugend weit übertroffen. Washington war der Cincinnatus des tugendhaften Roms, Napoleon der Cäsar des verderbten.⁷²

⁶⁸ Im Gegensatz zum ersten Romanteil redet sie nicht mehr so häufig von sich in der ersten Person, sondern benutzt das "wir", das für ihre Identifikation mit der Kolonie steht.

⁶⁹ Ebd., Bd.2, S. 26.

⁷⁰ Diese Begegnung wird mehrmals angedeutet. Mucius war zusammen mit seinem Freund, dem italienischen Maler Pinelli, in englische Gefangenschaft geraten. Ihre Flucht führt sie nach Amerika, wo sie nach mehrjährigen Reisen und der Beteiligung am Krieg zwischen Amerika und England in Boston heimisch geworden sind.

⁷¹ Ebd., Bd.2, S. 49f.

⁷² Ebd., Bd.2, S. 34f.

Die Gruppe entschließt sich zur endgültigen Niederlassung in Amerika, was Virginia mit dem Freiheitstopos begründet: «denn welches auch immer Frankreichs Schicksal seyn mag, ich kehre nimmer dahin zurück! Hier ist nunmehr mein Vaterland! mit ihm, dem Lande der Freiheit, kann sich kein europäischer Staat messen, wo dieses große Wort bedeutungslos ist»⁷³.

Allmählich reift der Plan zur Gründung einer Kolonie⁷⁴. Die von ihr und Mucius in Amerika gemachten Erfahrungen mit den religiösen Gemeinschaften der «Gesellschaft der Freunde»⁷⁵ und einzelnen Siedlungsniederlassungen konkretisieren das Bedürfnis nach einer Gemeinschaft, «welche bei aller Geisteskultur der gebildeten Welt, doch die ganze Einfachheit der Sitten des goldenen Zeitalters bewahrt»⁷⁶. Nur in dieser Verbindung ist für sie die Glückseligkeit des einzelnen innerhalb eines Gesellschaftssystems zu erreichen⁷⁷.

Mit der Rezeption des Griechenlandmythos rekurriert Frölich auf eine Schrift ihres Mannes, in der dieser gegen «das Eindringen der Römischen Ueppigkeit und Völlerey» die griechische Geschichte und ihre Beispiele für «weise Gesetze freyer Staaten» bemüht, auch wenn dies nur «ein zu frühes Morgenroth»⁷⁸ war. Darüber hinaus bewegt sie sich damit auch in

⁷³ Ebd., Bd.2, S. 70. Sie betont den Geist der Ordnung und Gesetzlichkeit sowie die Meinungsfreiheit und Mäßigung in politischen Diskussionen. Vgl. ebd., Bd.2, S. 4 und S. 11.

⁷⁴ Er deutet sich bereits im ersten Band an, in dem Leo von Montorin sich mit seinem Freund Victor als «Abkömmlinge altgriechischer Kolonien» imaginiert. Vgl. ebd., Bd.1, S. 32. Virginia erlebt auf St. Helena, das sie auf der Fahrt nach Amerika kurz besucht, eine ähnliche Phantasie. «Ich erging mich in seinen üppigen Thälern, und träumte mir die Möglichkeit, mit einer kleinen auserwählten Gesellschaft von Freunden, abgetrennt von der ganzen Welt, hier glücklich zu leben». Ebd., Bd.1, S. 212.

⁷⁵ Zwar werden die inneren Strukturen der religiösen Gemeinden begrüßt, da sie häufig, wie z.B. bei den Herrnhuter Kolonien, auf Privateigentum verzichten. Sie erscheinen allerdings als zu ernst und ohne jede Fröhlichkeit. Vgl. ebd., Bd.2, S. 10. Gulyga weist darauf hin, daß bereits Wilhelm Heinse in seiner Utopie *Ardinghella und die glückseligen Inseln* von 1787 eine Kolonie nach antikem Vorbild und ohne religiösen Hintergrund errichtet. Vgl. A. W. Gulyga: *Der deutsche Materialismus am Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin 1966. S. 229-233.

⁷⁶ Frölich, Virginia, Bd.2, S. 66.

⁷⁷ Die Suche nach einem Gesellschaftssystem, in dem der einzelne Mensch glücklich und in Übereinstimmung mit sich selbst und seinen Bedürfnissen leben kann, verweist auf Sophie Mereaus *Blütenalter der Empfindung*.

⁷⁸ Carl Wilhelm Frölich: *Über den Menschen und seine Verhältnisse*. Hg. von Gerhard Steiner. Berlin 1960. S. 86. Der Schrift ihres Ehemannes entnimmt die Autorin einige

dem durch Johann Joachim Winckelmann initiierten Griechenland-Diskurs im Deutschland des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts⁷⁹. Er diente, als «Erneuerungsbewegung»⁸⁰ verstanden und eingesetzt, als Basis für die Forderungen nach einer neuen Kultur, «für die Freiheit die Bedingung und Gleichheit das Ziel»⁸¹ war. Frölich unterscheidet mit dieser Fokussierung zwischen den nur auf persönliche Eigenschaften bezogenen republikanischen Tugenden, die sich auf die römische Antike beziehen und vor allem in den Revolutionsjahren bis 1794 in Frankreich Verwendung fanden, und dem an ihren frühsozialistischen Forderungen ausgerichteten Gemeinwesen, das auf Freiheit und Gleichheit beruht.

Über das gemeinsame Ziel der Gründung einer «neue[n] griechische[n] Kolonie»⁸² sind sich die KolonistInnen einig⁸³. Noch bevor der «Völkerzug»⁸⁴ zu dem von dem Deutschen Walter⁸⁵ zur Verfügung gestellten

theoretische Vorgaben. Gerhard Steiner hat die Zusammenhänge zwischen Theorie und Fiktion herausgearbeitet. Vgl. Steiner, *Traum vom Menschenglück*, S. 296-304. Darauf wird auch in der spärlichen Forschungsliteratur zu Carl Wilhelm Frölich hingewiesen. Vgl. Nicolai Merker: *An den Ursprüngen der deutschen Ideologie. Revolution und Utopie im Jakobinismus*. Berlin 1984. Bes. S. 114-123; Marie-Luise Römer: Carl Wilhelm Frölich – preußischer Beamter und sozialistischer Theoretiker. In: *Aufklärung in Berlin*. Hg. von Wolfgang Förster. Berlin 1989. S. 387-403. Bes. S. 401. – Der Mainzer Jakobiner Georg Forster kannte die Schrift von C. W. Frölich, wie er in einem Brief vom 19.7.1793 seiner Frau Therese Forster mitteilt. Vgl. *Georg Forsters Werke. Sämtliche Schriften, Tagebücher, Briefe*. Hg. von der Akademie der Wissenschaften der DDR. Bd.17: *Briefe 1792 bis 1794 und Nachträge*. Bearbeitet von Klaus-Georg Popp. Berlin 1989. S. 396.

⁷⁹ Der auf Winckelmanns Antike-Rezeption basierende Griechenmythos wurde auf alle Lebensbereiche übertragen und mündete schließlich in Wilhelm von Humboldts Reformen für die humanistisch orientierte Schulausbildung in Preußen. Vgl. dazu Manfred Landfester: *Griechen und Deutsche: Der Mythos einer "Wahlverwandtschaft"*. In: *Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit*. 3 Bände. Frankfurt/Main. Bd.3: *Mythos und Nation*. Hg. von Helmut Berding. Frankfurt/Main 1996. S. 198-219.

⁸⁰ Ebd., S. 204.

⁸¹ Ebd.

⁸² Frölich, *Virginia*, Bd.2, S. 102.

⁸³ Zu diesem Zeitpunkt besteht die Gruppe aus folgenden Personen: Virginia Montorin und Mucius, William Ellison und seine Schwester Philippine, der Italiener Pinelli, der Deutsche Walter, der Schweizer Apotheker Stauffach, der deutsche Mechaniker Franke und seine Schwestern Marie und Therese, der veronesische Baumeister Antonio, der florentinische Arzt Salvito und seine Schwester Rosalva, das niederländische Ehepaar von Vanhusen, später kommen noch der Franzose Dupont und seine Braut Zephyrine hinzu. Die Eltern Ellison sind am Gelben Fieber verstorben.

⁸⁴ Frölich, *Virginia*, Bd.2, S. 85.

Land am Ohio reist, arbeitet Mucius einen Verfassungsentwurf aus, der später in einer Generalversammlung ratifiziert wird. Die darin enthaltenen Grundsätze sind die Antwort auf die politischen Mängel Europas⁸⁶, ohne jedoch eine Rückkehr zu «jener Urzeit menschlicher Kindheit»⁸⁷ zu propagieren.

Von großer Relevanz erweist sich die im ersten Grundsatz verankerte Lehre des Deismus. Sie entsteht in kritischer Abwehr der von vielen erlebten fanatischen Intoleranz gegenüber und Verfolgung von verschiedenen Religionen. In der Kolonie wird ein Gott in einfacher Weise ohne Priestertum und künstliche Rituale verehrt⁸⁸. Der zweite Grundsatz bestimmt die politische Struktur des demokratischen Gemeinwesens:

völlige Freiheit und Gleichheit der vereinten Familien; nie soll darin ein Oberhaupt herrschen, und wäre ein solches einst, zu besonderem Zwecke, nothwendig, so wird es gewählt, und dann erlischt seine Würde mit Erreichung des Zweckes. Alle Angelegenheiten werden durch Stimmenmehrheit entschieden.⁸⁹

Ethisch-moralischer Überbau dieses Konstruktes sind die Topoi «Wahrheit und Gerechtigkeit, diese einzig sicheren Stützen des häuslichen und des gesellschaftlichen Glücks»⁹⁰. Bemerkenswerterweise erhalten Frauen in diesem utopischen System eine halbe Stimme und partizipieren, wenn

⁸⁵ Seine Benennung als «Fürst Walter, bald Walter Robinson [...], den Penn von Kentucky» vereinigt die verschiedenen Rezeptionsstränge, mit denen Amerika bzw. dessen Besiedlung belegt ist. Ebd., Bd.2, S. 74. Der Adelstitel bezieht sich auf den uneingeschränkten Landbesitz, der Name Robinson tradiert die im 18. Jahrhundert zahlreich verfaßten Robinsonaden und markiert das inselhaft-abgeschnittene Dasein der Siedlungen im Landesinneren. Penn verweist auf William Penn, ein Quäker-Führer, der zu Beginn des 18. Jahrhunderts Philadelphia und Pennsylvanien gründete.

⁸⁶ «kein Ehrgeiz kein Gelddurst wird unsre Herzen bewegen, welche nur für die Liebe und die sanften Gefühle der Freundschaft schlagen; politische Meinungen werden uns so fremd seyn, als Religionsstreitigkeiten; keine Modethorheit wird uns berühren, kein Richter Streitigkeiten veranlassen, kein Fürst Befehle ertheilen, kein Priester unsern Glauben meistern». Ebd., Bd.2, S. 95. Einige dieser Kritikpunkte diskutiert C. W. Frölich in seiner Schrift, z.B. die positiven Auswirkungen von Religionsfreiheit und Abschaffung des Modediktats. Vgl. Frölich, *Über den Menschen*, S. 89f.

⁸⁷ Frölich, *Virginia*, Bd.2, S. 95.

⁸⁸ Dazu gehören auch einige öffentliche Feste und in Anlehnung an das Alte Testament die Zeiteinteilung von sechs Arbeits- und einem Ruhetag. Vgl. ebd., Bd.2, S. 125-127.

⁸⁹ Ebd., Bd.2, S. 128.

⁹⁰ Ebd., Bd.2, S. 130.

auch nicht gleichberechtigt, an den politischen Entscheidungen und der politischen Gestaltung der «Republik»⁹¹. Damit geht Frölich zwar hinter die Forderungen der französischen Revolutionärinnen nach egalitärer Beteiligung am Staatswesen zurück. Doch erhalten die Frauen der Kolonie über dieses Gesetz eine öffentliche Identität als mündige Bürgerinnen und politische Subjekte und können ihre demokratischen Rechte, wenn auch eingeschränkt, ausüben⁹². Weiterhin wird ihnen im Verteidigungsfall der Kampf erlaubt, was Virginia in Paris noch nicht möglich war.

In anderen Bereichen der Kolonie sind sie jedoch in geschlechtstypischen Rollen zu finden. Trotz der egalitären Struktur – Eigentum und Geld sind als Privatbesitz verboten und werden gemeinschaftlich genutzt und verwaltet⁹³, allen wird Weiterbildung ermöglicht, und die Arbeitsaufteilung erfolgt nach individuellen Fähigkeiten⁹⁴ – vermittelt der große und wichtige Bereich von Erziehung und Unterricht ein konservatives Geschlechtsbild. Bis zum 12. Lebensjahr werden die Kinder zusammen in den gleichen Fächern unterrichtet. Danach «werden die Mädchen zur Haushaltung und zu künstlichen Arbeiten mit der Nadel und auf dem Webstuhl angeführt, die Knaben lernen die höheren Wissenschaften, und die toten Sprachen»⁹⁵. Als Konsequenz gerät die Arbeitsaufteilung

⁹¹ Ebd., Bd.2, S. 129.

⁹² Allerdings ist die Idee der weiblichen Beteiligung am Staatswesen nicht neu. Bereits 1741 erscheint der utopische Roman *Nicolai Kläms unterirdische Reise* von Ludwig von Holberg. Darin wird das Fürstentum Potu vorgestellt, in dem Frauen Zugang zu allen Ämtern haben. Vgl. Ralph Rainer Wuthenow: Inselglück. Reise und Utopie in der Literatur des XVIII. Jahrhunderts. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Hg. von Wilhelm Voßkamp. Bd.2. Stuttgart 1982. S. 320-335. Hier S. 325f. – Auch die von Goethe in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* ironisch in Szene gesetzte “Senatsgründung” der Schauspielergesellschaft erteilt den Frauen Sitz und Stimme. Vgl. J. W. von Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Hg. von Erich Schmidt. Frankfurt/Main 1980. S. 222f. – Auf wissenschaftlicher Ebene gesteht der Staatstheoretiker Wilhelm Joseph Behr in seinem *System der allgemeinen Staatslehre* von 1804 den unverheirateten Frauen das aktive Stimmrecht zu. Vgl. dazu Ulrich Engelhardt: Frauenemanzipation und Naturrecht. Zur normativen «Vorbereitung» der Frauenbewegung in der Spätaufklärung. In: *Naturrecht – Spätaufklärung – Revolution*. Hg. von Otto Dann und Diethelm Klippel. Hamburg 1995. S. 140-163. Hier S. 146.

⁹³ Vgl. Frölich, Virginia, Bd.2, S. 122f.

⁹⁴ Vgl. ebd., Bd.2, S. 106, S. 111.

⁹⁵ Ebd., Bd.2, S. 137. Die weitere Erziehung der Mädchen wird nicht mehr beschrieben, hingegen konzipiert Frölich die männlichen Erziehungsideale in Anlehnung an römische Tugenden, die entsprechend nur über die Männer der Kolonie vermittelt werden können. Vgl. ebd., Bd.2, S. 138f.

ebenfalls dichotomisch, die Frauen kümmern sich um den Haushalt, die Männer um die Landwirtschaft⁹⁶.

Eine vergleichbare Ambivalenz findet sich in der Beschreibung der als «Kinder der Natur»⁹⁷ charakterisierten Schwarzen und Indianer. Zwar macht die formale Gleichheit die Mitglieder der drei Dörfer «zu einem Volke, aller Unterschied der Farbe, der Heimath, der Bildung, war vernichtet, wir wurden alle Brüder, mit gleichen Rechten und gleichen Pflichten»⁹⁸. Doch mischen sich in die Beschreibung subversive Aussagen über hierarchisch angeordnete Zivilisationsstufen⁹⁹.

Schließlich werden am Gründungstag der Republik, dem Geburtstag Virginias,

die Grundgesetze der Kolonie allen Einwohnern der drei Dörfer im Tempel vorgelesen, und dann in einem Behältnisse unter dem Altare nieder gelegt [...]. In jedem Jahre sollen sie an diesem Tage aufs neue verlesen, und so soll dieser [...] Tag, auf ferne Zeiten hin geweiht werden.¹⁰⁰

Die rituelle Vereidigung der Einwohnerinnen und Einwohner der drei Dörfer, in einem wohnen Handwerker, in dem anderen Schwarze, ist Teil der symbolisch-ästhetischen Praxis der politischen Kultur. Diese «Sakralisierung der Bindung an den Staat»¹⁰¹ erinnert an die Feste der Französischen Revolution. In diesem «Modell republikanischer Selbstbindung an die Werte der Republik»¹⁰² kann das Individuum soziale Identität und harmonische Übereinstimmung im Kollektiv erfahren.

Im Vergleich mit der europäischen Zeitgeschichte, die «nach zwanzig-jährigem Blutvergießen»¹⁰³ noch kein Ergebnis zeitigt, äußert Virginia die

⁹⁶ Vgl. ebd., Bd.2, S. 105f. Obwohl Carl Wilhelm Frölich in seiner Schrift die Selbstbestimmung von Frauen einfordert, vertritt er die These, daß sie von ihren Emotionen beherrscht werden. Vgl. Frölich, Über den Menschen, S. 11 und S. 23.

⁹⁷ Frölich, Virginia, Bd.2, S. 44.

⁹⁸ Ebd., Bd.2, S. 98.

⁹⁹ «Daneben werden sie hinreichende Ländereien und Vieh erhalten, und überhaupt so gesetzt werden, daß sie, als wohlhabende Grundbesitzer, fast uns gleich leben können». Ebd., Bd.2, S. 89. «Wir behandeln sie als Brüder, und sie betrachten die Männer fast wie Väter.» Ebd., Bd.2, S. 112.

¹⁰⁰ Ebd., Bd.2, S. 124.

¹⁰¹ Inge Baxmann: *Die Feste der Französischen Revolution. Inszenierung von Gesellschaft als Natur*. Weinheim, Basel 1989. S. 141.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Frölich, Virginia, Bd.1, S. 177.

Vermutung, es könne zu weiteren Revolutionen in Europa kommen, da die eigentlichen Probleme noch nicht gelöst sind:

der große Streit ist noch nicht abgeschlossen, [...]; das wirkliche Götterkind liegt noch tief verborgen im Schoße der Mutter, neue stärkere Wehen werden es einst an das Tageslicht fördern. Wann? das steht im Buche des mächtigen Schicksals. Wehe dem armen Geschlechte, welches als Geburtshelfer um die Kriehende steht! aber auch Heil dem, welches um die Wiege des Neugeborenen tanzt!¹⁰⁴

Dieser Zukunftsprognose hält sie in ihrem Brief an Adele das Ideal einer Menschengeneration entgegen, in der «Friede und Freiheit [...], Wahrheit und Gerechtigkeit herrschen [...], und das physische Daseyn auch dem letzten der Sterblichen, ohne harte Sorgen und Noth, gesichert»¹⁰⁵ ist. Die Erziehungsaufgaben der Kolonie sind diesem Zukunftsentwurf verpflichtet. Es soll ein Geschlecht heranwachsen, «welches vielleicht einst den Völkern zum Vorbilde und Vereinigungspunkte dienen könnte»¹⁰⁶. Erstaunlicherweise ist in diesem friedlichen Utopia für Menschen wie den «Feuergeist»¹⁰⁷ Napoleon kein Platz mehr.

Die trotz allem ungewöhnliche Charakterzeichnung und die positive Ausführung der weiblichen Figur als selbstbestimmtes Subjekt, das seine politische Funktion als gesellschaftliches Subjekt wahrnehmen kann, werden in den zeitgenössischen Besprechungen heftig kritisiert. Bewundert der Rezensent im *Allgemeinen Repetitorium der neuesten in- und ausländischen Literatur* die Mischung aus gutem Stil, gelungener Charakterdarstellung und lebendiger Schilderung, «so daß man das Ganze in dieser Hinsicht sogar instructiv nennen kann»¹⁰⁸, lehnen andere Rezensenten die Konzeption

¹⁰⁴ Ebd., Bd.2, S. 149. Frölich verwendet die gängige, weiblich konnotierte Symbolik zur Geburt der Republik. Vgl. dazu auch Bd.2, S. 48 und die Übertragung auf Deutschland, Bd.1, S. 154f.

¹⁰⁵ Ebd., Bd.2, S. 144.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ «Selbst Napoleon, der bewundernswerthe, würde in unserm Freistaate sehr unwillkommen seyn, ein Mahl vom Taumelkelch der Herrschaft berauscht, taugt schwerlich jemahls ein Mensch auf dem Platze des harmlosen Bürgers. Er, der Feuergeist, war dazu geschaffen, ein, in wilde Parteien zerspaltenes Volk zu vereinen und zu halten, ja die Erde unter eine Alleinherrschaft zu bringen; in einen wahren Freistaat paßt er nicht. Vielleicht hätte er einst den Frieden der Welt, und die Vereinigung der Völker, auf einen andern Wege, herbei geführt». Ebd., Bd.2, S. 143.

¹⁰⁸ Rezension von *Virginia oder die Kolonie von Kentucky*. In: *Allgemeines Repetitorium der neuesten in- und ausländischen Literatur*. 1 (1819) 4, S. 279f. Hier S. 279.

der Protagonistin ab. «Sie ist ein höchst exaltirtes Wesen, dem es an aller zarten Weiblichkeit, so wie ihrem Charakter an Haltung fehlt»¹⁰⁹. Obwohl Virginia die ihrem Geschlecht zugewiesene Rolle nicht überschreitet, wird ihre politische Überzeugung als “Vermännlichung” verurteilt.

Insgesamt signalisiert die Wahl der republikanischen Sichtweise eine politische Stellungnahme der Autorin zur Restaurationspolitik. Frölich beschwört durch pathetisch inszenierte Episoden, die häufig angeführten Schwur-Szenen¹¹⁰ und die durchgängige Benennung des revolutionären Kampfes als gerechte Sache die politische Kultur und symbolische Praxis der Revolutionszeit herauf. Dabei dient «die Antike [...] einerseits als Deutungsmuster für die Interpretation zeitgenössischer, politischer Erfahrungen und andererseits als idealisierte Zukunftsvision»¹¹¹. In der Verbindung mit der allegorischen Funktion der Virginia-Figur – in ihr verdichten sich Freiheit, Gleichheit, Wahrheit und Antike, Gegenwart und Zukunft – tradiert sie so «Erinnerungsmarken der säkularen Tradition von Republik und Revolution»¹¹² in die Zeit der politischen Restauration.

4. Die Figur Virginia im Kontext von Weiblichkeit, Subjektivität und Politik

Virginias politische Suchbewegung führt sie von der Begeisterung für republikanische Tugenden zur nationalen Identitätssuche und mündet schließlich in eine demokratisch organisierte, frühsozialistische Kolonie¹¹³. Frölich plaziert die Protagonistin nicht in einen bereits bestehenden Staat, sondern hier resultiert die *res publica* aus «der Freiheit der Individuen, die sich in ihr vergemeinschaften»¹¹⁴. Politische Macht manifestiert sich dem-

¹⁰⁹ J. S. : Rezension von *Virginia oder die Kolonie von Kentucky*. In: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*. 113 (1821), Sp. 423. Vgl. auch Karl Bertuchs Urteil: «Eine wüthende Republikanerin und Bonapartistin ist diese Virginie. [...] Es sieht diese Ultra-Republikanerin alles aus einem sonderbaren Gesichtspuncte». Karl Bertuch: Rezension von *Virginia oder die Kolonie von Kentucky*. In: *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Moden*. 35 (1820), S. 227-229. Hier S. 227.

¹¹⁰ Vgl. Frölich, *Virginia*, Bd.1, S. 45, S. 114, S. 161; Bd.2, S. 132f., S. 158.

¹¹¹ Baxmann, *Die Feste der Französischen Revolution*, S. 19.

¹¹² Hunt, *Symbole der Macht*, S. 106. Steiner sieht dies auch in der Wahl des Gründungstages der Republik gegeben. Vgl. Steiner, *Nachwort*, S. 232.

¹¹³ Diese Entwicklungsstufen skizziert auch Gerhard Steiner im *Nachwort*, S. 222f.

¹¹⁴ Kurt Wölfel: *Prophetische Erinnerung. Der klassische Republikanismus in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts als utopische Gesinnung*. In: *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*. Hg. von Wilhelm Voßkamp. Bd.3. Stuttgart 1985. S. 191-217. Hier S. 193.

nach im aufgeklärt-gebildeten Subjekt, das «mit einem muthigen Wurf»¹¹⁵ seine natürlichen Freiheitsrechte in demokratischer Form realisiert. In *Virginia oder die Kolonie von Kentucky* emanzipieren sich die KolonistInnen von staatlichen Instanzen und Strukturen und *werden* zur neuen Republik. Auf der politischen Ebene argumentiert Frölich jakobinisch, bezieht sich aber in der Lösung sozialer Konflikte auf den frühsozialistischen Denkansatz ihres Ehemannes (Aufhebung des Eigentums, gemeinsame Organisation und Verteilung von Arbeit, interne Abschaffung des Geldes). Sie löst ihre Figur aus der republikanisch-staatsbürgerlichen Phantasie und läßt sie «nichts als Mensch [...] seyn!»¹¹⁶ Der Fokus liegt auf sozialen, pädagogischen und ökonomischen Bedingungen einer staatlichen Neugründung. Damit stellt der Roman «ein bemerkenswertes, bedeutendes zeitkritisches Buch dar, das ein utopisches Gegenbild zur bedrückenden europäischen Realität zeigt»¹¹⁷.

Parallel dazu steht eine republikanische Heldin mit politischer Motivation und Ausbildung im Mittelpunkt der Romanhandlung. Frölich gestaltet eine zeichenhafte Symbiose zwischen ihrer Protagonistin Virginia und der Zeitgeschichte, auch hier nähert sich die Gestaltung der fiktiven Figur einer weiblichen Subjektposition. Virginia weist Vernunft, Moral, republikanische Tugenden und heroischen Enthusiasmus auf. Doch sie kann erst durch eine persönliche Zwangslage die ihr zugewiesene dulddende Rolle überschreiten. Dabei verkörpert sie die gelungene Verbindung von «männliche[m] Geist»¹¹⁸ und weiblichem Gefühl, was ihr jedoch nicht die Umsetzung ihres Begehrens ermöglicht. Zu bedenken ist dabei, daß die politische Zugangsberechtigung der weiblichen Kolonisten im Zusammenhang mit der demokratischen Grundstruktur der Kolonie zu sehen ist. Sie verändert nur wenig an den Inhalten des transportierten Frauenbildes, die Tätigkeiten der Frauen sind als “natürliche Vorlieben” in Anlehnung an bürgerliche Geschlechtsideologien konventionell. Daher tradiert Frölich «most gender definitions of her contemporaries»¹¹⁹, ihre lite-

¹¹⁵ Frölich, *Virginia*, Bd.2, S. 148. Hervorhebung im Original.

¹¹⁶ Frölich, *Virginia*, Bd.2, S. 67.

¹¹⁷ Hartmut Vollmer: *Der deutschsprachige Roman 1815-1820. Bestand, Entwicklung, Gattungen, Rolle und Bedeutung in der Literatur und in der Zeit*. München 1993. S. 101.

¹¹⁸ Frölich, *Virginia*, Bd.1, S. 140.

¹¹⁹ Ute Brandes: *Escape to America: Social Reality and Utopian Schemes in German Women's Novels Around 1800*. In: *In the Shadow of Olympus. German Women Writers Around 1800*. Ed. by Katherine R. Goodman and Edith Waldstein. Albany 1992. S. 157-171. Hier S. 169.

rarische Gestaltung einer egalitären Demokratie verharrt in der partiellen Akzeptanz patriarchaler Strukturen. Die Gleichberechtigung der Geschlechter wird von ihr nicht konsequent zu Ende gedacht, was sich in den ambivalenten Handlungen Virginias widerspiegelt¹²⁰.

Im Vergleich mit anderen Romanen zeigt sich jedoch, daß mit der fiktiven Öffnung des weiblichen Handlungsspielraums diffizile Veränderungen einhergehen, die gerade mit ihren Brüchen ein komplex dimensioniertes Angebot für literarische Erprobungen in revolutionären Zeiten machen. So gehört auch Frölichs *Virginia oder die Kolonie von Kentucky* zu den Werken, die mit ihrem innovativen Potential «zur Darstellung eines poetischen Subjekts Frau»¹²¹ beitragen. In der Nachfolge bieten beispielsweise die Autorinnen des Vormärz mit ihren kritischen literarischen Gestaltungen verschiedener Elemente des bürgerlichen Weiblichkeitskonzeptes interessante Anknüpfungspunkte.

¹²⁰ Ein ausführlicher Vergleich mit den Romanen von Therese Huber und Sophie von La Roche findet sich in meiner Untersuchung *Die Politisierung des weiblichen Subjekts*.

¹²¹ Meise, *Politisierung der Weiblichkeit*, S. 63.

Alessandro Costazza
(Milano)

L'entusiasmo della ragione: poesia e filosofia in Schiller e Leopardi.

I

Non sono poi così rari i casi in cui tra autori appartenenti a nazioni e anche a periodi diversi si riscontrano somiglianze o analogie così significative da sembrare quasi impossibili senza supporre un'influenza diretta. È nota ad esempio, tanto per rimanere nel campo dei rapporti tra Italia e Germania, la stretta parentela esistente tra le idee di Vico e quelle di Herder, tra la loro scoperta della storicità della natura umana così come tra le loro rispettive concezioni del primato della fantasia e della poesia nelle prime fasi della storia dell'umanità; affinità che hanno sollevato ripetutamente la questione sulla conoscenza da parte di Herder degli scritti vichiani.

Anche se non così ricorrenti ed insistenti, pure non sono mancati nemmeno i parallelismi istituiti tra il poeta e filosofo tedesco Schiller e Leopardi, forse l'unico grande poeta-filosofo italiano. Le analogie riscontrate e continuamente rimarcate si limitano tuttavia alle rispettive concezioni del rapporto tra poesia antica e poesia moderna e in particolare a quella definizione di «sentimentale» attribuita a quest'ultima da Leopardi, che non può non ricordare immediatamente il famoso scritto di Schiller *Sulla poesia naïv e sentimentale*¹. Meno nota e meno indagata è invece la sorprendente analogia tematica esistente tra alcuni aspetti della poesia di

¹ Mi astengo dal fornire un elenco delle opere critiche su Leopardi in cui il nome di Schiller viene citato in riferimento alla categoria del «sentimentale», poiché esso risulterebbe da una parte troppo lungo e dall'altra comunque sempre incompleto. È sufficiente consultare gli indici dei nomi tanto delle pubblicazioni più datate che di quelle più recenti su Leopardi, per rendersi rapidamente conto di come il nome di Schiller venga fatto solo e unicamente in questo contesto.

Schiller *Die Götter Griechenlands* (Gli dei della Grecia) e una poesia di Leopardi intitolata *Alla primavera, o delle favole antiche*².

Ambedue queste analogie non sono d'altra parte assolutamente casuali in due poeti che, oltre ad essere entrambi anche «filosofi», sono soprattutto profondamente «classicisti» e «romantici» al tempo stesso, poiché guardano al mondo classico da un punto di vista e con un atteggiamento tipicamente romantico³. Anche qualora non dovesse essere possibile dimostrare quindi con assoluta certezza un'influenza diretta esercitata da Schiller su Leopardi, le pagine seguenti si propongono di chiarire come le concordanze finora rilevate tra i due autori vadano ricondotte ad un'analogia ben più profonda ed essenziale, riguardante soprattutto la concezione del potere conoscitivo della poesia e quindi anche del rapporto tra poesia e filosofia.

Sembra assolutamente fuori dubbio che Leopardi non abbia mai conosciuto direttamente l'opera di Schiller. Nello *Zibaldone* il nome dell'autore

² Questo parallelismo è stato approfondito soprattutto in opere critiche più vecchie su Leopardi. Cfr. in particolare: Bonaventura Zumbini, *Studi su Leopardi*. 2 Voll. Firenze 1902; 1904, vol. I, pp. 263-296, in particolare su Schiller pp. 272-279; Lavinia Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, Milano 1913, pp. 147-156. Alcuni riferimenti si trovano tuttavia anche in studi più recenti, come ad esempio nel saggio di Lorenzo Polato, *L'ultima volta del mito: in margine alla canzone Alla primavera o delle Favole antiche*, in Mario Andrea Rigoni (a cura di), *Leopardi e l'età romantica*, Venezia 1999, pp. 87-105, qui in particolare pp. 95 e 103 sg.

³ Non è qui il luogo per riprendere la *vexata questio* sul «romanticismo anti-romantico» del «classicista» Leopardi. Riguardo al suo modo «romantico» di considerare l'antichità, mi limito perciò a rinviare al saggio di Mario Andrea Rigoni, *L'estetizzazione dell'antico*, in Id., *Il Pensiero di Leopardi*. Prefazione di E. M. Cioran, Milano 1997, pp. 9-54, nonché a G. Singh, *Leopardi filosofo anti-filosofo*, Pisa-Roma 1997, cap. 11: «Il concetto dell'antichità nella poetica di Leopardi», pp. 126-141. Per quanto riguarda invece il «classico» Schiller, va ricordato innanzitutto che egli diede effettivamente molti e significativi impulsi alla riflessione estetica e filosofica dei romantici tedeschi. Cfr. a questo proposito Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I. Antike und Moderne in der Ästhetik der Goetbezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*. Hrsg. von S. Metz und H.-H. Hildebrandt, Frankfurt a.M. 1974, soprattutto pp. 149-183. D'altra parte Schiller veniva considerato in Italia, assieme a Goethe e a tutti gli autori tedeschi a partire almeno da Lessing, come «romantico». Cfr. sulla ricezione di Schiller in Italia: L. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit. Sulla ricezione della cultura e in particolare della letteratura tedesca in Italia all'inizio dell'Ottocento cfr. i saggi contenuti in Alberto Destro; Paola Maria Filippi, (a cura di), *La cultura tedesca in Italia, 1750-1850*, Bologna 1995, nonché il volume di Carlo Carmassi, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del primo Ottocento (1800-1847)*, Pisa 1984, in particolare pp. XXXIII-XLVI.

tedesco viene nominato una sola volta, il 17 settembre 1821, come esempio della profonda inimicizia che lo avrebbe contrapposto a Goethe⁴. Non è chiaro da quale fonte Leopardi abbia tratto una simile notizia palesemente inesatta⁵, ma è certo in ogni caso che egli non conoscesse la lingua tedesca e derivasse le sue scarse conoscenze della letteratura e della filosofia di quel paese dal libro di Madame de Staël *De l'Allemagne*⁶. Una simile ignoranza della lingua e della letteratura tedesche da parte di un autore come Leopardi, che padroneggiava non solo diverse lingue antiche e moderne, ma conosceva perfettamente la letteratura francese e inglese, non deve d'altra parte sorprendere, poiché rispecchia perfettamente la condizione della cultura italiana dell'epoca⁷.

La concezione che Leopardi aveva dei tedeschi ed in particolare della loro filosofia non era quindi libera da pregiudizi evidentemente molto antichi e resistenti a tutt'oggi – che egli poteva ritrovare ad esempio nelle opere di Madame De Staël⁸ –, i quali attribuivano a quel popolo grande senso dell'ordine e della disciplina, accompagnato però da povertà di immaginazione e quindi anche da uno scarsissimo spirito realmente creativo e produttivo. Il documento più interessante di questa visione perlomeno parziale della cultura tedesca da parte di Leopardi è rappresentato dalle pagine dello *Zibaldone* del 5 e del 6 ottobre 1821, scritte cioè meno di tre settimane dopo l'unica menzione del nome di Schiller:

⁴ Cfr. Giacomo Leopardi, *Zibaldone*. Edizione commentata a cura di Rolando Damiani. 3 voll., Milano 1997, 1724, 17 settembre 1821, I, p. 1197: «Schiller uomo di gran sentimento era nemico di Goëthe». Per rendere più agevole l'individuazione dei passi citati dallo *Zibaldone*, essi vengono contrassegnati qui come in seguito dal numero della pagina autografa, seguito dalla data di stesura e quindi dal numero del volume e della pagina nell'edizione utilizzata.

⁵ Già Lavinia Mazzucchetti confessa «di non poter dire con precisione di dove il Leopardi abbia tratto questa notizia di un odio tra i due scrittori». Cfr. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit., p. 153 n.

⁶ Cfr. su Leopardi e le opere di Madame de Staël Rolando Damiani, *L'impero della ragione. Studi Leopardiani*, Ravenna 1994, cap. VI, pp. 149-171: «All'ombra di Madame de Staël». Sui passi anti-tedeschi nello *Zibaldone* del 1821 cfr. *ibid.*, pp. 165 f.

⁷ Sulla scarsa conoscenza della lingua e della letteratura tedesca da parte degli intellettuali italiani all'inizio dell'Ottocento confronta i saggi contenuti nel già citato volume a cura di Alberto Destro e Paola Maria Filippi, *La cultura tedesca in Italia, 1750-1850*.

⁸ Leopardi cita nello *Zibaldone* espressamente le parole prese da *De l'Allemagne* di Madame De Staël, secondo cui lo spirito dei tedeschi «est presque nul à la superficie, a besoin d'approfondir pour comprendre, ne saisit rien au vob». *Zibaldone* 1851, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1266.

questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza; questi tedeschi sì generalmente e sì profondamente applicati da circa due secoli alle meditazioni astratte, e queste quasi esclusivamente; hanno certo sviluppato delle verità non poche, scoperte da altri; hanno recato chiarezza a molte cose oscure; hanno trovato non piccole e non poche verità secondarie; hanno insomma giovato sommamente ai progressi della metafisica, e delle scienze esatte materiali o no; ma qual grande scoperta, specialmente in metafisica, è finora uscita dalle tante scuole tedesche ec. ec.? Quando ha mai un tedesco gettato sul gran sistema delle cose un'occhiata onnipotente che gli abbia rivelato un grande e veramente fecondo segreto della natura, o un grande ed universale errore? [...] Il colpo d'occhio de' tedeschi nelle stesse materie astratte non è mai sicuro, benché sia liberissimo, (e tale infatti non può essere senza gran forza d'immaginare, di sentire, e senza una naturale padronanza della natura, che non hanno se non le grand'anime). La minuta e squisita analisi, non è un colpo d'occhio: essa non scuopre mai un gran punto della natura; il centro di un gran sistema; la chiave, la molla, il complesso totale di una gran macchina. Quindi è che i tedeschi sono ottimi per mettere in tutto il loro giorno, estendere, ripulire, perfezionare, applicare ec. le verità già scoperte [...]; ma poco valgono a ritrovar da loro nuove e grandi verità. Essi errano anche bene spesso, malgrado il più fino ragionamento, come chi analizza senza intimamente sentire, né quindi perfettamente conoscere, giacché grandissima e principalissima parte della natura non si può conoscere senza sentirla, anzi conoscerla non è che sentirla. Oltrechè a chi manca il colpo d'occhio non può veder molti nè grandi rapporti, e chi non vede molti e grandi rapporti, erra per necessità bene spesso, con tutta la possibile esattezza. L'immaginazione de' tedeschi (parlo in genere) essendo poco naturale, poco propria loro, ed in certo modo artefatta e fattizia, e quindi falsa benché vivissima, non ha quella spontanea corrispondenza ed armonia con la natura che è propria delle immaginazioni derivanti e fabbricate dalla stessa natura. [...] L'esattezza è buona per le parti, ma non per il tutto. Ella costituisce lo spirito de' tedeschi; or ella o non è buona o non basta alle grandi scoperte. Quando delle parti le più minutamente ma separatamente considerate si vuol comporre un gran tutto, si trovano mille difficoltà, contraddizioni, ripugnanze, assurdità, dissonanze e disarmonie; segno certo ed effetto necessario della mancanza del colpo d'occhio che scuopre in un tratto le cose contenute in un vasto campo e i loro scambievoli rapporti. [...] Questo effetto deriva dall'ignoranza dei rapporti, parte principale della filosofia, ma che non si ponno ben conoscere senza una padronanza della natura,

una padronanza ch'essa stessa vi dia, sollevandovi sopra di se, una forza di colpo d'occhio, tutte le quali cose non possono stare e non derivano, se non dall'immaginazione e da ciò che si chiama genio in tutta l'estensione del termine. I tedeschi si strisciano sempre intorno e appiedi alla verità; di rado l'afferrano con mano robusta: la seguono indefessamente per tutti gli andirivieni di questo laberinto della natura, mentre l'uomo caldo di entusiasmo, di sentimento, di fantasia, di genio, e fino di grandi illusioni, situato su di una eminenza, scorge d'un occhiata tutto il laberinto, e la verità che sebben fuggente non se gli può nascondere. Dopo ch'egli ha comunicato i suoi lumi e le sue notizie a de' filosofi come i tedeschi, questi l'aiutano potentemente a descrivere e perfezionare il disegno del laberinto, considerandolo ben bene palmo per palmo.⁹

Questa caratterizzazione tutt'altro che lusinghiera dei «tedeschi» e dei limiti intrinseci della loro filosofia, ribadita più volte anche in altre pagine dello *Zibaldone*¹⁰, non è importante per la dura critica in essa contenuta, la quale ricorda tra l'altro il giudizio ancor più radicale e sferzante formulato più di vent'anni prima proprio da un tedesco, vale a dire da Hölderlin nel suo *Hyperion*¹¹, ma che a differenza di quello si basa su conoscenze di seconda mano o su semplici pregiudizi. L'importanza fondamentale di queste pagine consiste piuttosto nel fatto che Leopardi ha formulato in esse con una coerenza e una compattezza forse mai più raggiunte nell'intero *Zibaldone* la summa della sua teoria gnoseologica che egli è venuto elaborando soprattutto tra il settembre e l'ottobre 1821 e su cui ritornerà poi quasi due anni più tardi tra il luglio e il settembre 1823¹². Il fatto poi che Leopardi tratteggi qui la sua teoria della conoscenza proprio sullo sfondo e in radicale opposizione alla filosofia tedesca, rende questo passo ancora più significativo e per molti versi addirittura paradossale, poiché non è difficile dimostrare come proprio quella filosofia tedesca così duramente criticata abbia sviluppato in realtà nel corso del '700 una riflessione sui limiti

⁹ *Zibaldone* 1851-1855, 5-6 Ott. 1821, I, pp. 1266-1268.

¹⁰ Cfr. *Zibaldone*, 1835, 4 Ott. 1821, I, pp. 1257 sg. Cfr. anche 3237, 22 Agos. 1823, II, p. 2024.

¹¹ Cfr. Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, in Id., *Sämtliche Werke*, vol. 3, hrsg. von Friedrich Beissner, Stuttgart 1957, pp. 153-156.

¹² Cfr. in particolare i seguenti passi dello *Zibaldone*: 1650, 7 Sett. 1821, I, pp. 1153 sg.; 1833-1840, 4 Ott. 1821, I, pp. 1256-1259; 1849-1860, 5-6 Ott. 1821, I, pp. 1256-1271; 2132-2134, 20 Nov. 1821, I, pp. 1409 sg.; 2941-2943, 11 Luglio 1823, II, pp. 1855 sg.; 3237-3245, 22 Agos. 1823, II, pp. 2024-2029; 3245, 23 Agos. 1823, II, p. 2029; 3269-3271, 26 Agos. 1823, pp. 2043 sg.; 3382-3386, 8 Sett. 1823, II, pp. 2111-2113.

della ragione e sul potere conoscitivo della poesia che rivela grandissime analogie con la meditazione leopardiana.

Secondo la teoria gnoseologica di Leopardi¹³, quella ragione analitica che egli attribuisce come caratteristica principale ai tedeschi non rappresenta assolutamente lo strumento principale della conoscenza umana della natura, della quale essa è anzi «nemica per essenza»¹⁴. Ciò non è dovuto tuttavia a una supposta impotenza della ragione, che viene definita anzi dallo stesso Leopardi, in un passo posteriore dello *Zibaldone* del 1823, in quanto «facoltà di un ente finito, [...] potentissima»¹⁵. Il limite di questa facoltà consiste tuttavia nel fatto che essa può abbracciare una grande quantità di oggetti solo al prezzo di una visione rimpicciolita e poco chiara degli stessi, mentre consegue al contrario una conoscenza più approfondita dell'oggetto singolo solo attraverso una restrizione del suo campo visivo¹⁶.

¹³ La seguente rappresentazione della teoria conoscitiva di Leopardi prende le mosse essenzialmente dal passo citato dello *Zibaldone*, cercando conferme o chiarimenti in altre pagine sia precedenti che seguenti della stessa opera. Essa rinuncia quindi espressamente tanto a sottolineare gli aspetti poco chiari o le eventuali contraddizioni presenti in questo pensiero, quanto anche a mettere in luce gli sviluppi diacronici avvenuti al suo interno. Sulla teoria della conoscenza di Leopardi confronta, oltre al già citato Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, anche Antonio Prete, *Il pensiero poetante. Saggi su Leopardi*, Milano 1980, in particolare i due capitoli intitolati «Pensiero poetante e poesia pensante» e «Critica del moderno», pp. 80-102; Carlo Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, Venezia 1987, in particolare il capitolo su «Poesia e conoscenza», pp. 11-84; G. Singh, *Leopardi filosofo anti-filosofo*, op. cit.; Antimo Negri, *Leopardi e la scienza moderna. «Sott'altra luce che l'usata errando»*, Milano 1998, in particolare i capitoli II e IV, pp. 56-95 e pp. 143-170, nonché il lungo saggio di Cesare Luporini su «Poesia e filosofia», in Id., *Decifrare Leopardi*, Napoli 1998, pp. 157-224.

¹⁴ *Zibaldone*, 1842, 4 Ott. 1821, I, p. 1261.

¹⁵ Cfr. *Zibaldone*, 2941-2942, 11 Luglio 1823, p. 1855: «Il principal difetto della ragione non è, come si dice, di essere impotente. In verità ella può moltissimo, e basta per accertarsene il paragonare l'animo e l'intelletto di un gran filosofo con quello di un selvaggio o di un fanciullo, o di questo medesimo filosofo avanti il suo primo uso della ragione [...]. Che cosa non può la ragione umana nella speculazione? Non penetra ella fino all'essenza delle cose che esistono, ed anche di se medesima? non ascende fino al trono di Dio, e non giunge ad analizzare fino ad un certo segno la natura del sommo Essere? [...] La ragione dunque per se, e come ragione, non è impotente nè debole, anzi per facoltà di un ente finito, è potentissima».

¹⁶ Cfr. *Zibaldone*, 2942-2943, I, p. 1856: «ella [la ragione] rende piccoli e vili e da nulla tutti gli oggetti sopra i quali ella si esercita, annulla il grande, il bello, e per così dir la stessa esistenza, è vera madre e cagione del nulla, e le cose tanto più impiccoliscono

La razionalità riesce in altri termini a fornire solo conoscenze ristrette delle singole parti, le quali però non conducono mai alla comprensione del meccanismo del tutto, come Leopardi illustra in diversi passi dello *Zibaldone* per mezzo degli esempi della conoscenza delle singole parti di «una macchina complicatissima» oppure delle parti del corpo umano¹⁷.

Ciò che secondo Leopardi è importante per una reale conoscenza, e che egli definisce per questo nel passo citato «parte principale della filosofia», non è dunque la conoscenza dei singoli oggetti, bensì piuttosto il riconoscimento degli «scambievoli rapporti» esistenti tra le cose, poiché anche l'oggetto singolo rivela il suo significato solo nel contesto dei suoi molteplici legami con il tutto¹⁸. Questa capacità di cogliere i rapporti tra le cose viene attribuita però da Leopardi nel passo del 5 e 6 ottobre 1821 a quello che egli attraverso una metafora chiama ripetutamente il «colpo

quanto ella cresce; e quanto è maggiore la sua esistenza in intensità e in estensione, tanto l'essere delle cose si scema e restringe ed accosta verso il nulla. Non diciamo che la ragione vede poco. In effetto la sua vista si stende quasi in infinito, ed è acutissima sopra ciascuno oggetto, ma essa vista ha questa proprietà che lo spazio e gli oggetti le appaiono tanto più piccoli quanto ella più si stende e quanto meglio e più finamente vede. Così ch'ella vede sempre poco, e in ultimo nulla, non perch'ella sia grossa e corta, ma perché gli oggetti e lo spazio tanto più le mancano quanto ella più n'abbraccia, e più minutamente gli scorge. [...] Perciocch'ella per se può vedere assaissimo, ma in atto, ella tanto meno vede quanto più vede».

¹⁷ Un riferimento al «complesso totale di una gran macchina» che la ragione analitica non riesce a cogliere, è già presente nel passo riportato in apertura dello *Zibaldone*, 1852, I, p. 1267. Un altro utilizzo di questa metafora della «macchina complicatissima» è di pochi giorni precedenti. Cfr. *Zibaldone*, 1837 sg., 4 Ott. 1821, I, p. 1258. In un passo del 22 agosto del 1823 Leopardi si serve invece dell'esempio di un'autopsia di «un corpo morto», che non è in grado di cogliere d'idea della vita». Cfr. *Zibaldone* 3239 sg., 22 Agos. 1823, II, pp. 2025 sg.

¹⁸ Cfr. soprattutto *Zibaldone*, 1836-1838, 4 Ott. 1821, I, pp. 1258 sg.: «La scienza della natura non è che scienza di rapporti. Tutti i progressi del nostro spirito consistono nello scoprire i rapporti. Ora, oltre che l'immaginazione è la più feconda e meravigliosa ritrovatrice de' rapporti e delle armonie le più nascoste, come ho detto altrove, è manifesto che colui che ignora una parte, o piuttosto una qualità una faccia della natura, legata con qualsivoglia cosa che possa formar soggetto di ragionamento, ignora un'infinità di rapporti, e quindi non può non ragionar male, non vedere falso, non iscuoprire imperfettamente, non lasciar di vedere le cose le più importanti, le più necessarie, ed anche le più evidenti». Segue l'esempio della «macchina complicatissima» ed infine la conclusione perentoria di Leopardi: «Ho detto altrove che non si conosce perfettamente una verità se non si conoscono perfettamente tutti i suoi rapporti con tutte le altre verità, e con tutto il sistema delle cose».

d'occhio», il quale solamente permette di cogliere «in un tratto le cose contenute in un vasto campo e i loro scambievoli rapporti»¹⁹.

Cosa significhi concretamente questo «colpo d'occhio», la cui mancanza è secondo Leopardi caratteristica dei «tedeschi» e che egli oppone quindi alla loro filosofia analitica, viene chiarito senz'ombra di dubbio dal passo citato in apertura, nel quale esso viene messo direttamente in relazione con l'«immaginazione», ovvero con le altre facoltà conoscitive quali l'«entusiasmo», il «sentimento», la «fantasia» o il «genio», che rientrano tutte all'interno di questo termine superiore²⁰. Sono infatti queste facoltà che, mettendo l'uomo «su un'eminenza», ovvero su «un luogo alto e superiore»²¹, gli permettono di abbracciare «come per un lampo improvviso» ovvero «rapidamente»²² e «in un sol tratto molte più cose ch'egli non è usato a scorgere a un tempo»²³. Contemplando così «l'università delle cose», ovvero «il tutto della natura, il suo modo di essere, di operare, di vivere, i suoi generali e grandi effetti, i suoi fini»²⁴, egli può cogliere finalmente anche i «rapporti più lontani e segreti, le cagioni più inaspettate e remote»²⁵ e comprendere quindi tanto l'universale che il particolare, tanto il tutto che la funzione e il significato delle parti.

Benché un tale «colpo d'occhio», che non a caso viene definito «onnipotente», abbia indubbiamente nella vista di Dio il proprio modello gnosologico²⁶, pure tutte le facoltà che lo rendono possibile, tanto l'immaginazione quanto il sentimento, l'entusiasmo o il genio, sono facoltà asso-

¹⁹ Cfr. altri riferimenti al «colpo d'occhio» in *Zibaldone*, 1833, 4 Ott. 1821, I, p. 1256; 3269 sg., 26 Agos. 1823, II, pp. 2043 sg.

²⁰ Cfr. *Zibaldone*, 1855, I, p. 1268. Cfr. anche *Zibaldone*, 3242 sg., 22 Agos. 1823, II, p. 2027, nonché 3269 sg., 26 Agos. 1823, II, pp. 2043 sg.

²¹ Cfr. *Zibaldone*, 1855, 5-6 Ott. 1821, p. 1268 e 3269, 26 Agos. 1823, II, p. 2043: «Il poeta lirico nell'ispirazione, il filosofo nella sublimità della speculazione, l'uomo d'immaginativa e di sentimento nel tempo del suo entusiasmo, l'uomo qualunque nel punto di una forte passione, nell'entusiasmo del pianto; ardisco anche soggiungere, mezzanamente riscaldato dal vino, vede e guarda le cose come da un luogo alto e superiore a quello in che la mente degli uomini suole ordinariamente consistere».

²² Cfr. rispettivamente *Zibaldone*, 1856, I, p. 1269 e 3270, II, p. 2044. Cfr. anche 1854, I, p. 1268.

²³ *Zibaldone*, 3269, II, p. 2043.

²⁴ *Zibaldone*, 3242 sg., 22 Agos. 1823, pp. 2026 sg.

²⁵ *Zibaldone*, 1856, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1829.

²⁶ Cfr. *Zibaldone*, 1851, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1266. Principalmente in quest'ottica interpreta il «colpo d'occhio» Antimo Negri, *La poesia e l'audacia della conoscenza umana*, in Id., *Leopardi e la scienza moderna*, op. cit. pp. 143-170, qui specialmente pp. 143-153.

lutamente umane e anzi per alcuni versi addirittura «pre-umane», espressione immediata cioè della natura stessa. Leopardi non approfondisce mai né le caratteristiche né il particolare funzionamento di queste facoltà, ma già il continuo riferimento alla rapidità di queste percezioni, opposta almeno implicitamente alla lentezza della ragione analitica, ne lascia intuire chiaramente la natura puramente intuitiva, per così dire pre-razionale, la quale viene poi ulteriormente confermata dai ripetuti riferimenti alla platonica «*μαυρία*», al «furore» o addirittura all'«ubriachezza» che favorirebbero e sarebbero alla base di questo tipo di conoscenza²⁷. Questo carattere pre-razionale dell'immaginazione non deve essere confuso d'altra parte con l'«irrazionale» e va inteso piuttosto alla lettera, nel senso che l'immaginazione costituisce per Leopardi una sorta di forza primigenia ed originaria, in cui non sono contenuti solamente il sentimento o le passioni, bensì anche la ragione o l'intelletto stesso²⁸. Proprio per questo motivo l'immagi-

²⁷ Cfr. di nuovo il seguito del passo citato in apertura: *Zibaldone*, 1855 sg., 5-6 Ott. 1821, I, p. 1268 sg.: «Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso, i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi; dietro alle quali cose il filosofo esatto, paziente, geometrico, si affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e di sintesi. Chi non sa quali altissime verità sia capace di scoprire e manifestare il vero poeta lirico, vale a dire l'uomo infiammato del più pazzo fuoco, l'uomo la cui anima è in totale disordine, l'uomo posto in uno stato di vigor febbrile straordinario (principalmente, anzi quasi indispensabile corporale) e quasi di ubriachezza?». Cfr. anche *Zibaldone*, 3269 sg., 26 Agos. 1823, pp. 2043 sg.

²⁸ Cfr. *Zibaldone*, 2132-2134, 20 Nov. 1821, I, pp. 1409 sg.: «La facoltà inventiva è una delle ordinarie, e principali, e caratteristiche qualità e parti dell'immaginazione. Or questa facoltà appunto è quella che fa i grandi filosofi, e i grandi scopritori delle grandi verità. E si può dire che da una stessa sorgente, da una stessa qualità d'animo, diversamente applicata, e diversamente modificata e determinata da diverse circostanze e abitudini, vennero i poemi di Omero e di Dante, i Principii matematici della filosofia naturale di Newton. Semplicissimo è il sistema e l'ordine della macchina umana in natura, pochissime le molle, e gli ordigni di essa, e i principii che la compongono [...]. L'immaginazione pertanto è la sorgente della ragione, come del sentimento, delle passioni, della poesia; ed essa facoltà che noi supponiamo essere un principio, una qualità distinta e determinata dell'animo umano, o non esiste, o non è che una cosa stessa, una stessa disposizione con cento altre che noi ne distinguiamo assolutamente, e con quella stessa che si chiama riflessione o facoltà di riflettere, con quella che si chiama intelletto ec. Immaginazione e intelletto è tutt'uno. L'intelletto acquista ciò che si chiama immaginazione, mediante gli abiti e le circostanze, e le disposizioni naturali analoghe; acquista nello stesso modo, ciò che si chiama riflessione ec. ec.».

nazione, in quanto espressione immediata della natura, può sussistere anche senza la ragione, mentre quest'ultima, al contrario, non può esistere senza l'immaginazione, che ne rappresenta il fondamento e da cui essa quindi dipende²⁹.

Considerato in questo contesto, anche quel superamento dei confini della razionalità che è proprio dell'entusiasmo, della passione o dell'ubriachezza, non significa dunque affatto una ricaduta nell'irrazionale, bensì piuttosto un ritorno alla natura. Poiché infatti l'immaginazione, il genio e il sentimento sono forze naturali, attraverso cui la natura stessa agisce nell'uomo, ogni conoscenza della natura rappresenta in realtà il risultato di «quella spontanea corrispondenza ed armonia con la natura che è propria delle immaginazioni derivanti e fabbricate dalla stessa natura» e che Leopardi attribuisce alle «grandi anime»³⁰. È vero che attraverso l'immaginazione e il sentimento l'uomo raggiunge una «padronanza sulla natura», ma questa «padronanza» viene definita significativamente «naturale», poiché è concessa e per così dire voluta dalla natura stessa³¹. Proprio per questo motivo Leopardi afferma ripetutamente che l'uomo non può veramente «conoscere» ma solo «sentire» la natura e che «anzi conoscerla non è che sentirla»³²: questo «sentire» indica infatti un'armonia, una consonanza tra la natura e l'uomo, il quale può «conoscere» la natura solo in quanto e

²⁹ Cfr. ancora una volta il seguito del passo contro i «tedeschi» citato in apertura: *Zibaldone*, 1858 sg., 5-6 Ott. 1821, I, p. 1270: «Da tutto ciò deducete 1. l'impotenza, e la contraddizione che involge in se, ed introduce nell'uomo, e nell'ordine delle cose umane, la ragione, la quale per far grandi effetti e decisi progressi ha bisogno di quelle stesse disposizioni naturali ch'ella distrugge o n'è distrutta, l'immaginazione e il sentimento. Facoltà generalmente e naturalmente parlando incompatibile con lei, massime dovendo esser questa e quelle in grado sommo [...]. Laddove l'immaginazione e il sentimento non hanno alcun bisogno della ragione. E siccome, sebben questa e quelle sieno qualità naturali, nondimeno quelle si ponno considerar come più proprie della natura, più generali, più perfetti modelli di essa, meglio armonizzanti con lei, più singolarmente proprie dell'uomo e delle nazioni e de' tempi naturali, de' fanciulli ec., così vedete la gran superiorità della natura sulla ragione, e su tutto ciò che l'uomo si procura, si fabbrica, si perfeziona da se stesso e col tempo». Cfr. anche *Zibaldone*, 1842, 4 Ott. 1821, I, p. 1261, in cui Leopardi afferma ancora più chiaramente che «la ragione, sebbene nemica, è posteriore alla natura, e da lei dipendente, ed ha in lei sola il fondamento e il soggetto della sua esistenza, e del suo modo di essere».

³⁰ Cfr. il passo citato in apertura, *Zibaldone*, 1852 e 1853, I, p. 1267.

³¹ Cfr. *ibid.*

³² Cfr. *ibid.*

nella misura in cui egli è parte di essa, vale a dire solo attraverso le facoltà naturali dell'immaginazione, del genio o dell'entusiasmo³³.

Questa teoria gnoseologica di Leopardi determina anche la sua concezione del rapporto tra poesia e filosofia. Almeno a prima vista non potrebbe esistere un'opposizione più radicale e insuperabile: mentre infatti la filosofia procede per via astratta ed analitica, la poesia mira invece proprio alla conoscenza della natura nella sua totalità. Quando Leopardi parla del «poetico della natura», che non può venir colto dalla «fredda ragione», ma solo dall'immaginazione, dal sentimento o dall'entusiasmo³⁴, questo aggettivo «poetico» sta infatti ad indicare in realtà proprio la natura nella sua totalità ovvero «l'universalità delle cose»³⁵. Leopardi attribuisce cioè alla natura come oggetto della conoscenza una qualità – l'aggettivo «poetico» – che appartiene invece al modo della sua conoscenza, quasi che fosse la natura stessa a mirare a «un effetto poetico generale»³⁶: La totalità della

³³ Cfr. *Zibaldone*, 3242, 22 Agos. 1823, II, p. 2027: «Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopraddette cose; ed elle il possono, perocchè noi ne' quali risiedono esse facoltà, siamo pur parte di questa natura e di questa universalità ch'esaminiamo: e queste facoltà nostre sono esse sole in armonia col poetico ch'è nella natura; la ragione non lo è; onde quelle sono molto più atte e potenti a indovinar la natura che non è la ragione a scoprirla».

³⁴ Cfr. *Zibaldone*, 3237 sgg., 22 Agos. 1823, II, pp. 2024 sgg. e in particolare 3242, p. 2027: «Nulla di poetico poterono nè potranno mai scoprire la pura e semplice ragione e la matematica. Perocchè tutto ciò ch'è poetico si sente piuttosto che si conosca e s'intenda, o vogliamo anzi dire, sentendolo si conosce e s'intende, nè altrimenti può essere conosciuto, scoperto ed inteso, che col sentirlo. Ma la pura ragione e la matematica non hanno sensorio alcuno. Spetta all'immaginazione e alla sensibilità lo scoprire e l'intendere tutte le sopraddette cose».

³⁵ Cfr. *ibid.*, 3241, II, pp. 2026 sg.

³⁶ Cfr. *ibid.*: «Si può con certezza affermare che la natura, e vogliamo dire l'universalità delle cose, è composta, conformata e ordinata ad un effetto poetico, o vogliamo dire disposta e destinatamente ordinata a produrre un effetto poetico generale [...]. Nulla di poetico si scorge nelle sue parti, separandole l'una dall'altra, ed esaminandole a una a una col semplice lume della ragione esatta e geometrica: nulla di poetico ne' suoi mezzi, nelle sue forze e molle interiori o esteriori, ne' suoi processi in questo modo disgregati e considerati: nulla nella natura decomposta e risolta, e quasi fredda, morta, esangue, immobile, giacente, per così dire sotto il coltello anatomico, o introdotta nel fornello chimico di un metafisico [...]». Cfr. anche *Zibaldone*, 1835-6, 4 Ott. 1821, I, p. 1257: «Ora, colui che ignora il poetico della natura, ignora una grandissima parte della natura, anzi non conosce assolutamente la natura, perché non conosce il suo modo di essere». Poco oltre Leopardi afferma che «il poetico nell'effettivo sistema della natura è legato assolutamente a tutto». *Ibid.*, 1836, p. 1258. Cfr. anche *Zibaldone* 1842, 4 Ott. 1821, I, 1261: «Ora la natura in quanto natura è tutta quanta essenzialmente poetica».

natura viene definita in altri termini «poetica», in quanto solo la poesia, ovvero «il vero poeta lirico», «l'uomo infiammato» o appassionato è in grado di coglierla e di «sentirla».

Leopardi è bensì cosciente del fatto che anche una simile conoscenza «poetica» dei «grandi misteri della vita, dei destini, delle intenzioni sì generali, sì anche particolari della natura» è costituita in realtà solo da ipotesi e da «illusioni», poiché all'uomo, in quanto essere finito, non è dato di conoscere la verità ultima e assoluta, ma tutt'al più di accostarvisi e di pensare quindi «il meno possibile di falso, o, se non altro, il più possibile di simile al vero, e il meno possibile di assurdo, d'improbabile, di stravagante»³⁷. Egli sa però d'altra parte anche che proprio queste «illusioni», per così dire «verosimili», rappresentano il solo oggetto possibile della conoscenza umana e sono inoltre assolutamente necessarie all'esistenza³⁸, mentre la razionalità tende da parte sua a distruggerle, riuscendo poi però solo a sostituirvi altre illusioni ovvero «una bruttissima, e acerbissima mitologia»³⁹.

Nonostante questa profonda inimicizia ereditaria tra ragione e natura, tra poesia e filosofia, Leopardi crede alla possibilità o ancor più alla necessità di una fusione o comunque di una intima collaborazione tra poesia e filosofia. Poiché infatti anche la ragione ha nell'immaginazione il proprio fondamento e non potrebbe esistere senza di essa⁴⁰, allo stesso modo anche la vera filosofia deve sempre partire dall'immaginazione e quindi dalla poesia⁴¹. In più passi dello *Zibaldone*, ma anche nelle *Operette Morali*, Leo-

³⁷ Cfr. *Zibaldone*, 3243, 22 Agos. 1823, II, pp. 2027 sg.

³⁸ Cfr. *Zibaldone*, 1855 sg., 5-6 Ott. 1821, I, p. 1268 sg.: «Quante grandissime verità si presentano sotto l'aspetto delle illusioni, e in forza di grandi illusioni; e l'uomo non le riceve se non in grazia di queste, e come riceverebbe una grande illusione! Quante grandi illusioni concepite in un momento o di entusiasmo, o di disperazione o insomma di esaltamento, sono in effetto le più reali e sublimi verità, o precursore di queste, e rivelano all'uomo come per un lampo improvviso i misteri più nascosti, gli abissi più cupi della natura, i rapporti più lontani o segreti, le cagioni più inaspettate e remote, le astrazioni le più sublimi».

³⁹ Cfr. *Zibaldone*, 1841 sg., 4 Ott. 1821, I, p. 1261: «La ragione senza notizia del sistema del bello, delle illusioni, entusiasmo ec. e di ciò che spetta all'immaginazione e al cuore, è essa medesima un'illusione, e un'artefice di mitologia, come lo sono le dette cose. Bensì di una bruttissima, e acerbissima mitologia».

⁴⁰ Sulla dipendenza della ragione dalla natura cfr. sopra, nota 29.

⁴¹ Per questo motivo i primi saggi o filosofi furono secondo Leopardi poeti, poiché hanno espresso le loro conoscenze attraverso l'allegoria ovvero attraverso la poesia. Cfr. *Zibaldone*, 2940 sg., 11 Luglio 1823, II, p. 1855: «E infatti i primi sapienti furono poeti, o

parli ripete che i grandi poeti avrebbero potuto essere anche importanti filosofi, così come i veri e significativi filosofi avrebbero potuto diventare grandi poeti⁴². Ciò che accomuna poeti e veri filosofi è infatti proprio la

vogliamo dire i primi sapienti si servirono della poesia, e le prime verità furono annunziate in versi, non cred'io, con espressa intenzione di velarle e farle poco intelligibili, ma perché esse si presentavano alla mente stessa dei saggi in un abito lavorato dall'immaginazione, e in gran parte erano trovate da questa anzi che dalla ragione, anzi avevano eziandio gran parte d'immaginario, specialmente riguardo alle cagioni ec.».

⁴² Cfr. già *Zibaldone*, 1383, 24 Luglio 1821, I, p. 997 sg., dove la possibilità di una uguaglianza tra filosofi e poeti viene ancora solo ammessa: «Malgrado quanto ho detto dell'insociabilità dell'odierna filosofia colla poesia, gli spiriti veramente straordinari e sommi [...] potranno vincere qualunque ostacolo, ed essere sommi filosofi moderni poetando perfettamente. Ma questa cosa, come vicina all'impossibile, non sarà che rarissima e singolare». A distanza di soli due mesi lo stretto rapporto esistente tra filosofi e poeti diventa però una necessità: Cfr. *Zibaldone*, 1650, 7 Sett. 1821, I, pp. 1153 sg.: «Quanto l'immaginazione contribuisca alla filosofia (ch'è pur sua nemica), e quanto sia vero che il gran poeta in diverse circostanze avria potuto essere un gran filosofo, promotore di quella ragione ch'è micidiale al genere da lui professato, e viceversa il filosofo, gran poeta, osserviamo. Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini (Omero o ποιητής ne è il più grande e fecondo modello)». Cfr. la lunga riflessione del 4 ottobre 1821, in cui Leopardi contrappone nuovamente la «freddissima ragione» all'«immaginazione», al «cuore», al «sentimento»: «Chi non ha o non ha mai avuto immaginazione, sentimento, capacità d'entusiasmo, di eroismo, d'illusioni vive e grandi, di forti e varie passioni, chi non conosce l'immenso sistema del bello, chi non legge o non sente, o non ha mai letto o sentito i poeti, non può assolutamente essere un grande, vero e perfetto filosofo, anzi non sarà mai se non un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa, per diligente, paziente, e sottile, e dialettico e matematico ch'ei possa essere; non conoscerà mai il vero, si persuaderà e proverà colla possibile evidenza cose falsissime ec. ec. [...] Quindi si veda quanto sia difficile a trovare un vero e perfetto filosofo. [...] È del tutto indispensabile che un tal uomo sia sommo e perfetto poeta; ma non già per ragionar da poeta; anzi per esaminare da freddissimo ragionatore e calcolatore ciò che il solo ardentissimo poeta può conoscere. Il filosofo non è perfetto, s'egli non è che filosofo [...]. La ragione ha bisogno dell'immaginazione e delle illusioni ch'ella distrugge; il vero del falso; il sostanziale dell'apparente [ecc.].» *Zibaldone*, 4 Ott. 1821, 1833 e 1838 sg., I, p. 1256 e p. 1259. Cfr. anche *Zibaldone*, 3245, 23 Agos. 1823, II, p. 2029. Tra i «filosofi poeti» Leopardi ricorda qui Platone, Descartes, Pascal, Rousseau e Madame De Staël. Cfr. ancora *Zibaldone*, 3382 sg., 8 Sett. 1823, II, p. 2111: «È tanto mirabile quanto vero, che la poesia la quale cerca per sua natura e proprietà il bello, e la filosofia ch'essenzialmente ricerca il vero, cioè la cosa più contraria al bello; sieno le facoltà le più affini tra loro, tanto che il vero poeta è sommo disposto ad esser gran filosofo, e il vero filosofo ad esser gran poeta, anzi nè l'uno nè l'altro non può esser nel gener suo nè perfetto nè grande, s'ei non partecipa più che mediocrementemente dell'altro genere». Cfr. infine anche il capitolo settimo dell'Operetta mo-

«facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe»⁴³; una capacità che deriva però solo dall'entusiasmo, dall'immaginazione o dal genio, vale a dire da tutte quelle facoltà pre-razionali, che secondo Leopardi sono proprie delle «grand'anime» nel loro stretto rapporto con la natura. Per questo motivo, solo l'entusiasmo e la conoscenza del bello fanno dunque il «vero e perfetto filosofo»⁴⁴, che senza queste facoltà rimane di necessità solo «un filosofo dimezzato, di corta vista, di colpo d'occhio assai debole, di penetrazione scarsa»⁴⁵.

Non è un caso, quindi, se già all'inizio delle considerazioni di Leopardi sul rapporto tra poesia e filosofia si trova quell'idea di una «ultrafilosofia», che può venir intesa in un certo senso come il *telos* ultimo delle sue meditazioni, l'idea cioè di un'unione di ragione ed entusiasmo, di razionalità e passione, la quale solamente può riavvicinare l'uomo alla natura, permettendogli ad un tempo la conoscenza dell'«intiero» e dell'«intimo delle cose», della totalità della natura e del singolo oggetto⁴⁶.

Quali esempi di un simile «entusiasmo della ragione»⁴⁷, come Leopardi definirà più tardi in maniera efficace questa ossimorica fusione di poesia e filosofia, vengono ricordati nel seguito del passo dello *Zibaldone* citato in

rale *Il Parini ovvero della gloria*, scritta tra il 21 e il 30 maggio del 1824: Giacomo Leopardi, *Opere morali*, a cura di Sergio Solmi, Torino 1976, pp. 100 sgg.

⁴³ Cfr. *Zibaldone*, 1650, 7 Sett. 1821, I, p. 1154: «Proprietà del vero poeta è la facoltà e la vena delle similitudini (Omero ο ποιητής ne è il più grande e fecondo modello). L'animo in entusiasmo, nel caldo della passione qualunque ec. ec. discopre vivissime somiglianze fra le cose. Un vigore anche passeggero del corpo, che influisca sullo spirito, gli fa vedere dei rapporti fra cose disparatissime, trovare dei paragoni, delle similitudini astrusissime e ingegnossissime (o nel serio o nello scherzoso), gli mostra delle relazioni a cui egli non aveva mai pensato, gli dà insomma una facilità di ravvicinare e rassomigliare gli oggetti delle specie le più distinte [...] Tutte facoltà del gran poeta, e tutte contenute e derivanti dalla facoltà di scoprire i rapporti delle cose, anche i menomi, e più lontani, anche delle cose che paiono le meno analoghe ec. Or questo è tutto il filosofo: facoltà di scoprire e conoscere i rapporti, di legare insieme i particolari, e di generalizzare».

⁴⁴ Cfr. *Zibaldone*, 1838 sg., 4 Ott. 1821, I, p. 1259.

⁴⁵ Cfr. *Zibaldone*, 1833, 4 Ott. 1821, p. 1256.

⁴⁶ Cfr. *Zibaldone*, 115, 7 Giugno 1820, I, p. 150: «Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura».

⁴⁷ Cfr. *Zibaldone*, 3383, 8 Sett. 1823, II, p. 2112: «Le grandi verità, e massime nell'astratto e nel metafisico o nel psicologico ec. non si scuoprono se non per un quasi entusiasmo della ragione, nè da altri che da chi è capace di questo entusiasmo».

apertura anche «alcuni lirici tedeschi»⁴⁸, di cui non viene specificata tuttavia ulteriormente l'identità. Tra i filosofi dotati di immaginazione poetica Leopardi ricorderà invece nell'Operetta morale *Il Parini o della gloria*, oltre a Descartes, Galileo, Newton e Vico, anche Leibniz⁴⁹. Un tale riferimento a Leibniz rappresenta tuttavia piuttosto un'eccezione, poiché la filosofia tedesca in generale funge altrimenti in tutta l'opera sempre e inequivocabilmente da esempio negativo di una razionalità astratta, fredda e analitica. Anche nelle considerazioni del 5 e 6 Ottobre 1821, da cui siamo partiti, Leopardi non ricorda solamente Kant quale autore di un sistema filosofico assolutamente incomprensibile persino ai suoi discepoli, ma accenna anche a «Leibnizio, forse il più grande metafisico della Germania», rigettando tuttavia le sue idee delle «monadi», dell'«ottimismo» o dell'«armonia pre-stabilita» in quanto «favole e sogni»⁵⁰.

Una simile critica al supposto carattere fantastico della filosofia di Leibniz non può che risultare perlomeno sorprendente, quando non addirittura sospetta, se formulata da un autore come Leopardi, il quale non si è mai stancato di sottolineare l'assoluta importanza dell'immaginazione per il vero e fecondo pensiero filosofico. La sua evidente paradossalità fa nascere infatti qualche dubbio anche sul significato e sulla funzione di quella critica più generale e radicale che Leopardi ha rivolto immediatamente prima all'intera filosofia tedesca. Se questa polemica potrebbe essere infatti da una parte il frutto di reale ignoranza e di semplici pregiudizi, dall'altra essa potrebbe rappresentare forse anche il risultato di un tentativo di «depistaggio», volto a nascondere le vere fonti del suo pensiero.

Già altri studiosi hanno sottolineato il fatto paradossale che Leopardi rivolga le sue concezioni filosofiche e gnoseologiche proprio «contro quei “tedeschi” che ne erano i creatori»⁵¹, ma la loro attenzione si è concen-

⁴⁸ Cfr. *Zibaldone*, 1856, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1269.

⁴⁹ Cfr. Leopardi, *Il Parini o della gloria*, op. cit., p. 101.

⁵⁰ Cfr. *Zibaldone*, 1857, 5-6 Ott. 1821, I, p. 1269.

⁵¹ Rigoni definisce prima «sorprendente» e poi «curioso» questo fatto. Cfr. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., p. 117 e p. 126. Già Prete aveva definito «sorprendente» la «riduzione della filosofia tedesca a “metafisica”» operata da Leopardi, il quale non conosceva «né il kantismo dei “romantici tedeschi” né la “filosofia” hegeliana». Prete, *Il pensiero poetante*, op. cit., p. 93. «Curioso» viene definita infine la polemica di Leopardi contro i «tedeschi» anche da Luporini, «perché Leopardi scrive al tempo della grande filosofia tedesca post-kantiana di cui egli ignora tutto, perfino l'esistenza, mentre la sua istanza in qualche modo sembra andare proprio in quella direzione totalizzante, sistematica e sovraintellettualistica ch'egli considera proibita ai tedeschi stessi!». Cfr. Luporini, *Poesia e filosofia*, op. cit., p. 195.

trata esclusivamente sugli autori dell'Idealismo e del Romanticismo tedesco, cosicché soprattutto nei contributi critici più recenti sono stati messi in luce sempre più frequentemente i numerosi parallelismi e le analogie esistenti tra il pensiero di Leopardi e le riflessioni estetiche e filosofiche di Hölderlin, Novalis, Friedrich e Wilhelm Schlegel, Hegel o Schelling⁵². Proprio questo tentativo di considerare il pensiero leopardiano sullo sfondo e nel contesto della discussione filosofica ed estetica europea a lui contemporanea, che è servito indubbiamente a metterne in luce la modernità, ha sortito però d'altra parte anche l'effetto di impedire il riconoscimento di analogie ben più forti e forse addirittura di possibili fonti di questo pensiero. Più ancora che con le opere degli Idealisti o dei Romantici tedeschi, che Leopardi certamente non conosceva, la sua teoria gnosologica rivela infatti sorprendenti e ben più profonde analogie con quella riflessione sui limiti della conoscenza razionale e sulla funzione conoscitiva della poesia che si sviluppò in Germania nel '700 a cavallo tra «Schulphilosophie» e «Popularphilosophie» e portò alla nascita e al consolidarsi dell'estetica come disciplina filosofica autonoma; una discussione di cui Leopardi, direttamente o indirettamente, poteva essere a conoscenza⁵³.

Una simile «filiazione» del pensiero leopardiano potrebbe servire tra l'altro anche a spiegare quelle analogie riscontrate con le teorie romantiche e idealiste, poiché anche quest'ultime avevano in quella stessa discussione il proprio precedente e fondamento filosofico immediato. Anche in questo caso, come già in altre occasioni, il pensiero di Leopardi avrebbe in-

⁵² Cfr. Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., pp. 125 sgg. Ferrucci rinviene, oltre a numerosi parallelismi con Novalis, Hölderlin o Hegel, soprattutto molte e profonde analogie con la filosofia di Kant. Cfr. Ferrucci, *Leopardi filosofo e le ragioni della poesia*, op. cit., pp. 22-24; 36; 50 sg. Cfr. anche Antimo Negri, *Leopardi e la scienza moderna*, op. cit., pp. 65 sgg.; 72; 79 sg.; 84 sg. Dello stesso autore vedi anche *Leopardi e la filosofia di Kant*, in Trimestre V, 4 (1971), p. 475-491.

⁵³ Non va dimenticato, infatti, che le più importanti opere di Leibniz furono scritte in francese o in latino, mentre in latino Leopardi avrebbe potuto leggere anche gli scritti dei principali rappresentanti della cosiddetta «Schulphilosophie», ad esempio di Christian Wolff, che godette di una certa diffusione in Italia nel '700, o magari dello stesso Alexander Gottlieb Baumgarten, il fondatore dell'estetica come disciplina filosofica. Ma anche altre importanti opere «popolarfilosofiche» di Sulzer o di Mendelssohn, come ad esempio la fondamentale *Theorie der schönen Künste* del primo, potevano essergli accessibili in lingua francese e almeno in parte anche in traduzione italiana. Cfr. Carlo Carmassi, *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Seicento e del Settecento (1668-1779)*, Pisa 1988, p. 54 e p. 81.

somma preso le mosse dalla letteratura e dalla filosofia dell'Illuminismo, per portare poi a compimento in maniera autonoma la «rivoluzione romantica» e giungere così alle stesse conclusioni dei romantici, pur senza conoscere direttamente né le loro opere né il «movimento romantico» in senso stretto⁵⁴.

Le idee di Leopardi sulla debolezza della ragione umana e la sua conseguente riabilitazione dell'«immaginazione», del «sentimento» o del «genio» non solo nel campo della poesia, ma in quanto facoltà conoscitive generali, utili e anzi necessarie quindi anche alla conoscenza filosofica, trovano nella fondazione dell'estetica da parte di Gottlieb Alexander Baumgarten un'equivalenza quasi perfetta⁵⁵. Anche la riflessione di Baumgarten, infatti, prende le mosse proprio dalla coscienza della debolezza della conoscenza razionale, la quale in seguito al *malum metaphysicum*, vale a dire all'insuperabile limitatezza umana, deve ricorrere necessariamente all'«astrazione», che funziona come una sorta di messa a fuoco dell'oggetto ed esclude quindi dal suo campo visivo tutti gli infiniti rapporti che lo legano ad altri oggetti e alla totalità della natura⁵⁶. Di fronte a una simile restrizione del campo visivo, che Baumgarten definisce esplicitamente un «male», egli riabilita dunque la «conoscenza sensibile» – quell'«αἰσθησιμότητα» appunto, da cui deriva il termine «estetica» –, la quale non sta ad indicare però solo la conoscenza propria dei sensi, bensì più generalmente la conoscenza fornita da tutte quelle facoltà che si trovano al di sotto della sfera della razionalità, vale a dire in particolare dal «sentimento», dal «gusto» o dall'«immaginazione». Queste facoltà, che secondo la scala leibniziana delle facoltà conoscitive umane sono dette «inferiori», non hanno per oggetto la «verità metafisica», che rimane accessibile solo da Dio, bensì piuttosto una «verità estetica» o «esteticologica», che, come per Leopardi, è costituita dalla

⁵⁴ Cfr. su Leopardi e il Romanticismo il volume a cura di M. A. Rigoni, *Leopardi e l'età romantica*, op. cit.

⁵⁵ Antonio Prete esclude esplicitamente proprio un'analogia con Baumgarten: «Se c'è, nella scrittura leopardiana, il tracciato di un'estetica, esso non va nella direzione già segnata da Baumgarten e poi raccolta dal sistema hegeliano, ma si muove lungo i sentieri della domanda illuminista su quale è il posto della "bellezza" nell'interpretazione della natura». Antonio Prete, *Il pensiero poetante*, op. cit., p. 82.

⁵⁶ Per quanto riguarda l'estetica di Baumgarten, qui di seguito fortemente condensata e ridotta ai suoi elementi principali, nonché per il quadro generale dell'evoluzione dell'estetica in Germania nel '700, rimando al mio libro *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York 1999, in particolare al Cap. II, pp. 37-87, con la bibliografia lì indicata.

«verosimiglianza»⁵⁷. Proprio questa «verità estetica» o semplice «verosimiglianza» risulta tuttavia, almeno per alcuni aspetti, più vicina alla «verità metafisica» di quanto lo siano le «verità logiche» della scienza e della filosofia. Benché le facoltà conoscitive inferiori, infatti, non colgano l'oggetto con la stessa «chiarezza» e «distinzione» delle facoltà razionali superiori, pure la conoscenza da esse trasmessa risulta essere molto più «ricca», in quanto esse riescono ad abbracciare contemporaneamente un numero molto maggiore di oggetti e di determinazioni degli stessi. Proprio per questo motivo la conoscenza «sensibile» od «estetica», che riesce a comprendere tanto la totalità della natura che l'oggetto singolo e individuale, il quale può essere compreso solo nei suoi infiniti rapporti con la totalità e rimane quindi «ineffabile» per la conoscenza razionale, si avvicina per Baumgarten alla conoscenza assoluta di Dio⁵⁸.

Ciò che avvicina maggiormente la conoscenza estetica a questa conoscenza divina non è tuttavia tanto il suo contenuto, che rimane pur sempre limitato e deficitario, quanto piuttosto la sua modalità. Mentre infatti la conoscenza razionale è «discorsiva», legata cioè all'espressione attraverso simboli e quindi anche alla successione temporale, la conoscenza estetica è assolutamente simultanea e intuitiva, espressione immediata cioè di quelle «*petites perceptions*» che secondo la metafisica leibniziana uniscono l'uomo, in uno stadio ancora precedente alla coscienza e quindi pre-razionale, alla totalità della natura. Proprio questa qualità «pre-razionale» e intuitiva della conoscenza estetica è alla base della sua somiglianza con la più alta di tutte le conoscenze, vale a dire con la «anschauende Erkenntnis» divina, che è appunto una conoscenza intuitiva e simultanea del tutto della natura e delle sue parti.

Benché né Baumgarten né il suo discepolo e divulgatore Georg Friedrich Meier abbiano mai osato formulare esplicitamente questo parallelismo tra la conoscenza estetica e quella divina, e un simile confronto sia stato

⁵⁷ Cfr. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» (1750/58)*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg 1983, § 478 sgg., pp. 109 sgg.

⁵⁸ Cfr. in particolare i paragrafi § 440 sg. e § 557-564 dell'*Aesthetica*, *ibid.*, pp. 68 sgg. e pp. 140-149. Sulle problematiche gnoseologiche dell'*Aesthetica* di Baumgarten cfr. soprattutto Ursula Franke, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Wiesbaden 1972; Hans Rudolf Schweizer, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der «Aesthetica» A. G. Baumgartens*, Basel, Stuttgart 1973, pp. 13-101; Friedhelm Solms, *Disciplina aesthetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Stuttgart 1990.

più tardi esplicitamente relativizzato da Mendelssohn⁵⁹, nondimeno è possibile descrivere l'intera evoluzione dell'estetica dall'Illuminismo fino al Romanticismo proprio come la storia dell'inarrestabile ascesa di questa conoscenza estetica ad *analogon* della conoscenza divina⁶⁰. Se Leibniz aveva ancora riservato unicamente a Dio questo tipo di «conoscenza intuitiva» e quindi simultanea del tutto e delle parti, negandola invece esplicitamente anche al «coup d'oeil» del genio⁶¹, la «anschauende Erkenntnis» diventa negli anni Sessanta e Settanta del Settecento, nello Sturm und Drang ma anche presso altri autori lontani da questo movimento⁶², la tipica conoscenza per eccellenza del genio in quanto *alter deus*. Kant avrebbe bensì messo di nuovo in discussione poco più tardi la possibilità stessa per l'uomo di raggiungere una simile conoscenza, riservandola ad un «intellectus archetypus»⁶³, ma non molto tempo dopo i romantici, in particolare Hölderlin e Schelling, faranno della «intellektuelle Anschauung» il fine ultimo e supremo dell'arte⁶⁴.

⁵⁹ Mendelssohn distingue nettamente nella quinta lettera delle sue *Briefe über die Empfindungen* tra la visione estetica dell'uomo, che coglie la bellezza dell'universo, e quella invece dello sguardo divino, che ne coglie la perfezione. Cfr. Moses Mendelssohn, *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*, Stuttgart, Bad Cannstatt 1971, vol. I, pp. 249 sgg.

⁶⁰ Cfr. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, op. cit., pp. 51 sgg. Cfr. anche Schulte-Sasse, *Der Stellenwert des Briefwechsels in der Geschichte der deutschen Ästhetik*, in Lessing, Mendelssohn, Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, hrsg. von Schulte-Sasse, München 1972, p. 178: «Sinnliche, den Gegenstand simultan umfassende menschliche Erkenntnis wird im Laufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr als anschauende resp. intuitive Erkenntnis gefaßt, wobei ein Teil der alten Wertschätzung für die göttliche Erkenntnisweise sich auf die sinnlich-anschauende Erkenntnis der Kunst überträgt». Cfr. anche Alfred Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle 1923, pp. 242 sg.: «Der Wert der Anschauung des Ganzen hätte wohl nie so rasch gegen die einseitige Verstandesansicht ausgespielt werden können, wenn nicht immer schon im Begriffe des göttlichen Verstandes diese Art der Erkenntnis vorgestellt gewesen wäre».

⁶¹ Cfr. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, Darmstadt 1959, vol. II, pp. 580 sgg.

⁶² Mi riferisco qui soprattutto ad autori come Resewitz, Blanckenburg e Lenz. Cfr. Costazza, *Genie und tragische Kunst*, op. cit., pp. 77-87.

⁶³ Cfr. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1974, § 77, pp. 358 sgg.

⁶⁴ Cfr. gli articoli «Anschauung» e «Anschauung, intellektuelle» in Ritter (a cura di), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel, Stuttgart 1971 sgg., vol. 1, p. 340-347; 349-351.

Diventa chiaro, a questo punto, che anche quella conoscenza del «colpo d'occhio» attribuita da Leopardi all'immaginazione e quindi alla poesia, la quale permette di cogliere simultaneamente il tutto della natura e le relazioni che esistono tra le sue parti, non è nient'altro che questa stessa «anschauende Erkenntnis», che era stata tra l'altro paragonata dallo stesso Leibniz al «coup d'oeil» del genio e venne poi elevata a somma conoscenza dell'arte dalla riflessione filosofico-estetica del '700 in Germania⁶⁵. Il riconoscimento di una tale corrispondenza rende quindi evidente l'infondatezza e l'arbitrarietà del giudizio negativo di Leopardi sul supposto carattere puramente analitico della filosofia tedesca, la quale mirava anzi fin dai suoi esordi proprio a una visione totalizzante della natura, che troverà nell'estetica e in generale nella filosofia dell'Idealismo e del Romanticismo il proprio coronamento. Questo riconoscimento serve però anche a spiegare le molte e sorprendenti analogie che si possono riscontrare tra la teoria gnoseologica elaborata da Leopardi e la concezione della funzione conoscitiva attribuita all'arte da Schiller nella sua poesia *Die Künstler* (Gli artisti). Questa poesia, infatti, scritta tra l'ottobre 1788 e il febbraio dell'anno seguente – prima quindi della comparsa della *Critica del giudizio* di Kant –, contiene per così dire la summa delle riflessioni estetiche di Schiller anteriori al suo studio della «filosofia critica», le quali sono ancora fortemente influenzate dall'estetica e dalla poetica dell'Illuminismo⁶⁶.

⁶⁵ Cfr. Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, op. cit., vol. II, pp. 582. Il solo Luporini, a quanto mi è dato vedere, ha visto chiaramente questo legame. Cfr. Luporini, *Poesia e filosofia*, op. cit., p. 195: «E perfino quel “colpo d'occhio” fa venire alla mente in qualche guisa la “intuizione intellettuale”, specie di Schelling». Poco oltre egli ritorna tuttavia sui suoi passi e definisce una simile interpretazione del «colpo d'occhio» non solo «impressionistica», ma anche «deviante e riduttiva», in quanto Leopardi sarebbe un «filosofo della differenza» e si distinguerebbe in questo radicalmente dall'«idealismo speculativo tedesco» e in particolare da Schelling e Hegel. Cfr. *ibid.*, pp. 197 sg. In realtà, però, l'«intuizione intellettuale» non è propria solo della filosofia dell'identità di Schelling, ma ha piuttosto, come si è mostrato sopra, una storia ben più lunga, intimamente legata alla discussione estetica e in particolare alle concezioni del «genio».

⁶⁶ Questo aspetto fondamentale della poesia *Die Künstler* non è stato ancora riconosciuto e approfondito in maniera sufficientemente chiara dalla critica, che tende invece a interpretare il componimento sullo sfondo della teoria estetica elaborata da Schiller solo negli anni successivi. Un'unica eccezione a questa tendenza è rappresentata dal saggio di Sven-Aage Jorgensen, *Vermischte Anmerkungen zu Schillers Gedicht «Die Künstler»*, in *Text und Kontext* 6 (1978), pp. 86-100. Altre interpretazioni della poesia sono quelle di Wolf-dietrich Rasch, *Die Künstler. Prolegomena zur Interpretation des Schillerschen Gedichts*, in *Der Deutschunterricht* 1952, H. 2, pp. 59-75; Benno von Wiese, *Friedrich Schiller*, Stuttgart 1959, pp. 411-415; Franz Berger, «*Die Künstler*» von Friedrich Schiller. Entstehungsgeschichte und

Nella poesia *Die Künstler* si possono distinguere almeno due livelli differenti di argomentazione e quindi anche due diverse concezioni della funzione e del valore conoscitivo attribuiti all'arte. Ad un livello più tradizionale, legato al motto del «*prodesse aut delectare*», Schiller attribuisce all'arte una funzione didattico-educativa, che, risvegliando il piacere sensuale e attraverso un abbellimento tutto esteriore anche degli aspetti più cupi della realtà, mira a rendere la vita in generale più piacevole e degna di essere vissuta. Questa argomentazione viene tuttavia continuamente intersecata da un'altra riflessione, filosoficamente ben più profonda, sul valore conoscitivo dell'arte, nella quale ritornano molte delle tematiche tipiche della discussione estetica del '700 e dove in particolare la rappresentazione del rapporto tra arte e scienza rispecchia perfettamente la concezione di Leopardi del legame tra poesia e filosofia.

Secondo l'idea fondante di tutta la poesia, espressa all'inizio della terza strofa, l'uomo penetrò «nei territori della conoscenza solo attraverso la porta mattutina del Bello»⁶⁷. Come sia da intendersi questo discorso metaforico, viene chiarito subito dopo nella quarta strofa:

Was erst, nachdem Jahrtausende verflossen,
Die alternde Vernunft erfand,
Lag im Symbol des Schönen und des Großen
Voraus geoffenbart dem kindischen Verstand.⁶⁸

Come per Leopardi, anche per Schiller la ragione è dunque un prodotto tardo dell'evoluzione umana – essa è definita «alternd», in via d'invecchiamento –, mentre la natura si è già manifestata ad un'umanità an-

Interpretation, Zürich 1964; Hans Jürgen Mall, *Fortschritts Glaube und Ästhetik*, in *Interpretationen. Gedichte von Friedrich Schiller*, hrsg. von Norbert Oellers, Stuttgart 1996, pp. 98-111.

⁶⁷ «Nur durch das Morgentor des Schönen / Drangst du in der Erkenntnis Land». Versi 34-35. La poesia viene citata qui e in seguito, seguita dalla sola indicazione del numero dei versi, da Friedrich Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, hrsg. von Liselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Weimar 1943 sgg., vol. I, pp. 201-214. La traduzione in italiano dei versi, che non ha ambizioni poetiche, ma tende unicamente a rendere il più fedelmente possibile il contenuto degli stessi, è opera mia. La traduzione esistente di questa poesia è infatti in molti casi fuorviante o addirittura palesemente sbagliata. Cfr. Friedrich Schiller, *Poesie filosofiche*, a cura di Giampiero Moretti, Milano 1990, pp. 20-45.

⁶⁸ Schiller, *Die Künstler*, versi 42-45: «Ciò che la ragione ormai in via d'invecchiamento trovò solo dopo millenni, era già stato rivelato in precedenza all'intelletto ancora bambino nel simbolo del Bello e del Grande».

cora fanciulla attraverso un linguaggio simbolico. Gli ultimi versi della stessa strofa esemplificano poi concretamente questa affermazione:

Eh vor des Denkers Geist der kühne
Begriff des ewgen Raumes stand,
Wer sah hinauf zur Sternenbühne,
Der ihn nicht ahndend schon empfand?⁶⁹

Lo spirito del pensatore, dunque, è giunto all'idea ardita dello spazio eterno – spazio e tempo confluiscono qui evidentemente l'uno nell'altro – solo perché qualcuno prima di lui aveva già «colto intuitivamente» questo concetto astratto attraverso la contemplazione attonita della volta celeste. Come per Leopardi, anche per Schiller, dunque, il «sentire» anticipa il pensiero razionale e lo rende per così dire possibile.

Schiller riprenderà queste riflessioni gnoseologiche solo molto più avanti nella poesia, attribuendo all'arte addirittura una funzione che si avvicina a quella delle categorie kantiane, vale a dire il compito di rendere possibile l'esperienza della realtà. Solo l'arte ha introdotto infatti armonia e misura nel mondo, rendendolo in tal modo comprensibile e godibile all'uomo, che fino a quel momento ha vissuto in un caos di immagini fuggevoli, bersaglio passivo di migliaia di sensazioni e in balia di passioni incontrollate⁷⁰. Schiller sa bene che queste «categorie estetiche» che rendono possibile l'esperienza della realtà sono un prodotto umano, una sorta di proiezione del bisogno dell'uomo di ordine e di armonia, per cui egli pesa la natura «con pesi umani» ed essa deve piegarsi alla sua idea di bellezza⁷¹:

In selbstgefällger jugendlicher Freude
Leiht er [der Mensch] den Sphären seine Harmonie,

⁶⁹ Ibid., versi 50-53: «Prima che allo spirito del pensatore si presentasse l'ardito pensiero dello spazio infinito, chi altri rivolgeva lo sguardo verso la volta celeste, se non colui che (quel pensiero) lo aveva già intuito?». Moretti traduce questo passo come segue: «Prima che lo spirito, audace, / giungesse al concetto d'uno spazio infinito, / chi, senza supporlo, si rivolgeva / al cielo con moti dell'animo?». Cfr. Schiller, *Poesie filosofiche*, op. cit., p. 23. Manca in questa traduzione soprattutto l'idea fondamentale di una premonizione intuitiva del pensiero del pensatore o dello scienziato.

⁷⁰ Cfr. *ibid.*, strofa IX, versi 103-115.

⁷¹ Cfr. *ibid.*, versi 280-283: «Jetzt wägt er sie [die Natur] mit menschlichen Gewichten, / Mißt sie mit Maßen, die sie ihm geliehn; / Verständlicher in seiner Schönheit Pflichten, / Muß sie an seinem Aug vorüberziehn».

Und preiset er das Weltgebäude,
So prangt es durch die Symmetrie.⁷²

Solo quando l'uomo ritrova nell'universo quella «simmetria» e quell'armonia che egli stesso vi ha proiettato e che corrisponde quindi alla sua sensibilità estetica, egli ne può lodare la bellezza. D'altra parte, però, è la natura stessa a «prestare» all'uomo anche queste categorie, in base alle quali egli poi la misura e la giudica⁷³.

Così come in Leopardi la «padronanza sulla natura» è una padronanza «naturale», voluta e resa possibile cioè proprio dalla natura, allo stesso modo vi è anche per Schiller un costante rapporto di reciproco dare e ricevere tra uomo e natura. Se da una parte è la natura che ha insegnato all'uomo l'arte, ovvero la capacità di imitarla e di fissarne le immagini fuggivevoli⁷⁴, dall'altra è poi l'uomo a introdurre attraverso l'arte un ordine e un'idea di giustizia nella natura o nel «corso del mondo»⁷⁵. L'uomo diventa quindi bensì «signore» o «dominatore della natura», ma questa ama da parte sua le «catene» che egli le impone, poiché è stata proprio lei ad esercitare «in mille battaglie» le facoltà umane, per poi uscire così sotto il dominio umano dal suo originario stato di inselvaticimento⁷⁶, per acquistare cioè ordine ed armonia.

L'arte sta quindi per Schiller all'inizio e alla fine di quella storia umana che è voluta e programmata proprio dalla natura:

Mit euch [d.h. mit den Künstlern], des Frühlings erster Pflanze,
Begann die seelenbildende Natur,

⁷² Ibid., versi 284-287: «Con giovanile e compiaciuta gioia egli attribuisce alle sfere (celesti) la sua armonia, e se loda l'universo, lo fa perché esso splende per la simmetria».

⁷³ Cfr. *ibid.*, verso 281.

⁷⁴ Cfr. *ibid.*, strofa X, in particolare i versi 125 sgg.

⁷⁵ Cfr. *ibid.*, in particolare la strofa XVII.

⁷⁶ Cfr. *ibid.*, versi 10-12: «Herr der Natur, die deine Fesseln liebet, / Die deine Kraft in tausend Kämpfen übet / Und prangend unter dir aus der Verwilderung stieg!». Moretti traduce: «Signore della natura, che ama le tue catene, / che prova la tua forza in mille lotte, / e luminoso uscì dalla barbarie!». Come indica l'aggettivo maschile «luminoso», Moretti cambia improvvisamente nell'ultimo verso il soggetto, che era rappresentato fino a quel punto dalla natura, e attribuisce quindi l'uscita delle barbarie solo all'uomo. Per far ciò egli deve però trascurare evidentemente quell'«unter dir», che può riferirsi solo all'uomo «signore della natura», perché altrimenti sarebbe costretto a supporre che Schiller si rivolga all'uomo nello stesso verso una volta in terza e una volta in seconda persona.

Mit euch, dem freudigen Erntekranze,
Schließt die vollendende Natur.⁷⁷

Tra l'inizio e la fine di questa storia dell'umanità trova posto però la «scienza», la quale è strettamente collegata all'arte. Come era stato già accennato nella quarta strofa, l'arte anticipa intuitivamente le scoperte della scienza, nascondendole come per Leopardi sotto il manto del linguaggio simbolico ovvero poetico. Questa riflessione viene portata avanti e approfondita poi nella ventesima e nella ventisettesima strofa. Ciò che caratterizza e distingue le conoscenze dell'arte rispetto a quelle della scienza, permettendole di anticipare appunto le scoperte di quest'ultima, sono la velocità, l'ampiezza e il carattere totalizzante delle stesse. In questo senso l'arte esercita cioè secondo Schiller lo spirito a «facili vittorie», raggiunte passando «velocemente attraverso una totalità armonica di stimoli» che procurano «rapidi piaceri»⁷⁸. Proprio queste caratteristiche della conoscenza estetica rendono tuttavia necessario che anche la scienza, giunta al punto estremo della sua evoluzione, non dimentichi i propri debiti nei confronti dell'arte⁷⁹ e si trasformi quindi nuovamente in arte. Solo quando la scienza, infatti, «trasformata in Bellezza, sarà diventata opera d'arte», il «pensatore» potrà godere delle sue conquiste e «dei tesori che ha accumulato», poiché egli salirà allora assieme alle arti «su una collina, e al suo occhio, nel dolce chiarore della sera, si mostrerà improvvisamente la valle pittoresca»⁸⁰.

Troviamo anche qui, non a caso, quella stessa metafora che avevamo incontrato in Leopardi per la «anschauende Erkenntnis», vale dire l'immagine della collina o del posto elevato, dal quale lo sguardo dell'arte può cogliere simultaneamente, cioè in modo «intuitivo» e non «discorsivo», il vasto campo della natura. E proprio su questa idea della necessaria conoscenza intuitiva del tutto si fonda anche per Schiller la necessità di una stretta collaborazione tra scienza e poesia che si avvicina per molti versi all'idea leopardiana dell'«ultrafilosofia». Poiché infatti il «rapido sguardo»

⁷⁷ Ibid., strofa XXVI, versi 393-396: «Con voi, prima pianta della primavera, cominciò la natura creatrice di anime, con voi, gioiosa ghirlanda per la festa del raccolto, la natura che tutto porta a perfezione chiude il suo ciclo».

⁷⁸ Cfr. ibid., versi 275-277.

⁷⁹ Cfr. ibid., strofa XXVI.

⁸⁰ Cfr. ibid., versi 402-408: «Der Schätze, die der Denker aufgehäufet, / Wird er in euren Armen erst sich freun, / Wenn seine Wissenschaft, der Schönheit zugereifet, / Zum Kunstwerk wird geadelt sein – / Wenn er auf einen Hügel mit euch steigt, / Und seinem Auge sich, in mildem Abendschein, / Das malerische Tal – auf einmal zeiget».

dell'arte è anche più «ricco» di quello della scienza, abbraccia cioè simultaneamente un orizzonte molto più vasto, per questo motivo la scienza potrà compiere progressi tanto più grandi, quanto più «lo spirito può attraversare volando come per magia ordini più alti e più belli» e «quanto più i pensieri e i sentimenti sono aperti al rigoglioso gioco di armonie, al ricco fiume della bellezza». Attraverso questo sguardo totalizzante, infatti, anche «singole parti dell'universo, che ora disonorano mutilate la sua creazione», possono trovare posto nella totalità della natura e contribuire così alla bellezza del tutto, mentre sempre più enigmi escono dalla notte e il mondo diventa sempre più «ricco», il mare sempre più profondo e la forza del destino sempre più debole⁸¹.

Di fronte a queste molteplici ed esistenziali funzioni dell'arte, la quale anticipa e per così dire porta a compimento l'opera della scienza, non può stupire che Schiller attribuisca proprio all'arte il compito di elevare l'umanità sul gradino più alto della sua evoluzione, finché «alla fine matura dei tempi», attraverso un «felice entusiasmo»⁸² o uno «sguardo ebbro»⁸³ essa potrà vedere direttamente la verità.

Con questo riferimento all'entusiasmo quale fonte della massima conoscenza siamo ritornati un'altra volta a Leopardi. D'altra parte anche questo accenno finale all'entusiasmo non è assolutamente casuale in Schiller, poiché proprio questo concetto ritorna continuamente quale caratteristica distintiva della «poesia filosofica» sia in Schiller che presso i suoi interlocutori Körner e Humboldt.

Già dopo la stesura della sua prima «poesia filosofica», ovvero dei *Götter Griechenlands* (Gli dei della Grecia), Schiller si mostra soddisfatto soprattutto perché vi riconosce l'espressione di un «entusiasmo moderato»⁸⁴. Quest'idea, che rimanda indubbiamente al tradizionale principio della «sobria ebrietas», che aveva trovato espressione anche in altre poetiche del '700, verrà ripresa dallo stesso Schiller anche nei suoi scritti estetici posteriori e in particolare nel suo più importante tentativo di tracciare i confini tra lingua poetica e lingua filosofica, vale a dire nel saggio *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, in cui egli sottomette espressamente «la rigogliosa fantasia alla disciplina del gusto» e argina con la «so-

⁸¹ Cfr. *ibid.*, versi 409-422.

⁸² *Ibid.*, verso 430.

⁸³ *Ibid.*, verso 479.

⁸⁴ Cfr. la lettera di Schiller a Körner del 12.6.1788, riportata in Schiller, *Werke*, op. cit., vol. II,2/A, p. 164.

bria ragione» lo «scorrere impetuoso del fiume dell'entusiasmo»⁸⁵. Il vero genio deve infatti secondo Schiller accompagnare sempre ad «un ardente sentimento per il tutto» la necessaria «freddezza e resistente pazienza per il singolare»⁸⁶.

Proprio di una simile idea della necessaria stretta collaborazione tra «impetuoso entusiasmo» e «sobria ragione», che ricorda da vicino l'ossimorico «entusiasmo della ragione» di Leopardi, si serve d'altra parte anche Körner, per rispondere al giudizio negativo di Wieland sulla poesia di Schiller *Die Künstler* e distinguere quindi la vera «poesia filosofica» da una semplice «filosofia in versi». Poiché infatti il poeta, secondo Körner, non deve «dimostrare» come il filosofo, ma può limitarsi a «entusiasmare», e poiché d'altra parte «delle verità possono entusiasmare allo stesso modo come le sensazioni», di conseguenza il poeta rimane «nella sua sfera d'azione», se «non insegna solamente ma comunica il suo entusiasmo»⁸⁷. Ancora anni più tardi Körner ricorrerà nuovamente all'idea dell'«entusiasmo», per caratterizzare un'altra poesia filosofica di Schiller, ovvero *Das Reich der Schatten*, che egli definisce ora un'«ode filosofica»⁸⁸.

D'altra parte, già la stessa poesia filosofica *Die Künstler* rappresenta per alcuni versi una realizzazione concreta di quell'ideale in essa tematizzato di una collaborazione tra poesia e filosofia nel segno dell'«entusiasmo della ragione». Un simile legame tra poesia e filosofia può trovare però un'ulteriore conferma anche nella biografia stessa di Schiller. Le sue prime «poesie filosofiche», ovvero *Die Götter Griechenlands* e *Die Künstler*, scritte rispettivamente nella primavera del 1788 e dalla fine dello stesso anno fino all'inizio di quello successivo, segnano infatti non a caso il passaggio di Schiller dalla poesia alla filosofia. A partire dal 1789 Schiller non compose per ben sei anni alcuna opera poetica o drammatica e si dedicò invece esclusivamente allo studio della storia e all'approfondimento della filosofia e dell'estetica. Solo a partire dal 1795 egli ritornò invece alla produzione poetica e lo fece, non a caso, con un'altra «poesia filosofica» intitolata *Das Reich der Schatten*. Si potrebbe quindi affermare, con una certa dose di ap-

⁸⁵ Schiller, *Über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen*, in Schiller, *Werke*, op. cit., vol. XXI, pp. 20 sg.

⁸⁶ Cfr. *ibid.*, p. 21.

⁸⁷ Cfr. lettera di Körner a Schiller del 4 marzo 1789, citata in Schiller, *Werke*, op. cit., vol. II,2/A p. 183. Solo dopo questa replica di Körner anche Schiller affermerà decisamente che la sua poesia «ist ein Gedicht und keine Philosophie in Versen; und es ist dadurch kein schlechteres Gedicht, wodurch es mehr als ein Gedicht ist». *Ibid.*

⁸⁸ Cfr. *ibid.*, p. 243.

prossimazione, che Schiller sia giunto alla filosofia attraverso la poesia, per poi ritrovare nuovamente la strada della poesia proprio attraverso la riflessione filosofica.

II

I parallelismi fin qui illustrati tra le teorie gnoseologiche di Schiller e di Leopardi e in particolare tra le rispettive concezioni del rapporto tra poesia e filosofia potrebbero in fondo essere sufficienti a spiegare anche le altre analogie già rilevate dalla critica tra i due autori, vale a dire tanto quella della concezione del rapporto tra antichità e modernità che quella del dolore per la perdita del mondo poetico dell'antichità espressa nelle due rispettive poesie *Die Götter Griechenlands* e *Alla primavera*. È sufficiente infatti premettere che entrambi considerano l'antichità come il luogo della poesia e la modernità al contrario come luogo della filosofia, per capire da una parte la loro comune idealizzazione dell'antichità quale epoca di un intimo e armonico rapporto tra uomo e natura. Poiché però entrambi credono dall'altra anche nella necessità di una stretta collaborazione tra poesia e filosofia e ritengono inoltre ineluttabile la perdita di quello stadio di fanciullezza dell'umanità, così sia Leopardi che Schiller pensano anche alla possibilità ovvero alla necessità di un'interazione più o meno utopica tra antichità e modernità.

Nonostante questa corrispondenza di fondo, non è affatto agevole però paragonare le concezioni del «sentimentale» proprie di Schiller e di Leopardi, considerato soprattutto che le riflessioni di Leopardi su questo concetto non solo si modificano nel corso degli anni, ma rimangono soprattutto delle riflessioni puntuali e assolutamente non sistematiche, mentre la concezione sviluppata da Schiller di questa categoria estetica, benché non sempre conseguente ed univoca nel suo significato, rientra tuttavia all'interno di una meditazione e di un sistema estetico-filosofico molto più complesso e ambizioso.

Leopardi si serve per la prima volta del concetto del «sentimentale» nel suo scritto giovanile *Discorso di un italiano sulla poesia romantica*, con cui egli intendeva prendere posizione all'interno della discussione allora in pieno svolgimento a Milano tra «romantici» e «classicisti»⁸⁹. Il contesto in cui

⁸⁹ Cfr. i testi principali di questa disputa in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, a cura di Anco Marzio Mutterle, Bari 1975; *Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico/romantica*, a cura di Carlo Calcaterra, Nuova edizione ampliata a cura di Mario Scotti, Torino 1979.

viene utilizzata questa categoria è quello di una netta ed insuperabile contrapposizione tra antichità e modernità ovvero tra poesia antica e moderna, che considera il passaggio dall'una all'altra come un processo di chiara decadenza. La poesia apparterrebbe secondo questa opposizione unicamente all'antichità, poiché solo allora regnavano l'immaginazione, le «illusioni» e la felice ignoranza della fanciullezza, mentre la modernità sarebbe caratterizzata invece dal dominio dell'intelletto, dalle conoscenze scientifiche e dalla filosofia, che sono diametralmente opposte alla poesia⁹⁰. Benché una simile idealizzazione dell'antichità, considerata come epoca di un'infanzia pura e incorrotta dell'umanità, trovi anche in Schiller una corrispondenza perfetta⁹¹, il significato attribuito da Leopardi in questo contesto al concetto di «sentimentale» è invece radicalmente diverso e anzi quasi perfettamente opposto a quello attribuitogli da Schiller.

Mentre infatti per Schiller il «sentimentale» è una categoria propria della modernità e quindi anche della poesia moderna, che nasce dalla perdita del rapporto immediato con la natura ed è quindi un risultato della riflessione e dalla cultura, Leopardi intende invece dimostrare in contrapposizione con Di Breme, il quale aveva reclamato il «patetico» per la poesia moderna, come il «sentimentale» – così egli ribattezza appunto il «patetico», consistendo esso «*nel profondo e nella vastità del sentimento*»⁹² – sia presente anche nella poesia antica, ad esempio in Omero o in Virgilio. La «sensibilità» costituisce infatti per Leopardi l'essenza stessa della poesia ed appartenendo essa inoltre in misura maggiore ai «giovanetti» è anzi tipica proprio degli «antichi»⁹³. Poiché per Leopardi, inoltre, la natura stessa è «sentimentale», così lo sono per lui necessariamente anche i poeti antichi, che nelle loro opere imitavano proprio la natura⁹⁴.

Se la concezione leopardiana del «sentimentale» sembra fin qui esattamente opposta a quella di Schiller, egli si avvicina tuttavia in maniera significativa e sorprendente all'autore tedesco quando illustra la maniera degli

⁹⁰ Cfr. Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in Id., *Poesie e prose*, a cura di Rolando Damiani, Milano 1988, vol. 2, pp. 356 sg.; 360 sg.

⁹¹ Cfr. ad es. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, in Id., *Werke*, op. cit., vol. XX, pp. 415 sg.; 422; 430; 472.

⁹² Cfr. Leopardi, *Discorso di un italiano*, op. cit., p. 391.

⁹³ Cfr. *ibid.*, p. 395 e p. 397.

⁹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 394: «Come dunque diranno che i poeti antichi non sono sentimentali, quando e la natura è sentimentale, e questi imitano e per poco non contraffanno la natura?».

antichi di imitare e rappresentare la realtà⁹⁵. Per Schiller, infatti, il poeta moderno o «sentimentale» non si limita come il poeta antico all'imitazione della natura, presentando immediatamente l'oggetto nella sua fattualità, ma mette invece sempre in primo piano la propria soggettività, riflettendo sulle sensazioni suscitate in lui dall'oggetto⁹⁶. Non diversamente anche per Leopardi gli «antichi» imitavano nella loro poesia la natura nella sua immediata oggettività, «in modo che non pare già imitata ma trasportata nei versi loro [...], in modo che noi nel leggerli vediamo e sentiamo le cose che hanno imitate»⁹⁷. Essi non imitavano però in maniera oggettiva, naturale o «ingenua» – Leopardi si serve esplicitamente di questa determinazione attribuita da Schiller alla poesia antica – solo gli oggetti naturali, bensì anche la sensibilità stessa⁹⁸, cosicché nelle loro opere non parlava «lo scienziato» o il «filosofo», non il «conoscitore della sensibilità», bensì la «sensibilità in persona»⁹⁹. Si potrebbe dire, cioè, servendosi delle categorie schilleriane, che gli antichi rappresentavano secondo Leopardi il «sentimentale» del contenuto in maniera «ingenua». Esattamente il contrario fanno invece anche per lui i moderni, la cui «sensibilità» non è mai naturale e sincera, bensì sempre ricercata e voluta, cosicché nelle loro opere viene introdotto «a parlare più il poeta che la cosa»¹⁰⁰.

⁹⁵ Questo parallelismo è già stato riconosciuto chiaramente da Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., pp. 13 sgg. Cfr. in maniera simile anche Elio Gioanola, *Sentimentale romantico e sentimentale leopardiano*, in Rigoni (a cura di), *Leopardi e l'età romantica*, op. cit., pp. 35-55, qui pp. 44 sg.

⁹⁶ Cfr. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 431: «Sie [die Alten] empfanden natürlich; wir empfinden das Natürliche». Cfr. il «paragone tra i poeti antichi e moderni», ibid., pp. 437 sg. «Jene [die alten Dichter] rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; diese rühren uns durch Ideen». Vedi anche la caratterizzazione del «poeta naïv», che si limita all'«imitazione della natura», opposta a quella del «poeta sentimentale», il quale invece «reflektiert über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen» e trasmette al suo pubblico il risultato di questa riflessione. Ibid., pp. 440 sg. Cfr. infine anche pp. 453; 455.

⁹⁷ Cfr. Leopardi, *Discorso di un italiano*, op. cit., p. 392.

⁹⁸ Cfr. ibid., pp. 399 sg.: «Imitavano gli antichi non altrimenti queste che le altre cose naturali, con una divina sprezzatura, schiettamente e, possiamo dire, innocentemente, ingenuamente, scrivendo non come chi si contempla e rivolge e tasta e fruga e sprema e penetra il cuore, ma come chi riceve il dettato di esso cuore, e così lo pone in carta senza molto o punto considerarlo».

⁹⁹ Ibid., p. 400.

¹⁰⁰ Cfr. ibid., p. 400 sg. Cfr. anche *Zibaldone*, op. cit., 100, 8 Gen. 1820, I, p. 135: gli antichi «non andavano come i moderni dietro alle minuzie della cosa, dimostrando evidentemente lo studio dello scrittore, che non parla o descrive la cosa come la natura

Benché Schiller e Leopardi attribuiscono poi anche caratteristiche diverse e in parte diametralmente opposte alla poesia antica e a quella moderna – Leopardi considera infatti la poesia degli «antichi» un'arte infinita, a cui egli contrappone la finitezza dell'arte moderna, mentre Schiller, al contrario, trova proprio nell'infinità la caratteristica dell'arte sentimentale e nella «limitatezza» il contrassegno dell'arte degli antichi¹⁰¹ –, tanto il parallelismo istituito da Leopardi tra l'antichità e l'infanzia che l'idea dell'oggettività della poesia degli antichi possono venir considerati come un'auto-revole conferma da parte di un eminente conoscitore della letteratura greca quale Leopardi delle intuizioni avute più di venti anni prima da Schiller, il quale invece non solo non leggeva il greco, ma aveva anche una conoscenza assai limitata della letteratura e dell'arte della Grecia classica¹⁰².

Le differenze più sostanziali tra Schiller e Leopardi non riguardano quindi le rispettive concezioni dell'antichità e della modernità in quanto tali ovvero della poesia antica e di quella moderna, bensì piuttosto l'idea del rapporto esistente tra i due termini. Almeno nel *Discorso di un italiano* l'atteggiamento di Leopardi è infatti chiaramente «classicista» e almeno per alcuni versi molto più vicino alla posizione di un Winckelmann che a quella di Schiller. Egli parte infatti dal presupposto dell'immutabilità tanto della natura in generale che della natura umana, e non concependo quindi nessun cambiamento nemmeno nell'arte o nella poesia, vorrebbe assoggettare anche la poesia moderna al principio estetico dell'imitazione della natura, la quale deve essere però a sua volta mediata dall'imitazione della poesia degli antichi¹⁰³.

stessa la presenta, ma va sottolizzando, notando le circostanze, sminuzzando e allungando la descrizione per desiderio di fare effetto, cosa che scuopre il proposito, distrugge la naturale disinvoltura e negligenza, manifesta l'arte e l'affettazione, ed introduce nella poesia a parlare più il poeta che la cosa. Del che vedi il mio discorso sopra i romantici, e vari di questi pensieri».

¹⁰¹ Cfr. Zibaldone, *ibid.* e Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., pp. 440 sg.

¹⁰² Cfr. sulla conoscenza degli «antichi» da parte di Schiller Wolfgang Schadewaldt, *Der Weg Schillers zu den Griechen*, in Id., *Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur*, Zürich-Stuttgart 1960, pp. 825-831; Gerhard Storz, *Schiller und die Antike*, in *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 10 (1966), pp. 189-204.

¹⁰³ Cfr. Leopardi, *Discorso di un italiano*, op. cit., p. 385: «non essendo la natura cambiata da quella ch'era anticamente, anzi non potendo variare, seguita che la poesia la quale è imitatrice della natura, sia parimente invariabile, e non si possa la poesia nostra ne' suoi caratteri principali differenziare dall'antica».

Al contrario di Leopardi, Schiller riconosce invece chiaramente, contro Winckelmann e Rousseau¹⁰⁴, la necessità storica e l'irreversibilità dell'uscita dell'umanità dallo stadio dell'infanzia¹⁰⁵. Pur conoscendo bene anche lui le perdite subite dall'uomo sulla via della sua evoluzione storica, Schiller non è tuttavia assolutamente disposto a rinunciare né alla libertà né alla ragione, che rappresentano secondo lui le più importanti conquiste di questo sviluppo¹⁰⁶. Sia la vita che l'arte degli «antichi», e in particolare dei Greci, devono rappresentare perciò per Schiller piuttosto un modello¹⁰⁷, verso il quale l'uomo moderno deve tendere, senza per questo rinunciare ai vantaggi e alle prerogative della modernità. Proprio questa tensione verso un ideale irraggiungibile fonda però secondo Schiller inequivocabilmente la superiorità dei moderni¹⁰⁸. Né l'uomo dell'antichità né quello moderno¹⁰⁹, né il poeta «naiv» né quello «sentimentale» rappresentano infatti per Schiller un traguardo, costituito solo e unicamente dall'unione dei due poli nell'«ideale»¹¹⁰. Schiller crede infatti alla possibilità di un supera-

¹⁰⁴ Cfr. sulla critica di Schiller a Rousseau e Winckelmann Peter Szondi, *Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung*, in Id., *Lektüren und Lektionen. Versuche über Literatur, Literaturtheorie und Literatursoziologie*, Frankfurt a.M. 1973, pp. 47-98, qui pp. 64 sgg. e pp. 70 sgg.

¹⁰⁵ Cfr. a questo proposito anche il saggio di Schiller *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosischen Urkunde* (1790), in Id., *Werke*, op. cit., vol. XVII, pp. 398-413.

¹⁰⁶ Cfr. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., pp. 414 sg. e p. 428: «Jene Natur, die du dem Vernunftlosen beneidest, ist keiner Achtung, keiner Sehnsucht wert. Sie liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen. Verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir jetzt keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen, oder rettungslos in eine bodenlose Tief zu fallen. Aber wenn du über das verlorene Glück der Natur getröstet bist, so laß ihre Vollkommenheit deinem Herzen zum Muster dienen».

¹⁰⁷ Cfr. *ibid.*, p. 415 e p. 428.

¹⁰⁸ Cfr. *ibid.*, p. 415 e p. 438, dove Schiller afferma decisamente, «daß das Ziel, zu welchem der Mensch durch Kultur strebt, demjenigen, welches er durch Natur erreicht, unendlich vorzuziehen ist».

¹⁰⁹ Cfr. *ibid.*, p. 491: «Denn endlich müssen wir es doch gestehen, daß weder der naive noch der sentimentalische Charakter, für sich allein betrachtet, das Ideal schöner Menschlichkeit ganz erschöpften, das nur aus der innigen Verbindung beider hervorgehen kann».

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 438: «Der Weg, den die neueren Dichter gehen, ist übrigens derselbe, den der Mensch überhaupt sowohl im Einzelnen als im Ganzen einschlagen muß. Die Natur macht ihn mit sich eins, die Kunst trennt und entzweit ihn, durch das Ideal kehrt er zur Einheit zurück».

mento dialettico di entrambi i momenti, così che nell'ideale la naturalità perduta può e deve essere riconquistata su un gradino più alto, passando per il momento «sentimentale» della riflessione. Proprio questo carattere prospettico o per meglio dire utopico della ricerca schilleriana, che egli sottolinea con forza fin dalle prime pagine della sua opera¹¹¹ e che condiziona profondamente tanto la sua concezione dell'antichità quanto il significato da lui attribuito alla categoria del «sentimentale», manca completamente in Leopardi¹¹².

Ciò non significa, tuttavia, che Leopardi resti legato per sempre alla sua concezione classicistica iniziale della storia e dell'arte, perché egli giungerà al contrario ben presto a riconoscere la necessità storica e anche l'irreversibilità del passaggio dall'antichità alla modernità, spingendosi anzi fino ad ammettere almeno implicitamente la legittimità della poesia moderna¹¹³.

Nell'importante annotazione dello *Zibaldone* del 8 Marzo 1821, dopo aver riassunte ancora una volta le peculiarità della poesia degli antichi e dei moderni, caratterizzate rispettivamente l'una dall'«immaginazione», l'altra invece dall'«affetto», ovvero dal «sentimento», dalla «malinconia» e dal «dolore», Leopardi riconosce chiaramente che questa evoluzione della poesia «dall'immaginazione all'affetto» non è più reversibile, poiché si tratta di un «cangiamento necessario, e derivante per se stesso dal cangiamento dell'uomo»: «insieme colla vita e col corpo, è cambiato anche l'animo, e [...] la mutazione di questo è un effetto necessario, perpetuo e immancabile della mutazione di quelli»¹¹⁴. Questa nuova coscienza della mutevolezza tanto della natura esteriore che di quella interiore dell'uomo spinge ora Leopardi a rigettare con decisione ogni imitazione dell'antichità, vale a dire in particolare tutte quelle tendenze epigonali, che egli attribuisce soprattutto alla poesia italiana a lui contemporanea¹¹⁵.

¹¹¹ Cfr. *ibid.*, p. 414: «Sie [die Alten] sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale, daher sie uns in eine erhabene Rührung versetzen».

¹¹² Questa differenza è già stata rimarcata anche da Righi, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., pp. 128-130. Cfr. anche Ferrucci, *Leopardi filosofo*, op. cit., p. 55.

¹¹³ Cfr. su questo «capovolgimento di prospettiva» *ibid.*, pp. 63 sgg. Cfr. anche Luporini, *Poesia e filosofia*, op. cit., pp. 178 sgg.

¹¹⁴ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., 726 sgg., I, pp. 550 sg.

¹¹⁵ Cfr. *ibid.*, p. 551: «Che smania è questa dunque di voler fare quello stesso che facevano i nostri avi, quando noi siamo così mutati? di ripugnare alla natura delle cose? di

Il riconoscimento della necessità di questo passaggio da una poesia «immaginosa» a una «poesia affettuosa» va di pari passo con un'ammissione almeno implicita non solo della legittimità, ma addirittura della superiorità della poesia moderna. Le tendenze imitative ed epigonali della poesia italiana dell'epoca, che per Leopardi vanno decisamente «contro la natura de' tempi e della poesia», sono dovute infatti secondo lui all'incapacità dei suoi contemporanei italiani a «sentir [...] profondamente» e a penetrare nei segreti più profondi dell'animo umano. Per questo motivo essi ricorrono allora all'imitazione della poesia «immaginosa», la quale risulta più facile della creazione della poesia sentimentale, «dove bisogna seguire esattamente e passo passo la natura ed il vero, e dove il cuor di ciascuno, è prontissimo e acutissimo e rigoroso giudice della verità o falsità, della proprietà o improprietà, della naturalezza, o forzatura, della efficacia o languidezza ec. delle invenzioni, delle situazioni, de' sentimenti, delle sentenze, delle espressioni ec.»¹¹⁶.

Nonostante questa affermazione, Leopardi continua tuttavia a nutrire dei seri dubbi sulla natura di questa poesia moderna, di cui afferma che «appena si può dire che la sentimentale sia poesia, ma piuttosto una filosofia, un'eloquenza», poiché essa è fondata «e sgorga dalla filosofia, dall'esperienza, dalla cognizione dell'uomo e delle cose, in somma dal vero, laddove era della primitiva essenza della poesia l'essere ispirata dal falso». Nondimeno egli è costretto ad ammettere, quasi suo malgrado, che questo genere di poesia è l'unica poesia possibile per il presente¹¹⁷:

La poesia sentimentale è unicamente ed esclusivamente propria di questo secolo, come la vera e semplice (voglio dire non mista) poesia immaginativa fu unicamente ed esclusivamente propria de' secoli Omerici, o simili a quelli in altre nazioni.¹¹⁸

Non è facile, e forse non è nemmeno importante, stabilire se Leopardi conferisca alla poesia «sentimentale» moderna la preminenza su quella «immaginativa» degli antichi, oppure se non si inchini piuttosto ad una

voler fingere una facoltà che non abbiamo, o abbiamo perduta, cioè l'andamento delle cose ce l'ha renduta infruttuosa e sterile, e inabile a creare? di voler essere Omeri, in tanta diversità di tempi?».

¹¹⁶ Ibid., pp. 551 sg. e p. 553.

¹¹⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 553 sg.: «Quasi che oggi la condizione generale degli uomini ammettesse altro genere di poesia, e che il mancare di questo genere non fosse lo stesso che mancar di poesia».

¹¹⁸ Ibid., p. 554.

«fatale e ineludibile necessità storica»¹¹⁹. Più significativo è piuttosto il fatto che in questo passo, diversamente dal *Discorso di un italiano*, il «sentimentale» non venga più considerato una proprietà generale ovvero un contenuto di tutta la poesia, bensì invece una peculiarità della poesia moderna, la quale può rivendicare ora un diritto di esistenza solo e unicamente in qualità di «poesia sentimentale».

Alla base di un simile mutamento di significato del «sentimentale» e in particolare all'origine del riconoscimento della necessità storica dello stesso vi è un'esperienza personale, descritta da Leopardi nello *Zibaldone* sotto la data del 1 Luglio 1820, che egli fa risalire al 1819, vale a dire ad appena un anno di distanza dalla stesura del *Discorso di un italiano*. Secondo questo ricordo, Leopardi ha ripercorso ontogeneticamente nel breve spazio di un anno quella stessa evoluzione che l'umanità intera ha percorso dall'antichità fino alla modernità¹²⁰. Ad un'epoca in cui il suo «stato era [...] in tutto e per tutto come quello degli antichi» – alla sua ignoranza intorno alle cose e alla filosofia faceva riscontro infatti la forza della sua fantasia che rendeva i suoi versi «pieni di immagini» –, era seguito un periodo caratterizzato dal disseccarsi dell'«immaginazione» e da un traboccare del sentimento, in cui egli aveva cominciato invece a «riflettere profondamente sopra le cose» e a «sentire l'infelicità certa del mondo», diventando quindi «filosofo di professione (di poeta ch'io era)»¹²¹. Leopardi sembrerebbe affermare, in conclusione, che questo passaggio dalla fantasia alla ragione, dalla poesia immaginativa alla poesia sentimentale ha significato in realtà una sorta di hegeliana morte dell'arte o perlomeno di morte della poesia¹²²:

Così si può ben dire che in rigor di termini, poeti non erano se non gli antichi, e non sono ora se non i fanciulli, o giovanetti, e i moderni che hanno questo nome, non sono altro che filosofi. Ed io infatti non divenni sentimentale, se non quando perduta la fantasia divenni insensibile alla natura, e tutto dedito alla ragione e al vero, in somma filosofo.¹²³

¹¹⁹ Così Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, op. cit., p. 17.

¹²⁰ Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., 143 sg., I, pp. 173 sg.: «Nella carriera poetica il mio spirito ha percorso lo stesso stadio che lo spirito umano in generale».

¹²¹ *Ibid.*, pp. 173 sg.

¹²² Cfr. Pino Fasano, *L'entusiasmo della ragione. Il romantico e l'antico nell'esperienza leopardiana*, Roma 1985, pp. 37 sg.

¹²³ Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., pp. 174 sg.

Abbiamo già visto, tuttavia, che una simile affermazione non può assolutamente venir interpretata come l'ultima parola di Leopardi sul rapporto tra poesia e filosofia, e che egli continuerà piuttosto a credere fermamente alla possibilità o meglio alla necessità di una collaborazione tra le due e quindi anche ad una sopravvivenza della poesia in un'epoca sentimentale e filosofica¹²⁴.

Nonostante questo profondo cambiamento che ha avuto luogo nella concezione e in particolare nella valutazione da parte di Leopardi della «poesia sentimentale», questa idea rimane per molti aspetti ancora molto lontana da quella di Schiller. Ciò dipende soprattutto dal fatto che il concetto di «sentimentale» è in Schiller così strettamente e indissolubilmente legato al concetto parallelo ed opposto di «naiv», che l'uno acquista significato ed esistenza solo ed unicamente in relazione ed in opposizione all'altro. Schiller possiede infatti una coscienza ben più chiara e forte di Leopardi del fatto che tanto la natura che la poesia «naiv» degli antichi non rappresentano realtà o dati oggettivi, ma sono piuttosto una sorta di proiezione dal punto di vista della modernità ovvero della condizione sentimentale¹²⁵. Se però il «naiv» ha bisogno da una parte del «sentimentale», poiché non indica semplicemente la natura in quanto tale, bensì piuttosto una naturalità considerata come perduta dal punto di vista del «sentimentale», d'altra parte anche il «sentimentale» stesso non significa in Schiller semplicemente il contrario del «naiv», ma contiene in sé piuttosto già quel momento utopico che ne fa il terzo e più alto gradino di un processo dialettico, sul quale la naturalità perduta viene riconquistata attraverso la riflessione¹²⁶.

È evidente come tutte queste implicazioni storico-filosofiche proprie della riflessione schilleriana debbano per forza mancare nelle osservazioni assolutamente non sistematiche di Leopardi sul «sentimentale». Non può stupire d'altra parte nemmeno l'assenza nelle annotazioni del poeta e filosofo recanatese anche di quelle applicazioni concrete dei due concetti di «naiv» e «sentimentale» che tanta importanza rivestono nell'opera di

¹²⁴ Cfr. Gioanola, *Sentimentale romantico e sentimentale leopardiano*, op. cit., pp. 48 sgg.

¹²⁵ Cfr. già l'esordio del saggio di Schiller *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., pp. 413 sg. Questo è anche il significato dell'affermazione: «Das Naive ist eine Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird, und kann eben deswegen der wirklichen Kindheit in strengster Bedeutung nicht zugeschrieben werden». Ibid., p. 419. Cfr. su questo fondamentale significato del «naiv» schilleriano Sondi, *Das Naive ist das Sentimentalische*, op. cit., in particolare pp. 63 sg. e pp. 80 sg.

¹²⁶ Cfr. anche a questo proposito ibid., in particolare pp. 88 sgg. e pp. 96 sgg.

Schiller, vale a dire da una parte la differenziazione tra «genio naïv» e «genio sentimentale»¹²⁷, dall'altra però soprattutto la determinazione a partire da quelle categorie dei generi poetici dell'elegia, della satira e dell'idillio¹²⁸, attraverso la quale Schiller supera la poetica prescrittiva ed inaugura invece una poetica storica dei generi letterari. Il fatto stesso che queste differenze derivino però quasi di necessità dalla diversa natura nonché dalla differente ampiezza e profondità delle riflessioni dedicate da Leopardi e da Schiller a questo tema, impone di accettare sempre ogni paragone tra le rispettive concezioni del «sentimentale» solo *cum grano salis*.

III

Giungiamo infine all'ultimo parallelismo già evidenziato da alcuni critici, vale a dire all'analogia esistente tra la poesia *Die Götter Griechenlands*, che Schiller scrisse nella primavera del 1788, e la poesia di Leopardi *Alla Primavera o delle favole antiche*, redatta in dodici giorni nel gennaio del 1822. Il tema comune ad entrambe le poesie è il rimpianto per la scomparsa di un mondo dominato dalla fantasia in cui tutto, le pietre, le piante, i ruscelli o le nuvole, era animato e l'uomo stesso poteva sentirsi perciò parte integrante di quella totalità, cercando e trovando negli elementi naturali conforto ai suoi dolori e risposte alle sue domande¹²⁹.

Nella poesia di Leopardi¹³⁰ l'io lirico prende le mosse dall'influsso benefico che la primavera esercita sulla natura, il quale tocca anche il suo «gelido cor» e fa nascere quindi in lui la speranza che «da bella età» della giovinezza possa forse ritornare per l'umanità intera, duramente provata dal dolore, ma in particolare per lui stesso, invecchiato anzi tempo. Dopo questo parallelismo istituito tra la natura, il destino dell'umanità e quello individuale, la seconda strofa si apre subito con una domanda insistente-

¹²⁷ Cfr. Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., pp. 476 sgg.

¹²⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 441 sgg. e poi in particolare pp. 448 sgg.

¹²⁹ Zumbini ha cercato di mostrare come queste tematiche fossero molto diffuse anche presso altri poeti dell'epoca, sia stranieri che italiani, ad esempio nei componimenti poetici di Wordsworth, Keats, Shelley, Platen e Monti. Nessuna delle opere prese in considerazione rivela tuttavia analogie così forti come la poesia *Die Götter Griechenlands* di Schiller. Cfr. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, op. cit., p. 264-280.

¹³⁰ Per una più dettagliata interpretazione di questa poesia cfr. Francesco Spera, *Il canto delle favole antiche*, in *Leopardi e il mondo antico*. Atti del V Convegno Internazionale di studi leopardiani, Firenze 1982, pp. 607-616. Cfr. anche il contributo di Ermanno Circeo, *La querelle «antico-moderno» nella canzone leopardiana* *Alla primavera*, *ibid.*, pp. 373-377. Vedi inoltre il già citato saggio di Lorenzo Polato, *L'ultima volta del mito*, op. cit.

mente ripetuta dal carattere profondamente esistenziale: «Vivi tu, vivi, o santa / natura? vivi e il dissueto orecchio / della materna voce il suono accoglie»¹³¹.

La risposta non segue immediatamente, perché lo sguardo si volge improvvisamente all'indietro, verso un tempo in cui tutto nella natura era animato: «i liquidi fonti» e «i rivi» erano «albergo e specchio» delle ninfe; sui «ruinosi gioghi» e nelle «ardue selve» risuonavano le «arcane danze» degli immortali, mentre «il pastorel» che conduceva le sue greggi all'ombra o sulle rive dei fiumi udiva nel meriggio le canzoni dei fauni e dei pani o credeva di scorgere nelle lievi increspature dell'acqua del ruscello un effetto dell'invisibile dea Diana, scesa nel torrente a lavarsi «de verginee braccia» dopo la «sanguigna caccia».

Come viene specificato ulteriormente nella terza strofa, in quell'epoca vivevano anche «i fiori e l'erbe», vivevano «i boschi», «de molli auree» e «de nubi». Più importante della semplice constatazione di questo panvitalismo è tuttavia la supposizione che questa natura vivente fosse compassionevole, si interessasse cioè dei destini umani, soffrisse con l'uomo e ne conoscesse le preoccupazioni. Ecco allora che la luna appare al viandante come una «compagna alla via», la quale lo segue «per le piagge e i colli», riflettendo pensosa sui destini degli umani. E chi invece ha abbandonato la città, cercando nel bosco un rifugio dagli odii e dalle umiliazioni che vi abitano, ritrova poi in ogni albero e in ogni cespuglio una vita pulsante, espressione di dolore e disperazione: nell'alloro egli riconosce infatti le pene d'amore di Dafne, nel mandorlo il dolore di Filli e nei pioppi, infine, la disperazione delle figlie di Climene per la morte del fratello Fetonte, fulminato da Giove e fatto precipitare nel Po per aver condotto il carro del sole troppo vicino alla terra.

Questa idea di una profonda parentela tra la dolorosa vita umana e la natura viene portata avanti anche nella strofa seguente, in cui dominano però solamente due figure mitologiche. Da una parte vi è Eco, la ninfa che si è consunta nel suo amore per Narciso e di cui non è rimasta alla fine che la sola voce, la quale però, proprio per questo motivo, in quanto conosce cioè i dolori e i lamenti degli uomini per esperienza diretta, può fungere da tramite tra gli uomini e il cielo. Come seconda figura compare poi l'usignolo, che secondo una delle più oscure e violente vicende del-

¹³¹ Cfr. Leopardi, *Alla primavera, o delle favole antiche*, in Id., *Poesie e prose*, op. cit., vol. I, pp. 33-35.

l'intera mitologia è una metamorfosi di Filomela¹³². Proprio l'estrema tragicità del destino vissuto da questa figura, che fece addirittura impallidire il giorno per l'ira e la pietà, dovrebbe essere garanzia sufficiente della sua conoscenza del dolore umano.

Nella quinta ed ultima strofa l'Io lirico deve tuttavia riconoscere improvvisamente il proprio errore: l'usignolo altro non è che un semplice uccello, il quale, non conoscendo né colpa né dolore, non può per questo motivo nemmeno essere imparentato con l'uomo e capirne le preoccupazioni. Questo risveglio improvviso, che rivela il carattere illusorio delle visioni contenute nelle strofe precedenti, apre gli occhi all'Io lirico e gli fa capire che «le stanze dell'Olimpo» sono in realtà vuote, perché gli dei non abitano più la natura, la quale appare ora anzi assolutamente indifferente ai destini umani.

Solo a questo punto viene data quindi una risposta a quella domanda esistenziale formulata con tanta insistenza dall'Io lirico all'inizio della seconda strofa: la natura, che sembrava risvegliarsi con la primavera, in realtà non vive, è morta. La vita della natura, infatti, qual era contenuta nelle «favole antiche», vale a dire soprattutto quel continuo scambio o quella corrispondenza simpatetica tra uomo e natura, non esistono più, perché gli dei e la natura stessa sono morti o sono diventati perlomeno insensibili, non più raggiungibili dai lamenti e dai destini umani.

Anche questo doloroso disincanto razionale non può tuttavia mettere del tutto a tacere le domande esistenziali dell'Io lirico, il quale continua nonostante tutto a pregare la natura affinché presti ascolto ai tragici destini umani. Benché non creda più a una partecipazione compassionevole da parte della natura, egli spera ugualmente nell'esistenza di qualcosa di vivente in terra o in cielo, che possa assistere anche solo da semplice e distaccato spettatore alle sofferenze umane.

Dopo questo riepilogo dei motivi principali della poesia *Alla primavera*, non è affatto difficile ritrovare delle analogie con la poesia di Schiller *Die Götter Griechenlands*. Anche Schiller, infatti, rimpiange nel suo componi-

¹³² Si tratta in questo caso di una delle vicende più oscure e più violente dell'intera mitologia, secondo la quale Filomela, dopo esser stata violentata da Tereo, marito della sorella, venne da questo privata della lingua affinché non potesse raccontare l'accaduto. Quando però Progne venne ugualmente a conoscenza dell'accaduto attraverso una tela su cui Filomela aveva ricamato la propria sorte, essa decise di vendicarsi e diede in pasto al marito il proprio figlio. Allorché Tereo, dopo aver fatto la macabra scoperta, stava per vendicarsi con la spada sguainata su Progne e Filomela, venne trasformato in un upupa, mentre le due donne si trasformarono rispettivamente in una rondine e in un usignolo.

mento quei tempi, in cui «attraverso la creazione scorreva la pienezza della vita e ciò che non proverà mai sentimenti, li percepiva»¹³³, cosicché era possibile stringere la natura «al petto dell'amore» e «tutto rivelava agli sguardi iniziati, tutto la traccia di un dio»¹³⁴. Non solo Elio conduceva allora ancora il carro solare, ma tutti gli esseri naturali erano animati da presenze divine:

Diese Höhen füllten Oreaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.
Jener Lorbeer wand sich einst um Hilfe,
Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
Syrinx' Klage tönt' aus jenem Schilfe,
Philomelas Schmerz aus diesem Hain.
Jener Bach empfing Demeters Zähre,
Die sie um Persephonen geweint,
Und von diesem Hügel rief Cythere,
Ach vergebens! ihrem schönen Freund.¹³⁵

Anche qui, come più tardi in Leopardi, sono soprattutto destini tragici – nel caso di Filomela troviamo anzi la stessa figura mitologica – a parlare agli uomini dalle piante, dai torrenti o dalle pietre. E anche per Schiller questo tempo in cui tutta la natura era animata e che egli caratterizza proprio attraverso metafore che rimandano almeno indirettamente alla primavera, è definitivamente scomparso:

¹³³ Schiller, *Die Götter Griechenlands*, versi 11-13: «Durch die Schöpfung floss da Lebensfülle, / und was nie empfinden wird, empfand». La poesia viene citata da Schiller, *Werke*, op. cit., vol. I, pp. 190-195, con indicazione dei numeri dei versi. Anche qui, per gli stessi motivi esposti alla nota 67, le traduzioni sono mie. Questi due versi fondamentali per esprimere il panvitalismo proprio della visione della natura contenuta in questa poesia, vengono tradotti in maniera del tutto fuorviante da Moretti, che sembra suggerire solo un vago sentimentalismo: «Nel creato scorreva la ricchezza della vita, si provavano sentimenti ignoti». Schiller, *Poesie filosofiche*, op. cit., p. 13.

¹³⁴ Schiller, *Die Götter Griechenlands*, versi 15-16.

¹³⁵ *Ibid.*, versi 21-32: «Queste altezze erano riempite da Oreadi, una Driade viveva in quell'albero, dalle urne di amorevoli Naiadi sgorgava la schiuma argentea dei torrenti. Quell'alloro si contorceva un tempo chiedendo aiuto, la figlia di Tantalo tace in questa pietra, il lamento di Siringa risuona da quel canneto, il dolore di Filomela da questo bosco. Quel torrente accoglieva una lacrima di Demetra, che essa aveva pianto per Persefone, e da questa collina Citere chiamava, ahimé invano! il bell'amico».

Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder,
 Holdes Blütenalter der Natur!
 [...]

 Ausgestorben trauert das Gefilde,
 Keine Gottheit zeigt sich meinem Blick,
 Ach, von jenem lebenswarmen Bilde
 Blieb der Schatten nur zurück.
 Alle jene Blüten sind gefallen
 Von des Nordes schauerlichem Wehn [...]»¹³⁶

Non manca infine nemmeno in Schiller l'idea che questa «natura priva degli dei» sia come in Leopardi assolutamente insensibile ai destini umani. Essa è nei *Götter Griechenlands* «inconsapevole delle gioie che regala, mai conscia dello spirito che la regge, mai più beata per la mia beatitudine»¹³⁷. In numerose strofe della sua poesia Schiller ha sottolineato inoltre quella reciprocità del rapporto che lega gli uomini agli dei – essi si vengono per così dire incontro attraverso la mediazione di una sacerdotessa, attraverso la poesia e l'arte, nel tendere verso la virtù o infine attraverso i giochi e le imprese degli eroi¹³⁸ –, la quale costituisce almeno uno dei temi portanti dell'intera poesia e trova nei due versi conclusivi della penultima strofa la sua espressione più compatta e pregnante: «Allorché gli dei erano ancora più umani, gli uomini erano più divini»¹³⁹.

Esattamente lo stesso pensiero ritorna però significativamente anche in Leopardi, quando in un'annotazione dello *Zibaldone* del 22 Settembre 1823 afferma esplicitamente che se gli antichi «attribuirono agli Dei le qualità umane», essi non lo fecero perché «avevano troppo bassa idea della divinità», bensì al contrario «ne fu causa eziandio grandemente l'aver essi degli uomini e delle cose umane e di quaggiù troppo più alta idea che noi non abbiamo». Per questo motivo, essi, «umanizzando gli Dei, non tanto vol-

¹³⁶ Ibid., versi 145 sg.; 149-154: «Bel mondo, dove sei? Ritorna di nuovo, bell'età primaverile della natura! [...] I campi sono in lutto e come morti, nessun dio si mostra al mio sguardo, ah, di quell'immagine fremente di vita è rimasta solo l'ombra. Tutti quei germogli sono caduti a causa dello spirare pauroso del vento del Nord [...]».

¹³⁷ Ibid., versi 161-164: «unbewußt der Freuden, die sie schenket / nie entzückt von ihrer Herrlichkeit, / nie gewahr des Geistes der sie lenket, / reicher nie durch meine Dankbarkeit».

¹³⁸ Cfr. *ibid.*, le strofe VI, VII, XII, XVIII e XXIV.

¹³⁹ Ibid., versi 191-192: «Da die Götter menschlicher noch waren, / waren Menschen göttlicher».

lero abbassar questi, quanto onorare e innalzar gli uomini», cosicché «effettivamente non più fecero umana la divinità che divina l'umanità»¹⁴⁰.

Di fronte a tante e almeno in parte veramente sorprendenti analogie esistenti tra le due poesie di Schiller e Leopardi, non possiamo non chiederci, se esse siano dovute o meno a un'influenza diretta. La data di pubblicazione della prima traduzione in italiano della poesia di Schiller, avvenuta nel 1822, vale a dire esattamente nello stesso anno in cui Leopardi nel mese di gennaio compose la sua poesia, sembrerebbe almeno a prima vista escludere una simile ipotesi¹⁴¹. In realtà, però, questa traduzione di Rasori circolava già da tempo a Milano e la poesia di Schiller era nota in quegli ambienti almeno a partire dal 1819, anno in cui, secondo una lettera di Silvio Pellico a Di Breme, proprio il classicista Monti intendeva inaugurare con questa traduzione il primo numero del giornale romantico *Il Conciliatore*¹⁴². Nel 1820 anche il classicista Giovanni Gherardini, traduttore tra l'altro delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* (1817) di Wilhelm Schlegel, riassunse inoltre il contenuto dei *Götter Griechenlands* nel suo testo per le scuole intitolato *Elementi di poesia*¹⁴³, nel quale egli rimanda anche ad un'ulteriore traduzione della poesia ad opera di Francesco Cherubini, la quale non fu però mai pubblicata e andò con ogni probabilità perduta¹⁴⁴.

Conoscendo dunque l'estrema attenzione con la quale Leopardi, confinato nella sua piccola e provinciale Recanati, seguiva tutte le discussioni sulla poesia romantica che si svolgevano allora a Milano – nelle quali egli aveva voluto intervenire direttamente con il suo *Discorso di un italiano* –, possiamo senz'altro presumere con una certa plausibilità che egli conoscesse almeno il titolo e molto probabilmente anche il contenuto della poesia di Schiller *Die Götter Griechenlands*¹⁴⁵.

¹⁴⁰ Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., 3494 sgg., 22 Sett. 1823, II, p. 2176 sg.

¹⁴¹ La traduzione fu pubblicata oltretutto in un'edizione molto ridotta, che circolò solo in una ristretta cerchia di amici. Cfr. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit., pp. 145 sg., nota 1.

¹⁴² Cfr. *ibid.*, p. 105 e p. 150. Cfr. anche *Storia letteraria d'Italia: L'Ottocento*, a cura di Guido Mazzoni, parte prima, Milano 1950, p. 214 e p. 221.

¹⁴³ Cfr. Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit., pp. 148 sg.

¹⁴⁴ Cfr. *ibid.*, p. 96.

¹⁴⁵ Anche Lavinia Mazzucchetti parte da un simile presupposto: «Per chi ama le minuzie posso aggiungere che è lecito supporre che il Leopardi, quando nel gennaio 1822 componeva la sua lirica, conoscesse già quella schilleriana». Mazzucchetti rinvia comunque anche ad altre simili idee, contenute negli articoli comparsi sulla *Biblioteca Italiana* di Milano. Cfr. *ibid.*, pp. 154 sg., nota. Nelle lettere a Leopardi di Pietro Giordani, condirettore fino al 1816 della *Biblioteca Italiana* e uno dei maggiori corrispondenti di Leopardi,

Anche una simile supposizione è tuttavia ben lontana dal risolvere tutti i quesiti o i dubbi riguardanti i possibili influssi esercitati dagli *Dei della Grecia* sulla poesia *Alla Primavera*. La traduzione di Rasori, infatti, che Leopardi avrebbe potuto conoscere all'incirca a partire dal 1818, tralascia proprio quella quarta strofa sopra citata, in cui si parla della trasformazione di Dafne in alloro, di Niobe in pietra o di Filomela in usignolo, la quale avrebbe potuto fungere da modello per Leopardi. Mancano inoltre in questa traduzione, che si rifà alla seconda versione, fortemente accorciata, della poesia di Schiller, tutte quelle strofe importanti che trattano della reciprocità dei rapporti tra uomini e dei, così come non è presente nemmeno quell'osservazione finale, che trova nello *Zibaldone* un corrispettivo immediato, secondo la quale l'umanizzazione degli dei nella mitologia classica rendeva contemporaneamente più divini gli uomini¹⁴⁶.

Un argomento a sostegno dell'originalità dell'idea centrale della poesia *Alla Primavera* è costituito inoltre dal fatto che un pensiero del tutto simile – secondo cui cioè tutta la natura è animata e l'uomo tratta gli oggetti naturali, gli alberi, i fiori, le nubi, le pietre o le cose morte come se fossero suoi simili, vale a dire abbracciandoli, accarezzandoli o battendoli – è già presente nel *Discorso di un italiano*, dove esso viene considerato tipico della fantasia infantile o della poesia degli antichi¹⁴⁷. Quest'idea verrà ripresa poi nuovamente in un passo dello *Zibaldone* del 1819 in maniera così ampia e dettagliata da ricordare molto da vicino la poesia *Alla Primavera*¹⁴⁸.

Non vanno dimenticate, inoltre, anche le importanti e profonde differenze che al di là di tutte le analogie rilevate caratterizzano questi due componimenti poetici. La poesia di Leopardi non è infatti solo molto più breve di quella di Schiller – 95 versi contro i 200 versi della prima versione e i 128 versi della seconda versione dei *Götter Griechenlands* –, ma tratta an-

non vi è comunque alcun riferimento alla poesia di Schiller o alla sua traduzione. Cfr. Giacomo Leopardi, *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi e Patrizia Landi, Torino 1998.

¹⁴⁶ Cfr. *Sperimento di alcune poesie di F. Schiller*, [traduzione di Giovanni Rasori] Milano 1822, pp. 112-120.

¹⁴⁷ Cfr. Leopardi, *Discorso di un Italiano*, op. cit., pp. 359 sg. Cfr. inoltre *ibid.*, pp. 411 sgg.

¹⁴⁸ Cfr. Leopardi, *Zibaldone*, op. cit., 63-64, I, p. 100: «Che bel tempo era quello nel quale ogni cosa era viva secondo l'immaginazione umana e viva umanamente cioè abitata o formata di esseri uguali a noi, quando nei boschi desertissimi si giudicava per certo che abitassero le belle Amadriadi e i fauni e i silvani e Pane ec. ed entrandoci e vedendoci tutto solitudine pur credevi tutto abitato e così de' fonti abitati dalle Naiadi ec. E stringendoti un albero al seno te lo sentivi quasi palpitare fra le mani, credendolo un uomo o donna come Cipariso ec.! E così de' fiori ec., come appunto i fanciulli».

che una tematica molto più ristretta ed è caratterizzata inoltre da un atteggiamento del tutto diverso dell'Io lirico. Mentre infatti nella poesia di Schiller l'Io lirico viene solo di rado in primo piano e anche in questi casi spesso solamente nella funzione di un semplice «io» grammaticale¹⁴⁹, la poesia di Leopardi si sviluppa invece tutta proprio a partire dallo stato d'animo, dalle pene e dalle speranze di un Io lirico, le quali si esprimono soprattutto nelle ripetute domande che aprono la seconda strofa, per ritornare poi, dopo la visione di sogno dei tempi antichi e delle antiche favole, alla situazione disperata e priva di speranza dell'Io.

Va inoltre sottolineato, che mentre la poesia di Leopardi termina con una delusione, il componimento di Schiller trova invece, tanto nella prima che nella seconda versione, proprio nel potere del canto o della poesia l'unica via di salvezza da un mondo abbandonato dagli dei¹⁵⁰. Non direi, tuttavia, che questo diverso esito poetico è espressione del pessimismo e nichilismo di Leopardi, contrapposto all'ottimismo idealistico di Schiller¹⁵¹. Perché proprio nei *Götter Griechenlands* l'«idealismo» e la salvezza finale nel regno del bello e della poesia rappresentano in realtà un ben misero salvataggio in extremis di fronte ad una visione assolutamente negativa e pessimistica tanto dell'evoluzione storica della cultura che del presente. Non va dimenticato, infatti, che nella sua poesia Schiller ha rappresentato il «bel mondo» scomparso degli «dei della Grecia» sullo sfondo cupo e grave di un presente dominato da un pauroso *deus absconditus*, il quale nella sua eterna solitudine egoistica è assolutamente irraggiungibile e nella sua astrattezza assolutamente inimmaginabile da parte dell'uomo; un Dio che è allo stesso tempo «opera e creatore dell'intelletto»¹⁵², vale a dire il prodotto di quella alienante ed inumana razionalità utilitaristica, contro la

¹⁴⁹ Solo nei versi 87; 101; 157-159 e 185 dei *Götter Griechenlands*, op. cit., l'Io lirico si presenta con una certa forza, come soggetto di una ricerca. Nella strofa XVII, versi 129-136, il pronome personale di prima persona compare inoltre per ben quattro volte al nominativo e due volte all'accusativo. Un «mich» è presente infine anche nell'ultima strofa, al verso 193. Nella seconda versione della poesia il pronome personale «ich» compare solamente tre volte, nella strofa XIII. Cfr. questa seconda versione di *Die Götter Griechenlands* in Schiller, *Werke*, op. cit., vol. II,1, pp. 363-367.

¹⁵⁰ Come ha giustamente notato Polato: «Anche per Schiller gli dei si sono ritirati dalla terra ma si sono rifugiati nella sede delle muse, della poesia. Per Leopardi invece l'uomo si trova spaventosamente solo perché la terra nativa gli è divenuta estranea, ignara della sua prole, non più madre». Polato, *L'ultima volta del mito*, op. cit., p. 104.

¹⁵¹ Così Mazzucchetti, *Schiller in Italia*, op. cit., p. 155, nota.

¹⁵² Schiller, *Die Götter Griechenlands*, op. cit., verso 194.

quale Schiller si scaglia in questa poesia con una veemenza che non ha pari in tutta la sua opera.

Non vi è traccia di questa dura critica alla razionalità e nemmeno dell'inaudita polemica contro l'immagine cristiana di Dio – la quale comunque venne considerevolmente mitigata nella seconda versione della poesia di Schiller, sulla quale venne condotta la traduzione italiana di Rasori – nella poesia *Alla Primavera* di Leopardi, la quale potrebbe perciò essere definita senz'altro meno filosofica e più fortemente esistenziale¹⁵³ rispetto ai *Götter Griechenlands*.

Queste fondamentali e non trascurabili differenze tra le due poesie, che fanno nascere perlomeno qualche dubbio sull'ipotesi di un influsso diretto, non implicano d'altra parte una differenza di pensiero tra Schiller e Leopardi. Perché proprio quegli stessi temi affrontati da Schiller nel suo componimento poetico ed assenti invece nella poesia di Leopardi costituiscono un oggetto di continua riflessione nello *Zibaldone*. Della critica di Leopardi alla razionalità si è già parlato. Ma anche la sua polemica contro la metafisica in generale e contro il carattere razionalistico della religione cristiana in particolare¹⁵⁴, così come la critica rivolta al Dio assente ed irraggiungibile di quella religione¹⁵⁵ mostrano analogie sorprendenti con le

¹⁵³ Secondo Vossler sarebbe vero esattamente il contrario. Egli riconosce infatti nella poesia di Leopardi «una lieve ironia», «una certa freddezza» del dotto, che la distinguerebbe dal tono elegiaco del componimento di Schiller: «Quest'argenteo velo dell'ironia, [...] questa lieve preziosità, è il peculiare in cui la poesia si differenzia da “Die Götter Griechenlands” di Schiller o dalla “An die Natur” di Hölderlin». Karl Vossler, *Leopardi*. Traduzione dal tedesco di Tomaso Gnoli, Napoli 1925. Anche Sapegno vede in questa poesia solamente «un abilissimo esercizio letterario, nato da una vena estetizzante», mentre al contrario Luporini sottolinea soprattutto l'aspetto esistenziale della stessa. Cfr. Natalino Sapegno, *Leopardi*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VII, *L'Ottocento*, Milano 1969, p. 878; Luporini, *Poesia e filosofia*, op. cit., pp. 166-168.

¹⁵⁴ Cfr. Patrizia Girolami, *L'Antiteodicea. Dio, dei, religione nello «Zibaldone» di Giacomo Leopardi*, Firenze 1955, pp. 36-49.

¹⁵⁵ Cfr. *ibid.*, p. 6: «in quanto figlio del tempo corrotto e decaduto della *raison*, [il Dio cristiano] ha ratificato più di ogni altra fede l'infelicità certa dell'esistenza e, rimandando le attese all'al di là, ha lasciato il presente in balia del dolore. Meglio avevano fatto gli dei dell'Olimpo, celesti abitatori della terra, invidiosi degli uomini e delle loro gioie: ma essi vivono ora soltanto nell'immaginazione e nella poesia a ricordarci il tempo favoloso dell'origine [...]. Inerte e silenzioso, privato dei consueti attributi di “assolutezza” e “perfezione”, neppure il Dio della teologia e della metafisica soddisfa la richiesta. Irraggiungibile dalla vista corta della mente, abilitata a fare i conti soltanto col visibile, il

argomentazioni di Schiller nei *Götter Griechenlands*¹⁵⁶.

Alla fine della nostra indagine non possiamo dunque ancora affermare con assoluta certezza se le molte somiglianze realmente esistenti tra Schiller e Leopardi siano solo frutto del puro caso, o se Leopardi abbia effettivamente letto e recepito in un qualsiasi modo Schiller. Sappiamo tuttavia, e non è poco, che se egli avesse effettivamente letto la sua opera non avrebbe potuto fare a meno di concordare con molte delle sue idee, relative ad esempio al rapporto tra poesia e filosofia, oppure con la sua concezione della poesia degli antichi e dei moderni ovvero ancora con la sua interpretazione del rapporto tra mitologia e religione cristiana.

Creatore dell'Universo perde la sua comprensibilità e si ritira in una lontananza inaccessibile».

¹⁵⁶ Come prova indiretta di questa strettissima parentela sia citato qui un passo tratto dal libro della Girolami, che si riferisce a Leopardi, ma si adatterebbe altrettanto bene anche a commento dei *Götter Griechenlands* di Schiller: «La divinità pagana, che si fa incontro all'uomo fra le forme e i colori del mondo e non negli spazi vuoti della metafisica, non conosce la distanza fra cielo e la terra e appare [...] come la forma più compiuta di un rapporto con la realtà non mediato dal velo astrante della ragione e l'espressione più alta della forza della vitalità cui la morale cristiana impone la severa regola della mortificazione». Girolami, *L'Antiteodicea*, op. cit., p. 118. Cfr. qui anche tutto il capitolo terzo, intitolato «Nell'Olimpo leopardiano», dove viene indagato il rapporto di Leopardi con la mitologia ed è presa in considerazione tra l'altro anche la poesia *Alla Primavera*, ibid., pp. 95-131 e in particolare pp. 106 sgg. Anche Zumbini aveva riscontrato nell'«avversione al cristianesimo», che pure non è presente nella poesia *Alla Primavera*, un tratto comune a Schiller e Leopardi. Cfr. Zumbini, *Studi sul Leopardi*, op. cit., p. 274. Poco dopo egli afferma poi però paradossalmente che Schiller «non usò mai lo scherno verso i dommi e gl'insegnamenti del cristianesimo», distinguendosi in questo dal radicalismo di Leopardi. Cfr. ibid., pp. 275 sgg. In realtà è difficile trovare una critica più decisa e feroce al cristianesimo di quella espressa proprio nella poesia *Die Götter Griechenlands*.

Stefan Nienhaus
(Bari)

*Gertrude Steins und Theodor Däublers Picasso**

Es wird im Folgenden um die ganz unterschiedlichen Weisen gehen, in denen sich Theodor Däubler und Gertrude Stein mit dem Schaffen Picassos auseinandersetzen. Dabei soll nicht etwa darüber gerichtet werden, inwieweit der Triestiner Poet und die amerikanische Dichterin Gültiges über den Meister der klassischen modernen Malerei geäußert haben¹. Beide Autoren sprechen in ihren Aufsätzen über das Werk eines Dritten, doch im Grunde klären oder verteidigen sie darin vor allem die eigene Position, ihre eigene Auffassung von Aufgabe und Möglichkeiten der modernen Kunst.

I.

Als Theodor Däubler im Winter 1913 in Florenz seinen kurzen Aufsatz über Picasso verfaßte², war dieser zwar in Paris schon bekannt und erfolgreich, aber noch nicht zu sehr, und in Deutschland hatte man noch kaum von ihm gehört. Gertrude Stein hatte zwar bereits 1912 kürzere Portraits von Matisse und Picasso verfasst, die sie aber erst 1933 in Paris veröffent-

* Erste Überlegungen zu diesem Thema wurden vom Verfasser auf einem im Herbst 1996 von der Däubler-Gesellschaft im Literarischen Kolloquium, Berlin veranstalteten Symposium über «Theodor Däublers Konzeption vom Erscheinen der geistigen Landschaft Europas in der Kunst» geäußert.

¹ Während Däublers Aufsätze der fachblinden Kunstkritik gänzlich unbekannt sind, werden Steins Arbeiten über Picasso mitunter als dilettantische Einmischung zurückgewiesen (vgl. z.B. William Rubin, Picasso und Braque. Die Geburt des Kubismus, München 1990, S. 55, Anm.111).

² Erstdruck unter dem Titel «Picasso» und mit geringfügigen Abweichungen gegenüber der Fassung in «Der neue Standpunkt» in: Die neue Kunst 1 (1913), Bd 1, S. 231-241 (mit der Datierung: «Forte dei Marmi, November 1913» versehen).

lichte³; ihren langen Essay über den Malerfreund ließ sie 1938 nun nicht bloß in der französischen Hauptstadt, sondern im gleichen Jahr auch in London erscheinen⁴; da war Picasso schon der unbestrittene Gründervater der künstlerischen Moderne des 20. Jahrhunderts. An diese ganz unterschiedlichen Entstehungszeiten muß man sich erinnern, wenn man das noch unsicher Tastende in Däublers Würdigung und das zweifelsfrei Entschiedene in Steins Erörterung bemerkt. Däublers kunstkritische Arbeiten werden, als sie 1916 erstmals gesammelt unter dem Titel «Der neue Standpunkt» erscheinen⁵, noch als Kampfschrift, als Propaganda für die Kunst der Moderne rezipiert – Stein dagegen zieht Bilanz des Erreichten, zeigt, wie es zu dem gekommen ist, was sich inzwischen durchgesetzt hat, sie erläutert den Erfolg.

Der historische Zeithintergrund ist hingegen bei beiden Abhandlungen getrost zu vernachlässigen. Von den heraufdämmernden Weltkriegen ist in den Schriften nichts zu verspüren; Politik interessiert Stein und Däubler nicht als Thema, als etwas, zu dem man ablehnend oder zustimmend Stellung nehmen sollte. Deutlich genug ist Däublers Bemerkung in einem Brief an Moeller van den Bruck aus dem zweiten Kriegsjahr, er hoffe auf «Deutschland Sieg, auch auf Österreichs Sieg, denn die kämpfen für meine Sprache»⁶ – politisch-sozialer Kampf oder auch Krieg existieren für Däubler nicht als historisch-gegenwärtige Herausforderung, sondern nur als Elemente einer eigenen Gesetzen gehorchenden kosmologischen Weltgeistgeschichte, Trieb – oder Hemmkräfte seiner mythischen Teleologie, und Stein sieht in jenen politischen Ereignissen nur Einflußfaktoren auf das, Rahmenbedingungen für das, was eigentlich ihre Welt ist: die täglich erfahrene, einzig wirklich gelebte Lebenswelt.

Die Dreissiger Jahre führen Gertrude Stein zu den Gipfeln des Ruhms, mit den amerikanischen Aufführungen ihrer von Virgil Thomson vertonten Oper «4 Saints in 3 Acts» gelingt ihr der Durchbruch zum Erfolg, und seit der französischen Übersetzung der «Autobiographie von Alice B. Toclas» von 1934 ist Stein in Paris eine Berühmtheit, die man nicht mehr nur

³ Gertrude Stein, Matisse, Picasso and Gertrude Stein (1909/12), Paris 1933.

⁴ Gertrude Stein, Picasso, Paris: Libraire Floury 1938; London: B. T. Batsford 1938.

⁵ Theodor Däubler, Der neue Standpunkt, Hellerau 1916. Über erste Arbeiten an diesem Buch berichtet Däubler bereits in einem Brief vom 11. Mai 1914 aus Sorrent an Erhard Buschbeck: «Ich schreibe nun ein Buch «Der neue Standpunkt» über bildende Kunst» (Marbacher Magazin 30 (1984), S. 22).

⁶ Theodor Däubler an Arthur Moeller van den Bruck, 14.5.1915; zit. nach: Thomas Rietzschel, Theodor Däubler. Eine Collage seiner Biographie, Leipzig 1988, S. 147.

in Künstlerkreisen kennt. Dennoch lassen sich ihre experimentellen Werke weiterhin ziemlich schlecht vermarkten, ihr Hauptwerk «The Making of Americans» bleibt ein Ladenhüter⁷. Daß der Name Picassos auf dem Titel des Aufsatzes von 1938 steht, trägt nicht unwesentlich zum ersten großen Verkaufserfolg einer Schrift Gertrude Steins bei. Die mangelnde Marktfähigkeit ihrer Werke ärgert Stein zwar ein wenig, provoziert in ihr aber als Reaktion das stolze Bewußtsein, gerade in ihrem Unverstandensein als Avantgardistin bestätigt zu sein, die ihre irritierende, beunruhigende und anregende Rolle bewahrt habe und noch nicht «klassisch» geworden sei⁸. In ihrem Aufsatz blickt sie zurück auf den jahrzehntelangen künstlerischen Werdegang Picassos, der mit ihrem eigenem parallel verläuft, ja, nach ihrer Einschätzung, die Entsprechung in der bildenden Kunst für das von ihr auf dem Gebiet der Literatur Geleistete darstellt. In einem bescheideneren Sinne gilt Vergleichbares auch für Däubler etwa zwei Jahrzehnte zuvor: Sein «Nordlicht» ist endlich erschienen und hat ihm – obgleich wenig gelesen – doch die Fama des großen, in seiner Monströsität scheu bewunderten Epikers eingebracht. Er selbst ist sich seiner Dichtermision noch sicher, hält sich – trotz der schon einsetzenden Produktionshemmung – für den erfolgreichen Verkünder der Nordlicht-Botschaft, der um sich einen noch kleinen, aber treuen Kreis von Jüngern geschart hat. Auch er begegnet Picasso mit dem Selbstbewußtsein gleicher künstlerischer Höhe.

Die ersten Begegnungen Leo und Gertrude Steins mit Picasso gehen auf das Jahr 1905 zurück, in dessen Winter das berühmte Portrait von Gertrude eine lebenslange Freundschaft einleitet. Däubler besucht schon ein Jahr zuvor häufiger Picassos Atelier, besieht sich als Kunstreferent von Ricciotto Canudos Zeitschrift «L'Europe artiste» die neuesten Bilder der noch gänzlich unbekanntem jungen Talente im Bateau-Lavoir in der Rue de Ravignan. Noch 1919 erinnert er in seiner erfolgreichsten kunstkrischen Schrift «Im Kampf um die moderne Kunst», die in ihrem Erscheinungsjahr vier Auflagen erlebt, an den tiefen Eindruck, den die erste Begegnung mit der Kunst Picassos bei ihm hinterlassen hatte:

Das größte Erlebnis, in meiner Eigenschaft als Kritiker, war Picassos erste Ausstellung bei einem Kunsthändler auf dem Boulevard Hausmann. [...] Picasso, noch blutjung, ist damals ganz unbekannt gewe-

⁷ Zur Unverkäuflichkeit der Werke Steins vgl. Andreas Kramer, Gertrude Stein und die deutsche Avantgarde, Eggingen 1993, S. 30, Anm.35.

⁸ Gertrude Stein, Selected Writings, hrsg. v. C. v. Vechten, New York, 1962, S. 515.

sen. Auch weit entfernt vom Kubismus, seiner schöpferischen Tat. Aber mir wurde sofort klar: ein neuer Funke. Beglückung brachte ich allen, denen ichs sofort mitteilte. Meine Freunde, die in seine Ausstellung liefen, wurden seine Freunde. Wir besuchten dann Picasso einigemal in seinem Atelier: er hatte soeben die "Lessiveuse" fertiggemacht: unsre Hoffnungen, Bewundrungen stiegen bei jedem Besuch».⁹

Über Däublers Pariser Jahre von 1901 bis 1907 ist man nur recht schlecht unterrichtet¹⁰. Sicher ist, daß Däubler viel in Künstlerkreisen verkehrte und die meiste Zeit «in den Ateliers der Maler, in den Cafés der internationalen Bohème»¹¹, verbrachte. Die deutsche Kolonie traf sich im Café du Dôme. Wenn auch Däubler in Paris wohl nicht unbedingt den Kontakt mit den deutschen Künstlern gesucht haben wird, so ist es doch höchstwahrscheinlich, daß es ihn nicht selten auch in diesen bekannten Treffpunkt verschlagen hat. Belegt ist jedenfalls Däublers Bekanntschaft mit dem Kunsthändler (und Däublers späteren Verleger) Paul Cassirer, der zu den Habitues des Dôme gehörte. Das Dôme aber war der Ort, an welchem zuerst Kontakte zwischen den deutschen Künstlern und Gertrude und Leo Stein in ihrer Eigenschaft als Kunstsammler hergestellt wurden¹², und es darf vermutet werden, daß Däubler mit zu den ab 1905 nachweisbaren deutschen Gästen im Salon der Geschwister Stein gehört hat¹³. In Florenz, wo Gertrude Stein mit ihrem Bruder den Sommer des Jahres 1905 verbracht hatte und Däubler ab 1907 lebte, hatte man gemeinsame Bekannte wie z.B. das Ehepaar Heiroth¹⁴. Ob nun in dem Salon der Steins, ob im Atelier Picassos oder im Kreis gemeinsamer Freunde: begegnet sind sich Gertrude Stein und Theodor Däubler in Paris

⁹ Theodor Däubler, *Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*, hrsg v. Friedhelm Kemp und Friedrich Pfäfflin, Darmstadt 1988, S. 128.

¹⁰ Vgl. Th. Rietzschel, *Theodor Däubler*, a.a.O. (s. Anm.7), S. 86ff.

¹¹ Rietzschel, a.a.O., S. 87.

¹² Zum Verhältnis des deutschen Künstlerkreises um das Café du Dôme zum Salon von Gertrude und Leo Stein vgl. Kramer, a.a.O. (s. Anm.8), S. 31-42.

¹³ Vgl. Stein, *Autobiographie von Alice B. Toklas*, Hamburg 1993, S. 112: «In jener ersten Zeit kamen sehr viele Ungarn zu unseren Samstagabenden und auch eine ganze Anzahl Deutscher und ziemlich viel Angehörige verschiedener Nationen, nur sehr wenige Amerikaner und so gut wie keine Engländer».

¹⁴ Vgl. Stein, *Autobiographie von Alice B. Toklas*, a.a.O., S. 67. Däubler widmete Frau von Heiroth das erotische Gedicht «Die Dogaressa» (Erstdruck noch ohne Widmung in: *Das Nordlicht. Florentiner Ausgabe*, München u. Leipzig 1910, Bd 1, S. 337; mit Widmung erstmals in: *Die Perlen von Venedig*, Leipzig 1921, S. 429).

bestimmt, und es ist anzunehmen, daß sie sich dann auch über ihre gemeinsame Bewunderung für den jungen spanischen Künstler ausgetauscht haben.

Die erste Konfrontation sowohl Steins als auch Däublers mit der Malerei Picassos fällt in eine Zeit, die für beide Autoren einen Höhepunkt in ihrer ersten – und für Däubler seiner produktivsten überhaupt – Schaffensperiode bedeutet: Däubler schrieb in jenen Jahren in Frankreich fast alle «Nordlicht»-Verse (die später in Florenz überwiegend nur noch Überarbeitungen und Kürzungen erhielten), und von Gertrude Stein wird berichtet, daß sie, als ihr Bruder Leo das Bild des kleinen Mädchens mit dem Blumenkorb von Picasso mit sich in die Rue de Fleurus brachte, nicht nur fand, «daß ihr das Bild den Appetit verderbe; sondern daß es sie auch am Schreiben hindere»¹⁵. Denn: «Damals plante sie ihr langes Buch „The Making of Americans“, sie kämpfte mit ihren Sätzen, diesen langen Sätzen, die so exakt gebaut werden mußten»¹⁶.

Bei beiden, bei Stein und Däubler, begleitete die erste Begegnung mit den Bildern Picassos die Entstehung ihres ersten Hauptwerkes (das im Fall Däublers freilich dann auch das einzige bleiben sollte). Beide stellten sich der programmatischen Auseinandersetzung mit Picassos Werk, als sie sich der Bedingungen und Ziele ihres eigenen Schaffens sicher sein konnten, oder es zumindest hätten sein müssen.

II.

«Unter den jungen Künstlern ist Picasso der problemreichste». Mit diesem zwiespältigen Urteil endet Däubler das Kapitel, das – als erstes geschrieben – nun mitten unter vielen anderen im «Neuen Standpunkt», der ersten Sammlung seiner kunstkritischen Arbeiten, versteckt ist¹⁷. Däublers Stellungnahmen zu Picasso schwanken stets zwischen Bewunderung und kritischer Distanz. Picasso erscheint ihm als der Vertreter eines modernen radikalen Subjektivismus; Picassos Kunst interpretiert er als Bekenntnis und Ich-Aussprache, damit aber auch als Mangel an Welt, als Expression von «Stimmungen», die sich in Innerlichkeit erschöpfen:

¹⁵ Stefana Sabin, Gertrude Stein, Reinbek b. H., 1996, S. 38.

¹⁶ Stein, Autobiographie, a.a.O. (s. Anm.14), S. 50.

¹⁷ Theodor Däubler, Der neue Standpunkt, hrsg. v. F. Löffler, Leipzig u. Weimar 1980, S. 102-114. Bei Zitaten aus «Der neue Standpunkt» werden Seitenangaben nur im Fall von Textstellen gemacht, die nicht aus dem «Picasso»-Kapitel stammen.

Picasso ist Geständnis, Einsturz, melodisches Insichversenken. Seelisch-Gefalteteleben, Stimmung. Seine Tat wird in einem Innerlichsten geboren; die Bejahung vollstreckt sich durch künstlerisches Ergriffensein: der Kristall bleibt unterweltlich.¹⁸

«Kristall»: Däublers Begriff für das Gelingen künstlerischer Verdichtung in die Form; daß Picassos «Kristall» jedoch nicht ans Licht geborgen werden kann, verweist auf sein Defizit subjektiver Beschränkung¹⁹. Daß auch das «künstlerische Ergriffensein» einen Vorbehalt bezeichnet, wird deutlich werden, wenn wir nun Däublers Auseinandersetzung mit Picasso Schritt für Schritt betrachten.

Zuvor aber eine Bemerkung zur Sprache der Däublerschen Bildbeschreibungen. Ernst Osterkamp hat darauf hingewiesen, daß es sich bei diesen – wie bei denjenigen Carl Einsteins – um den Versuch einer «methodischen Erneuerung» der Kunstkritik handele, der «das Bild über die absolute Farbe und die Form und deren bildimmanente Funktion» zu erfassen suche²⁰. Der bildenden Kunst der Moderne mit ihrer Entwicklung zur Abstraktion von Form und Farbe zu absoluten Ausdrucksträgern entspricht auf Seiten der Bilddeskriptionen Däublers eine radikale Abkehr von der These, «daß die Beschreibbarkeit eines Kunstwerks grundsätzlich eine Funktion seiner Gegenständlichkeit sei»²¹. Daß Däubler aber dabei – wie Osterkamp pointiert – ganz zum «Ekstatiker der Farbe»²² würde, stimmt nicht ganz: «die Loslösung der Farbe als Ausdrucksträger vom Gegenstand» wird zweifellos «für Däubler zum Beschreibungsprinzip für

¹⁸ Der neue Standpunkt, S. 115. Dieses Zitat steht am Anfang des Aufsatzes über den Futurismus (bzw. die «Futuristen», wie der Titel lautet: «denn keiner gleicht dem anderen»), und dient Däubler zur Entgegensetzung der Kunst Picassos und derjenigen der futuristischen Maler. Picassos Werk entspringt nach Däubler einem radikalen Selbstbekenntnis, während die futuristische Kunst sich «entblößt», sich als Neo-Impressionismus für eine konsequente Oberflächlichkeit entscheidet (Zitate: ebd.).

¹⁹ Vgl. Friedhelm Kemp in seinem Vorwort zu «Im Kampf um die moderne Kunst» (a.a.O., s. Anm. 9), S. 21: «Die Sonne als Kristall hätte der Titel eines Buches sein sollen, dessen Projekt Däubler, nach dem Scheitern der Pläne zu seinem Griechenlandbuch, bis zuletzt beschäftigte».

²⁰ Ernst Osterkamp, Däubler oder die Farbe – Einstein oder die Form. Bildbeschreibung zwischen Expressionismus und Kubismus, in: Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung, hrsg. v. G. Boehm u. H. Pfotenhauer, München 1995, S. 543-568; Zitat: S. 547.

²¹ Osterkamp, a.a.O., S. 545.

²² A.a.O., S. 547.

Gemälde»²³, allerdings nicht zu seinem einzigen. Das zweite ist, wie gerade seine Bemerkungen über Picasso (aber z.B. auch in «Der neue Standpunkt» die sich unmittelbar anschließenden über Boccionis Futurismus)²⁴ zeigen, die Erfassung der Formbewegung, die Beschreibung der zeichnerischen Bildaufteilungen als Raumsymbolik.

Zentrale Bedeutung kommt in Däublers räumlicher Beschreibungssprache dem «Kristall»-Begriff zu, den er der Zerstückelung und Geometrisierung des Objekts in den kubistischen Werken abliest und z.B. in der Deskription der Bilder Lyonel Feingers als wesentliches Kennzeichen des Kubismus definiert:

«Klarster Kristalliker. Daß der Kubismus starkes Schicksal ist, wird hier abermals kund».²⁵

Während sich ihm Kandinsky und Klee als die Künstler darstellen, welche «die absolute Farbe am offenkundigsten»²⁶ beherrschen, wird der «Kristall»-Begriff zu einer Art Interpretationsschlüssel für die noch einen mimetischen Rest an Gegenständlichkeit bewahrende Kunst, die freilich im Fall des Kubismus – wie Apollinaire treffend bemerkte – ihr Objekt studiert, «wie ein Chirurg eine Leiche sezziert»²⁷. Als Symbolwort für die Reinheit der Form, für ihren Anteil an geometrischen Gesetzmäßigkeiten wird «Kristall» allerdings nicht nur auf den analytischen Kubismus angewendet, sondern dient etwa auch zur Beschreibung von Landschaftsszenen Edward Munchs:

Sie besinnen sich ihrer Herkunft im stillen Tal der Kristalle, die guten Nadelbäume. Noch fabeln sie zueinander: als ich ein Obelisk war. Einige alte, versponnene, ganz verwitterte Greise unter ihnen sagen, als Pyramiden wären sie dagestanden. Sie hoffen bestimmt alle miteinander auf das Tal der Kristalle.²⁸

Diese Sätze enthalten ein weiteres für Däublers Kunstbeschreibungen typisches Merkmal. Sie versuchen die Werke zu erläutern, indem sie sie in Geschichten übersetzen; die Bildelemente werden belebt und zu Hand-

²³ A.a.O., S. 548.

²⁴ Vgl.: Der neue Standpunkt, a.a.O. (s. Anm.18), S. 123f.

²⁵ Theodor Däubler, Im Kampf um die moderne Kunst, a.a.O. (s. Anm. 9), S. 178.

²⁶ A.a.O., S. 131.

²⁷ Guillaume Apollinaire, Les Peintres cubistes: Méditations esthétiques, Ouvres en prose complètes, Bd 2, hg. v. P. Caizergues u. M. Décaudin, Paris 1991, S. 10. Übers.: Jürgen Grimm, Guillaume Apollinaire, München 1993, S. 122.

²⁸ Der neue Standpunkt, S. 59.

lungsträgern in einer magisch-märchenhaften Welt. Obgleich diese durch überhistorische Zeitkategorien und kosmische Begriffe konstituiert ist, gibt es in ihr dennoch keine Wiederholungen des Däublerschen Privatmythos. Warum dies so ist, und warum sich in Däublers «Nordlicht»-Epos hingegen trotz seiner engen Vertrautheit mit der modernen Malerei neben zahllosen Bildgedichten auf Werke aus der italienischen Renaissance (oder auch der französischen Klassik) keine auf zeitgenössische Bilder finden²⁹, gehört mit zu den Leitfragen bei der Betrachtung von Däublers kunstkritischen Schriften.

Den Kubismus sieht Däubler als revolutionäre Tat Picassos, in seiner höchsten Leistung sei er ein Sprung

Mitten hinein unter die allgemeinen Maße des Geistes, in unser seelisches Erleben des auf Erden Anberaumten! [...] Wir empfinden uns durch ihn in neu erschloßnen Regionen plastisch ausgedrückter Musikalität. Geometrie wird Melodie.

Doch unmittelbar auf dieses hymnische Lob folgt im Satz darauf die Einschränkung:

Keine Kunstoffenbarung im höchsten Sinne überwältigt uns, aber eine spielerische Seite unsrer seelischen Einsamkeit entfaltet einige bis dahin noch nicht ausgedrückte plastische Möglichkeiten.

Eine Skepsis durchzieht den ganzen Picasso-Artikel, ein Schwanken zwischen Respekt und Kritik, das auch die sonst bei Däubler rasch vollzogene Übertragung der Kunstleistung der Bilder in die fabulierend-phantastische Narration verhindert.

Däublers Darstellung des künstlerischen Werdegangs Picassos ist erstaunlich widersprüchlich: Der Kubismus wird von ihm – wie bei Gertrude Stein – als Naturphänomen von der Abstraktion auf mimetische Nachbildung zurückgeführt; die «großkubischen Massen» sind ein Landschaftselement, genauer ein Bild italienischer Kulturlandschaft, Berge, die im Terrassenbau «der menschlichen Geometrie unterworfen» wurden:

Hat noch kein Riese diese Welt gesehen? Der Kubismus erwartet seit zweitausend Jahren einen Ergründer und Darsteller.

Dieser naturalistische Kubismus ist aber nicht erreicht und ist nicht derjenige Picassos. Seine Entdeckung ist nicht Frucht eines «naive[n]

²⁹ Vgl. Verf., Theodor Däublers *Nordlicht* und die Kunst der Renaissance, in: *Wir-kendes Wort*, 3 (1992), S. 468-477.

Schauen[s] der Natur», ist nicht «erdhaft», sondern zwar Ergebnis «einige[r] Augenblicke großer Entscheidungskraft»:

Nur leider ist Picasso kein Aufdecker von geheimnisvollen Schönheiten in der Natur, sondern ein Atelierkünstler durch und durch. Daher heißen die Spritzer von Kraft und Ungestüm in seinen Bildern Gauguin und van Gogh, und nicht Blut oder Sonne!

Kaum sonst wird man bei Däubler als kritisches Kriterium für die Leistung eines Gemäldes oder einer Kunstrichtung finden, daß es «nirgend bodenständig» sei. In keiner der anderen Bildbeschreibungen erscheinen ihm Vorläufer oder Einflüsse bei einem Maler als Manko, im Gegenteil geht es ihm sonst gerade darum, die große Einheit des Kunstschaffens von Paolo Veronese bis Kandinsky vorzustellen. Bei Picassos hingegen wird er nicht müde, das Fehlen «echte[r] Naivität» zu rügen, den Verdacht des Akademismus zu erneuern, ihm vorzuwerfen, daß er sich «einer persönlichen Auseinandersetzung mit der Natur» entziehe, seine Malweise als eklektisch zu bezeichnen, die «gerade in ihrer Abhängigkeit sogar aufrichtig» sei! Der Kubismus – von Däubler auch als «Picassismus» bezeichnet – ist für ihn insgesamt, wenn auch bei Picasso noch «Entscheidung» und «Tab», a) nur psychologische Abstraktion und b) Fortsetzung des «modernen Akademismus» und der «Kompositionserlebnisse» Cezannes. Bei den Nachfolger Picassos sei er ohnehin nur Manier von «Würfelspieler[n]». Die kubistischen Maler seien «keine Gestalter mehr», sondern bloße «Darsteller einer psychologischen Geometrie», bei denen letztlich nur «das stilistische Auswiegen eines Bildes [...] zur Hauptsache» werde. Totale «Abwendung von der Natur» durch eine Zurückführung «zum Schema»: rein artistische Formspielerei also! Dann wiederum heißt es von Picasso in klarem Widerspruch zu der aufgehäuften Last von Bedenken:

Kein Künstler der jüngsten Generation hat aber so verzweifelt Ernst gemacht mit der abstrahierenden Zusammenraffung und Ineinanderbiegung des künstlerisch Erlebbar.

Im Gegensatz zu der übrigen kubistischen Malerei bleibt Picasso selbst für Däubler eine Provokation, er erspürt in seinen Bildern eine künstlerische Individualität, deren Stärke ihn zugleich anzieht und beunruhigt:

Oft nur die Welt des Dargestellten in seiner kristallinen Selbstartigkeit, dann plötzlich seine verhängnisvolle Dämonie in überraschenden Farben melodisch angetippt. [...] Dann wieder symphonische Rätselaufstellungen, unweigerliche Verschwiegenheiten einer

Seele, leichtklagende Entsagungen und dazwischen nochmals freudige Einfälle; alles das haarscharf herauskristallisiert und zugleich gemildert».

Während eine Malerei, deren Abstraktionen sich auf reine Farbensymphonien oder Bewegungsabläufe reduzieren lassen, dem Kunstkritiker Däubler die Möglichkeit zur inhaltlichen Ausfüllung durch die eigenen kosmischen Visionen läßt, erfährt er – mit großer Sensibilität – bei den besten Gemälden Picassos den Widerstand eines Bedeutungsgehalts. Hier gelingt es ihm nicht, die Werke durch seine den Bildelementen kongeniale poetische Beschreibungssprache zum Gefäß für seine eigenen Visionen zu entleeren, sondern er bleibt erstaunt und fast verärgert bei der Feststellung stehen, daß dieser Maler uns «immer weiter seelenwärts» führe, ihm der Ausdruck «unsrer seelischen Einsamkeit» gelinge. Die Wahrheit der Bilder Picassos ist Däubler nicht entgangen. Er sieht in ihnen die Darstellung von «Empfindungen», die Empathie freisetzen, die eine Teilhabe an der Subjektausprache ermöglichen; was Däubler nicht ertragen kann, ist die Ausschließung jeglicher Transzendenz, ist ein dramatischer Bildinhalt, der sich ganz aus der Spannung zwischen Ich und Welt, aus dem Leiden in und an der Welt speist³⁰:

Oft hat man vor solchen Bildern den Eindruck, die Symbolik unseres eisernen Zeitalters wirke auf uns ein, etwas Unerhörtes wolle uns in neue Kristallisationsmöglichkeiten miteinbeziehen!

Picassos Gemälde lassen Däubler eine mögliche bewußte Zeitgenossenschaft vermuten, eine Kunst, die dem technischen Zeitalter nicht entflieht, sondern dieses gar aussprechen könnte! Ein Schreckbild, das Däubler – nun nicht auf Picasso beschränkt, sondern auf den Kubismus all-

³⁰ Im «Nordlicht» hat Däubler seine Schreckensvision einer transzendenzlosen und in ihrem lebensweltlichen Dasein selbstgenügsamen Welt in folgenden Versen ausgedrückt (Das Nordlicht, Florentiner Ausgabe, München und Leipzig 1910, Bd 1, S. 377f.): – Du Gleichheitsdrang, Tellurgesetz, hast viel besiegt – Und wilde Ranken oft um Zäune hold geschmiegt: – Ein Volk, das ruhig seinen Alltag leben mag, – Erscheint bereits und huldigt einzig dem Vertrag. – Bald wird es keine Götter um sich dulden wollen – Und nur Geboten in sich selber Ehrfurcht zollen: – Das Reich des Geistes wird in nächster Zeit erscheinen, – Wer wittern kann, beginnt das Große schon zu meinen! – Ein Himmelreich, ein flaches Volk, fast ohne Recken, – Beginnt nun auch den Westen langsam zu bedecken. – Statt Jesus wird der Buddha noch der Herr der Erde! – Oh Heiland, der am Kreuze starb, durchzuckt kein Schauer, – Kein Taumel der Unendlichkeit jetzt Deine Herde, – Genügt denn Allen eines Daseins dumpfe Dauer?

gemein bezogen – nur noch mit skeptischem Abwinken zu bannen vermag:

Der Modernste kann uns aber sagen: so horcht doch auf die eigne Unterwelt; sie ist voll von mathematischer Gerechtigkeit, voll von rhythmischer Verheißung, ganz musikalische Güte. Ihr könnt plötzlich die Antwort auf euer Rätsel in den eignen Bronzegrotten erlauschen.

Lassen wir das für die Spätern.

III.

Gleich Däubler beginnt auch Gertrude Stein ihre Bemerkungen zum Kubismus mit einem Hinweis auf dessen außerordentlichen Realismus, mit einer bezeichnenden Differenz allerdings: Däubler geht es offensichtlich darum, durch Verleihung einer Art naturalistischen Fundaments das provozierend Unvertraute des Kubismus zu mildern, sich selbst freilich dabei als den Verkünder dieses wahren, noch nicht erreichten Kubismus zu präsentieren. Für Stein dagegen ist der Hinweis auf den mimetischen Ursprung der ersten kubistischen Landschaften Picassos Teil ihrer Überlegungen zu Bedingungen und Stimuli von Kreativität, und sie steht dabei zum Maler nicht in einem Konkurrenzverhältnis, sondern sieht sich ihm auf ihrem Gebiet an die Seite gestellt.

Stein insistiert auf ihrer Auffassung des Kubismus als realistischer Kunst keineswegs, um das Befremden angesichts einer vermeintlich immer weiter vom Abbild sich entfernenden Abstraktion zu beseitigen. Auch sie ist davon überzeugt, daß die avantgardistische Kunst gemeinhin nur etwas für die «Späteren» sein kann. Der Grund liegt für sie freilich nicht wie bei Däubler an einem entleerten Akademismus purer Formspielerei, sondern im Erkenntnisvorsprung der Kunst gegenüber dem Normalbewußtsein der Zeit, in der sie entsteht. Kunst ist zeitgenössisch gegen den Widerstand der Zeitgenossen. Stein sieht sich und Picasso als Schöpfer eines dem 20. Jh. adäquaten Weltbildes, das von einem immer noch dem Denken des 19. Jh. verhafteten Publikum nicht nachvollzogen werden kann, da die Lebensbewältigung, die «Beschäftigungen» einer Beruhigung im sicher gewußten Geist der Vergangenheit bedürfen. Doch nach und nach wird man sich – wie Däubler sagt – an «diese Kunst gewöhnen» müssen. Der Blick dieser neuen Malerei und dieser neuen Literatur richtet sich in einer radikalen Reduktion bloß auf das vom einzelnen konkreten Menschen seh- und erfahrbare, versucht, die Sicht auf das

Konkrete so weit wie möglich von den Trübungen der Ideologien und Vorurteile, von den definierten Identitäten frei zu halten. Im Bezug auf Picassos Kubismus heißt dies:

Er begann den langen Kampf, nicht um auszudrücken, was er sehen konnte, sondern um nicht auszudrücken, was er nicht sah, das heißt die Dinge, die jeder sicher zu sehen glaubt, in Wirklichkeit jedoch nicht sieht. [...] die andern Maler begnügten sich mit der Erscheinung und immer mit der Erscheinung, die keineswegs das war, was sie sehen konnten, sondern das, was ihres Wissens da war.³¹

Die spanische Herkunft ist die Bedingung für Picassos malerische Entdeckungen wie die amerikanische Prägung Stein die Revolutionierung der Literatursprache ermöglichte.

Spanier und Amerikaner sind nicht wie Europäer, [...] sie bedürfen keiner Religion und keines Mystizismus, um nicht an die Wirklichkeit zu glauben, wie alle Welt sie kennt, nicht einmal dann, wenn sie sie sehen. In der Tat ist die Wirklichkeit für sie nicht wirklich, und darum gibt es Wolkenkratzer und amerikanische Literatur und spanische Malerei und Literatur.

Daß für sie «die Wirklichkeit [...] nicht wirklich» ist, ermöglicht ihnen den Ausbruch aus dem allgemeinen Konsens darüber, wie die Welt zu sein und auszusehen hat. Um bei Steins Beispiel zu bleiben: die Amerikaner ließen sich einfach nicht davon beeindrucken, daß ein Haus zu sein hat, wie es immer schon gewesen ist, daß man die Häuser nicht in den Himmel baut, sie versuchten es einfach. Nur in Frankreich konnte dem Spanier Picasso und der Amerikanerin Stein die moderne Kunst gelingen, denn nur in einem fremden Land wird der Künstler heftig genug auf sich selbst zurückgeworfen, um in seiner Produktion seine kreative Verarbeitung der ihn bestimmenden Herkunft und der sie verändernden Lebensweisen ganz und rein herausstellen zu können: «Schließlich», schreibt sie in «Paris, Frankreich», das kurz nach dem «Picasso»-Essay entstanden ist,

Schließlich ist jeder, das heißt, jeder der schreibt daran interessiert in sich selber zu leben damit er sagen kann was in ihm drinnen ist. Darum müssen Schriftsteller zwei Länder haben, eins wohin sie ge-

³¹ Zitiert wird nach der ersten deutschen Übersetzung: Gertrude Stein, Picasso, Zürich 1958. Der Schluß des letzten Satzes des Zitats lautet im englischen Original: «[...] which was not at all what they could see but what they knew was there» (Gertrude Stein, Picasso, New York 1984, S. 19).

hören und eins in dem sie wirklich leben. Das zweite ist romantisch, es ist getrennt von einem selbst, es ist nicht wirklich aber es ist wirklich da.³²

Frankreich gilt bei Stein als das Land, das die Errungenschaften der westlichen Zivilisation in sich aufgenommen hat, ohne damit einem blinden Fortschritts- und Technikglauben zu verfallen:

Der Grund aus dem wir natürlich in Frankreich zu leben begannen ist der daß Frankreich wissenschaftliche Methoden hat, Maschinen und Elektrizität, aber nicht wirklich glaubt, daß diese Dinge etwas mit dem wirklichen Geschäft des Lebens zu tun haben.³³

Ihre und Picassos Kunst sieht sie der Ergründung und Darstellung des «wirklichen Geschäft[s] des Lebens» gewidmet. Emphatisch formuliert, geht es um nichts weniger, als den Dingen durch Loslösung aus den kodifizierten Funktions- und Wissenszusammenhängen ihre Dignität zurückzugeben. Die moderne Kunst richtet sich gegen das «mechanistische Zeitalter» (Rathenau) und seine Zerstörung menschlicher Individualität. Daß dies jedoch keineswegs zwangsläufig im Sinne konservativer oder auch linkshegelianisch negativer Kulturkritik geschehen muß, ist von Gottfried Willems anhand des Stein-Wortes: «Frei um zivilisiert zu sein und zu sein» erläutert worden: «Die Kritik an dem “schlechten Allgemeinen” der modernen Zivilisation begreift sich hier mithin als das, was sie wirklich ist: als eine Leistung dieser Zivilisation selbst. Die Zivilisationskritik entgrenzt sich nicht – wie so oft in der deutschen Tradition – in ein pauschales Verwerfen des Zivilisiertseins überhaupt im Namen eines angeblich Ursprünglichen, einer vermeintlich ursprünglichen Sehnsucht nach den Lebenstugenden des Barbaren oder gar in eine sogenannte Vernunftkritik, eine Kritik der Vernunft als Quelle der Zivilisation, wie sie Nietzsche populär gemacht hat [...]»³⁴. Die überkommenen Werte und Anschauungen in Hinsicht auf ihre lebenspraktischen Funktionen zu würdigen, je nachdem im lebensweltlichen Augenblick anzuerkennen oder auch zurückzuweisen, sich stets aber als in ihrer Tradition stehend zu begreifen, macht frei von der polemischen, dogmatischen Verblendung einer vermeintli-

³² Gertrude Stein, *Paris Frankreich*, Frankfurt a.M. 1996, S. 8.

³³ *Paris Frankreich*, a.a.O., S. 14.

³⁴ Gottfried Willems, «Frei um zivilisiert zu sein und zu sein». Das Verhältnis von moderner Kunst und Zivilisationskritik im Licht von Gertrude Steins «Paris Frankreich», Erlangen und Jena 1996 (Jenaer philosophische Vorträge und Studien; 17), S. 18.

chen *tabula rasa* als notwendiger Neubeginn und macht im «Glauben an den Sinn der Realität» frei für den Blick auf die «Freude des normalen Lebens». Der Gang der Kunst wird damit – mit einem Lieblingsausdruck Gertrude Steins – «aufregend und friedlich»³⁵, zu einem heiteren oder auch kämpferischen, ja «schrecklichen» Experiment mit dem modernen, ungeheuren – man erinnere sich an Däublers «Unerhörtes» – Mut zur radikalsten phänomenologischen Reduktion:

Erzählte, beschriebene Dinge sind für Picasso erinnerte Dinge, und für einen schöpferischen Menschen, zumal für einen schöpferischen Spanier des zwanzigsten Jahrhunderts, sind erinnerte Dinge keine geschauten Dinge, und darum weiß man nichts von ihnen. Und so unternahm Picasso wieder und wieder seinen Versuch, nicht Empfundenes auszudrücken, nicht Erinnertes, nicht Dinge, die in feste Beziehungen gebracht sind, sondern Dinge, die das sind, wirklich alles, was ein Mensch in jedem Augenblick seines Daseins wissen kann, nicht etwa eine Zusammenfassung all seiner Erlebnisse.

Künstlerischer Ausdruck ist nicht widervernünftiges Seelenchaos, sondern der Versuch zu einer radikalen Vernunftkenntnis, die nicht den Sinnverlust beklagt in einer Zeit, in der die Gültigkeit historischer Wert- und Weltordnungshierarchien fragwürdig geworden ist. Die Kunst spricht vom Sinn im «täglichen Leben», von dem, was darin wirklich gewußt werden kann im Zusammenspiel von «Tradition und menschlicher Natur», indem sie sich experimentell aus allen Identitäts-, Wissens- und Erfahrungsfestlegungen herauslöst. Die Möglichkeit, hinter die Kulissen der überkommenen Erscheinungswelten zu schauen, den Konsens der Zivilisation zu durchbrechen, sieht Stein als ein Ziel und mögliches Ergebnis des Zivilisationsprozesses selbst; sie prophezeit eine neue Stufe von Zivilisation, die nicht mehr als das Ergebnis von Zwang und Unterdrückung, sondern erstmals wirklich «freien und zivilisierten» Lebens erschiene. In ihrer Literatur und in Picassos Bildern erkennt sie die Vorwegnahme dieses neuen, lebensweltlichen Realismus.

IV.

Gertrude Steins Huldigung an Picassos Werk in der Sprache ihres paraktischen Wiederholungsstils vereinnahmt das Werk des jüngeren Freundes für das eigene Konzept der Moderne und behauptet ein nochmals

³⁵ Vgl. z.B. Paris Frankreich, a.a.O. (s. Anm. 32), S. 7.

erreichtes Bündnis von Malerei und Dichtung auf dem Weg zu neuen Erkenntnisformen.

Für Däubler ist Picasso – wie eingangs zitiert – unter den modernen Künstlern der «problemreichste» und in diesem Sinne die bedeutendste Individualität. In der schon unter den Zeitgenossen ausgebrochenen Polemik, wer nun als der wahre Erfinder des Kubismus zu gelten habe, hat Däubler keine Zweifel: «Vielfach wird Braque als der Begründer des Kubismus angesehen. Ein klares Entwicklungsganzes ergibt sich jedoch nur bei Picasso!» Däubler vermutet darüber hinaus, daß dieser im Kubismus kulminierende Entwicklungsweg des Malers mit der Findung der neuen Ausdrucksform noch keineswegs an ein Ende gelangt sein muß: «Es scheinen auch noch weitere Möglichkeiten zu einer Entwicklung in ihm vorhanden zu sein.» Däubler kunstkritische Redlichkeit und sein Entdeckergespür für die wichtigsten neuen Tendenzen verbieten es ihm, Picassos Rang unter den Künstlern der Moderne zu ignorieren. Doch Farben und Formen in Picassos Gemälden, seine konsequent «oberflächliche» Gegenständlichkeit sperren sich gegen die Inanspruchnahme durch die mythologischen Deutungsinhalte. Anders als die von Däubler auf «Einfälle aus Farbe»³⁶ reduzierten Bilder Kandinskys oder Klees läßt sich Picassos «Bestreben, mit großer Direktheit das menschliche Drama darzustellen»³⁷, nicht in der Erzählung phantastischer Märchenwelten neutralisieren. Daß Picassos Werk sich mit gleicher künstlerischer Ernsthaftigkeit den Grundfragen menschlicher Existenz zu stellen suchte wie die eigene dichterische Produktion, ist Däubler ohne Zweifel deutlich geworden. Däubler erwittert – angezogen und zugleich zutiefst davon entsetzt – eine neue und zu seiner eschatologischen Nordlichtvision alternative Antwort auf den verhaßten ideologischen Materialismus. Seine Rettungsbotschaft ist diejenige der Jahrhundertwende-Generation: der neoromantische Versuch, der als geistlos empfundenen, bloß einem platten Handlungs- und Produktivitätsfetischismus hingegebenen Zeit eine neue Mythologie entgegenzusetzen. Zwar unterliegt diese dem Verdacht, der bei den bewußteren Autoren auch ein Selbstzweifel ist, eine rein aus dem Individuum geschöpfte Münchhausiade zu sein. Doch werden derartige Bedenken überdeckt von der würdevollen Tiefe der Äußerungen einer religiösen oder pseudo-religiösen Metaphysik. Darin ist Däubler ganz Weggefährte des frühen Hofmannsthal oder des Dichters des «Stundenbuchs». Sein Schwanken

³⁶ Im Kampf um die moderne Kunst, a.a.O. (s. Anm. 9), S. 168.

³⁷ William Rubin, Picasso und Braque, a.a.O. (s. Anm. 1), S. 16.

zwischen Attraktion und Abstoßung vor den Bildern Picassos liest sich heute wie eine vorweggenommene negative Bestätigung der programmatischen Interpretation Gertrude Steins: als ein bewunderndes Zurückschauern des Nordlichtpropheten vor einer Kunst der Moderne, die auf ihrem innerweltlichen Erkenntnisweg keines Sprungs in die Transzendenz bedarf.

Rosalba Maletta
(Milano)

E. T. A. Hoffmann: retorica dei sentimenti e sorriso dell'umorista

Ihr sollt niemals aufhören, zu leben, ehe Ihr gestorben, welches Manchem passiert und ein gar ärgerliches Ding ist.

E. T. A. Hoffmann, *Briefe aus den Bergen*

In Prosa dichten ist darum schwer, weil sich bis ins Atom hinein der Enthusiasmus und die ratio vermählen müssen.

H. v. Hofmannsthal, *Aufzeichnungen*

Lo spirito della retorica è tutto in questa coscienza di un possibile iato tra il linguaggio reale (quello del poeta) e un linguaggio potenziale (quello che avrebbe impiegato l'*espressione semplice e comune*) che basta ristabilire col pensiero per delimitare uno spazio di figura. Questo spazio non è vuoto [...] L'arte dello scrittore dipende dalla maniera in cui egli traccia i contorni di questo spazio, che è il corpo visibile della letteratura.

G. Genette, *Figure*

Nel racconto *Die Automate*¹, dopo aver elogiato la scaltrezza del meccanico che lo ha realizzato, Ludwig così si esprime a proposito del Turco parlante, uno dei mirabili automi che popolano l'Europa di inizio Otto-

¹ Per le opere di Hoffmann si fa riferimento all'edizione dei *Sämtliche Werke in fünf Einzelbänden*, Winkler, München, 1960-1965, così citate: FS: *Fantasie- und Nachtstücke*; EM: *Die Elixiere des Teufels/Lebens-Ansichten des Katers Murr*; SB: *Die Serapions-Brüder*; SW: *Späte Werke*; NL: *Schriften zur Musik/Nachlese*. Per le lettere si cita dai due primi voll. di: H. v. Müller e F. Schnapp (curr.), *E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel*, 3 voll., Winkler, München, 1967-1969, abbreviati in B. I: *Königsberg bis Leipzig 1794-1814*; B. II: *Berlin 1814-1822*. Per i diari si cita da: E. T. A. Hoffmann, *Tagebücher*, Winkler, München, 1971, abbreviato in TB.

cento, eredità del Secolo dei Lumi, inveramento delle speculazioni di Cartesio e Lamettrie, ritorno del rimosso di un'intera cultura:

Die Figur ist nichts weiter als die Form der Mitteilung, aber es ist nicht zu leugnen, daß diese Form geschickt gewählt ist, da das ganze Ansehen und auch die Bewegungen des Automats dazu geeignet sind, die Aufmerksamkeit zugunsten des Geheimnisses zu fesseln, und vorzüglich den Fragenden auf gewisse Weise nach dem Zweck des antwortenden Wesens zu spannen (SB,342).

Con queste parole Hoffmann ci introduce di fatto nella sua propria strategia comunicativa; essa consiste nel disseminare il testo di tracce fuorvianti dove la profondità si gioca nella superficie del discorso. Dietro le sue figure il riso ambiguo del *Mechanikus* che muove diabolicamente le fila tenendo per sé la parte migliore, quella di destino: un gioco alla morra in cui i vissuti più arcaici vengono tradotti, con straordinaria, sorvegliata acutezza, in fonte di creatività e godimento estetico. A Ferdinand, altro protagonista del succitato racconto, il compito di ritrovare la fanciulla amata, simulacro dell'oggetto perduto che si può fare proprio solo *in effigie*. Al lettore il compito di decodificare la «forma del messaggio» che si dà nello *eidolon* del Turco parlante, questa Pizia che alla parola dialogica risponde con la parola oracolare, vera voce dell'inconscio che *per* essa ed *in* essa disegna le sue figure: stilemi convenzionali, disinvolute, talora gioiose, più spesso amare capriole del motto arguto, pungente, sarcastica ironia, sopra tutto la lepida, vigile levità dell'umorista².

Non appena i personaggi tentano di rompere la crosta delle formule stereotipate, eccoli agire la propria *hybris* perdendosi o diventando folli, come Nathanael (*Der Sandmann*) che, significativamente, non prende mai la parola nella seconda parte del racconto, là dove la certezza delirante si fa assoluta. Il suo pensiero viene filtrato dal narratore – vero «Professor der Poesie und Beredsamkeit» (FS,360) – il quale, assistito da un'eccezionale facondia, insinua dubbi, finge di ammannire certezze e verità, insomma non cessa di tendere trappole al lettore che lo segue vieppiù confuso e coinvolto. In altri casi la *hybris* pone il soggetto dinanzi alla propria *Spaltung*, a quella scissione che fa di lui un animale parlante in preda ad una ineliminabile contraddizione tra le esigenze del corpo e quelle del *nomos*.

² Su detta voce dell'inconscio, che si manifesta di sovente nel macrotesto hoffmanniano, cfr., fra i molti, le parole di Margaretha, la vecchia nutrice di Antonio, in *Doge und Dogaresse* (SB, 374; 376); un altro esempio, assai suggestivo, è in *Die Lebens-Ansichten des Katers Murr* (EM, 445ss).

Mai l'armoniosa compiutezza è raggiunta, mai il cerchio, la sfera – queste figure della pienezza tanto care ai Romantici che le riprendono dagli studi alchemici e misteriosofici – riposano nella completezza della perfezione a sé bastante, mai esse riconducono al turgore vitale del mito delle origini. Laddove tale compattezza pare raggiunta, ecco la sfera di vetro in cui è racchiusa Chiara, minuta, efebica fanciulla sadicamente amata da Mastro Abraham (*Lebens-Ansichten des Katers Murr*), ecco l'automa nella forma di Olimpia (*Der Sandmann*) o del Turco parlante (*Die Automate*). Figure dell'inganno e della dissimulazione, esse simboleggiano una struttura difensiva che è guscio protettivo come l'uovo in cui vive o crede di vivere Mosch Terpin (*Klein Zaches genannt Zinnober*), ma soprattutto gabbia come la bottiglia di vetro di Anselmus (*Der goldne Topf*). Figure del narcisismo che, al di là delle orge promosse dall'ipertrofico Io fichtiano – del 1794 è la *Wissenschaftslehre*, del 1800 la jeanpauliana *Clavis* – in Hoffmann, più ancora che in altri Romantici, mostra il suo volto terrifico ed annichilente di narcisismo di morte, anti- ed ante-libidico³.

* * *

Agli inizi del 1816 Brentano concepisce una lettera incompiuta e mai spedita. Il sanguigno scrittore di Nassau, che ha appena ricevuto il quarto volume dei *Fantasiestücke*, ha oramai rinunciato alla robusta inclinazione al godimento che promana da tante sue opere, ed esorta il collega Hoffmann a seguirlo su questa strada criticando la chiusa di *Die Abenteuer der Silvester-Nacht* e l'ironia straniante di *Prinzessin Blandina*:

Seit längerer Zeit habe ich ein gewisses Grauen vor aller Poesie, die sich selbst spiegelt und nicht Gott [...] Lieber Hofmann, warum haben Sie den armen Spiecker seine Unschuld nicht wieder finden lassen, und zwar durch Jesum [...] In der Prinzessin Blandine hat mir Vieles sehr gefallen, die Ironie des aus dem Stückfallens allein schien mir überlebt, ich halte es für frühere Arbeit. Ich fühle überhaupt, daß Sie ein großes Talent für's Drama haben müßten, wenn das Gaukeln anfangen dürfte, Sie zu langweilen. Ich kenne diese Lust, aber ich habe die tiefe Überzeugung, daß dem Gaukler, schüttelte er auch die Göttlichsten Gaben aus dem Zauberbecher, es dennoch mit dem

³ Usiamo l'espressione «narcisismo di morte» nell'accezione di A. Green, *Narcisismo di vita Narcisismo di morte*, Borla, Roma, 1985 [1983], il concetto di «narcisismo anti- ed ante-libidico» nel senso di F. Pasche, *L'imgo zéro* in *Revue Française de Psychanalyse*, 4, 1983, pp. 939-952.

Geben nicht ganz Ernst ist, es macht ihm Lust den Hungernden mit Manna todzuschlagen, und die Schwalbe des Tobias ist unschuldiger als er. [...] Die witzigen gaukelnden sogenannten Humoristen treten immer in der Literatur ein, vor der Hungersnoth. Es ist das Henckersmahl [*si noti che "das Henckersmahl" è, alla lettera, "il pasto del carnefice" – r.m.*], der letzte Schmaus des Verlohrnen Sohnes (B. II, 82-83).

L'impatto in cui viene a trovarsi Brentano e, con lui, molti altri Romantici, deriva dallo smarrimento seguito all'esaurirsi della vena creativa. La «Poesie, die sich selbst spiegelt, und nicht Gott» richiama alla mente la «Poesie der Poesie» del celeberrimo frammento schlegeliano. Tale anelito, tale apertura sull'infinito vengono sostituiti con la ricerca di un appiglio nella Chiesa e nella politica della Restaurazione. L'aver elevato l'arte al rango di religione (Schleiermacher), lascia, al prosciugarsi della vena creativa, un immenso vuoto interiore che deve ad ogni costo essere colmato; la religione finisce per assumere quella funzione coesiva cui l'arte viene meno. *Re-ligo*: sentirsi uniti in una confraternita come quella di Jena, di Heidelberg, più tardi di Berlino e, in seguito, nel seno della Madre Chiesa e della Santa Alleanza. Dell'arte, in particolare della letteratura, Hoffmann fa invece un "esercizio critico". Amante della buona compagnia e delle numerose bevute alla locanda "Die Rose" a Bamberg, in seguito da "Lutter & Wegner" a Berlino, reinterpretata, assieme agli amici del «Seraphinenorden», le gioie impalpabili del «syn-poetisieren» e del «syn-philosophieren» in chiave tutt'affatto terrena⁴. Piuttosto che un mezzo per conseguire l'unione con l'anima del cosmo, egli si serve dell'arte come strumento di indagine personale, alla scoperta dei propri fantasmi e delle proprie ossessioni, secondo il programma già contenuto in una lettera del 1794 all'amico fraterno Hippel⁵.

⁴ Su Hoffmann quale anima del «Seraphinenorden» cfr. la lettera a Hippel del 30.8.1816 (B. I, 100); lo studio di F. Schnapp, *Der Seraphinenorden und die Serapionsbrüder E. T. A. Hoffmanns* in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 3, 1962, pp. 99-112; K. Günzel, *Wahrhafte Nachricht von den Berliner Serapions-Brüdern. Nachwort a: Die Serapionsbrüder. Märchendichtungen der Berliner Romantik*, K. Günzel (cur.), Diederichs, Köln, 1986, pp. 555-609.

⁵ «– ich studire also jetzt die Kunst in mir selbst alles zu suchen, und glaube auch mit der Zeit in mir zu finden was mir nützen kann – fern sey es aber von mir, daß mein Herz nicht gleich empfänglich für jede äußere Mittheilung, für jedes Gefühl bleiben sollte, denn nie muß der Kopf dem Herzen schaden, nie muß aber auch das Herz mit dem Kopfe davon laufen – das nenn ich Bildung!» (B. I, 51).

In un aforisma Nietzsche osserva come nel grande scrittore la forma prenda il posto di quanto per gli altri è il contenuto. Hoffmann traduce i temi romantici del ritorno all'identico, del *cupio dissolvi*, come pure quelli più tardi del Doppio, della scissione dell'Io, del continuo, manierato e manieristico gioco speculare in una forma inconfondibile che tende all'impiego dello stile formulare, alla ripetizione e all'ironia. In altre parole, egli ripropone i temi del Romanticismo tedesco ed europeo oltre che sul piano semantico-contenutistico anche, e soprattutto, su quello formale. Sovente la *Spaltung* del protagonista corre parallela alla *Spaltung* dell'impianto strutturale dell'opera, è da essa contrappuntata, enfatizzata, più spesso negata e de-negata. È questo il caso di *Der Sandmann*, dove il progetto emancipatorio di Nathanael finisce risucchiato dalla tendenza al medesimo di una forma dell'espressione che ripropone, in una deriva metonimica impazzita, lo stesso oggetto sotto sembianze vieppiù diverse: estrema degradazione dell'aspirazione ad una poesia che si vuole universale e progressiva, naufragio del grande tema romantico dell'*analogon*⁶. A dette suggestioni si mischiano quelle derivanti dal romanzo gotico per tramite della letteratura di consumo (*Geheimbund-* e *Geheimnisromane*), le jeanpauliane ossessioni del Doppio, quelle tieckiane della follia, a costituire un'opera che, dal punto di vista formale, è stata sin dagli inizi considerata di poco valore, andando il merito dello scrittore alla capacità di animare la scena, alla sua inclinazione per i quadri di genere, a quella che, riecheggiando il titolo di un libro di P. Brooks, potremmo definire la sua «immaginazione melodrammatica»⁷. Se la visionarietà di un racconto come *Der*

⁶ Solo uno tra gli innumeri esempi di pensiero analogico che getta la propria rete a catturare mondo e anima: «Was man liebt, findet man überall, und sieht überall Ähnlichkeiten. Je größer die Liebe, desto weiter und mannigfaltiger diese ähnliche Welt. Meine Geliebte ist die Abbeviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten» (Novalis, *Werke. Studienausgabe*, 2^a ed. ampliata, Beck, München, 1981, p. 354).

⁷ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, Pratiche, Parma, 1985 [1976]. L'impianto strutturale, lo stile tendente all'espressione stereotipata, è stato sovente tollerato come un ostacolo al godimento dello scoppietto di idee e di trovate che anima il testo persino da studiosi acuti quali L. Köhn, *Violdentige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes*, Niemeyer, Tübingen, 1966; W. Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Metzler, Stuttgart, 1967; P. von Matt, *Die Augen der Automaten. E. T. A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst*, Niemeyer, Tübingen, 1971; L. Pikulik, *Nachwort* in E. T. A. Hoffmann, *Nachtstücke*, Insel Verlag, Fr./Main, 1982.

blonde Eckbert viene infine spiegata con il motivo dell'incesto – questo spettro che si aggira nella letteratura dell'après-Révolution come vuoto di valori susseguente alla messa a morte simbolica del padre –, quegli stessi incubi e quelle stesse ossessioni vengono riproposte da Hoffmann mediante una soluzione stilistica che riprende, rielabora e contrappunta la scissione del soggetto nell'impossibile movimento di ritorno al corpo materno. Soluzione stilistica cui non poco concorrono la formazione da musicista e l'immenso amore per la musica, vera arte che «sente il sentimento»⁸. In questa prospettiva la donna non è l'oggetto del possesso erotico, bensì il mezzo per ripristinare la condizione anoggettuale delle origini, nel tentativo di de-negare l'Altro e le rinunce imposte dalla realtà.

⁸ W. H. Wackenroder, *Sämtliche Schriften*, Rowohlt, Hamburg, 1968, p. 172. Adnominatio, questa di Wackenroder, che ripropone il legame metonimico con l'oggetto mitico. In *Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik*, quinto brano di *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst* (1799), la musica pone Berglinger di fronte a un conflitto insanabile che lo spinge in un universo autistico: «Aber was streb' ich Törichter, die Worte zu Tönen zu zerschmelzen? Es ist immer nicht, wie ich's fühle. Kommt ihr Töne, ziehet daher und errettet mich aus diesem schmerzlichen irdischen Streben nach Worten, wickelt mich ein mit euren tausendfachen Strahlen in eure glänzende Wolken, und hebt mich hinauf in die alte Umarmung des allliebenden Himmels!» (Ibid., 175). La gabbia dorata dei suoni suscita figure di avvolgente narcisismo, cionondimeno Wackenroder già vive la musica come «empia innocenza» («frevelhafte Un-schuld»), dove la rottura metaforica è conseguita mediante il taglio ossimorico. Su Hoffmann e Wackenroder si veda la sottile analisi di F. Cercignani, *Hoffmann sulla scia di Wackenroder. «Kreisleriana» e dintorni in Studia Theodisca VI*, F. Cercignani (cur.), CUEM, Milano, 1999, pp. 179-228. Ricordiamo inoltre che Hoffmann si occupò di musica da addetto ai lavori, nel qual caso egli si curò sempre di sottolineare l'equilibrio e la ragionevolezza che devono guidare le scelte del compositore. Su E. T. A. Hoffmann e la musica esistono numerosi studi, solo negli ultimi decenni si è tuttavia andati oltre osservazioni meramente occasionali e, grazie all'instancabile lavoro di F. Schnapp, si è rivalutato lo Hoffmann compositore (cfr. F. Schnapp (cur.), *Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein Dokumentenband – Selbstzeugnisse, Dokumente und zeitgenössische Urteile*, Hildesheim, Gerstenberg, 1981). Sui rapporti tra produzione poetica e musicale sempre attuale C. Schäffer, *Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen*, (Beiträge zur deutschen Literaturwissenschaft 14), Marburg, 1909, Reprint: New York-London, 1968. Tra i più aggiornati: K. D. Dobat, *Musik als romantische Illusion. Eine Untersuchung zur Bedeutung der Musikvorstellung E. T. A. Hoffmanns für sein literarisches Werk*, Niemeyer, Tübingen, 1984, che nega il dualismo tra compositore e scrittore; A. Montandon (cur.), *E. T. A. Hoffmann et la musique. Actes du Colloque International de Clermont-Ferrand*, P. Lang, Berne-Fr./Main-New York-Paris, 1987. Non è questa la sede per segnalare ulteriori studi.

Ecco perché il rapporto con l'amata si presenta spesso e volentieri secondo modalità seduttive falsamente libidiche. Il desiderio di unione copre allora la disgregazione di *Thanatos*, le figure di *Eros* dissimulano l'attacco al legame: non il due in uno nel senso dell'unione di due anime in un solo corpo nella completezza dell'amore adulto, bensì l'uno in due nel senso della con-fusività destrutturante e fagocitante. È il volto inquietante dello *ben kai pan* holderliniano, lo sterminato potere di Diotima, l'unica, la sola donna. È, in fondo, la stessa struggente lezione della marionetta kleistiana: l'impossibile chiusura del cerchio spinge a praticare un'altra via verso il paradiso, ma all'onnipotenza segue l'impotenza, all'onniscienza la più totale assenza di coscienza e se nella *Penthesilea* Kleist sceglie il *diasparagmos*, lo *Of-terdingen* del più pacificato F. von Hardenberg resta incompiuto. La «Erfüllung» in quanto asintoto de-siderante promuove la poetica dell'aforisma e del frammento: «Wir suchen das Unbedingte und finden überall nur Dinge»⁹. Il merito di Hoffmann consiste nell'aver saputo accogliere suggestioni e istanze dell'elaborazione romantica speculativa per coniugarle con le esigenze della produzione di consumo¹⁰, trattenendo di questa soprattutto l'attenzione per la vita istintuale e riconducendo le prime dal piano anagogico-ontologico a quello più propriamente creaturale, secondo l'intento espresso nella garbata apostrofe al lettore di *Prinzessin Brambilla*: «— Vielleicht bist du, o mein Leser! auch so wie ich, des Sinnes, daß der menschliche Geist selbst das allerwunderbarste Märchen ist, das es nur geben kann —» (SW, 260).

Allora le figure del frammento e dell'arabesco concorrono a creare quel groviglio contenutistico-espressivo che culmina nell'impossibilità di concludere una storia, come pure — si pensi al *Murr* o a *Der Sandmann* — di cominciarla. Un esempio particolarmente cogente ci viene dagli *Elixiere des Teufels*. L'imbrogliata trama del primo romanzo di Hoffmann accoglie le suggestioni più disparate: magnetismo e sonnambulismo, schubertiana teoria del sogno, medicina romantica e romanzo nero sul modello di Lewis rivisitato alla luce di Grosse e Spieß. *Femme fatale* e donna angelicata, follia ed ossessione dell'incesto, *Doppeltgänger*, castelli aviti, monaci-emissari della Santa Inquisizione, corti illuminate e morale borghese, fatalismo e

⁹ Novalis, cit., p. 323.

¹⁰ Su questo aspetto si veda il fondamentale: M. Thalmann, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik*, Ebering, Berlin, 1923, Photomechan. Repr. Nendeln 1967, nonché il più tardo: M. Thalmann, *Die Romantik des Trivialen*, List, München, 1970.

gioco scherzoso. Una Roma oleografica, un Papa *raisonneur*, e si potrebbe continuare con il motivo del ritratto – derivato dalla *Zauberflöte* – sino all’evocazione delle carceri e delle segrete piranesiane. Tale poliedricità viene tessuta e rielaborata nell’impianto del romanzo mediante la *mise en abîme* del racconto nel racconto: dal diario di Medardus al «Pergamentblatt» del vecchio pittore, alle memorie di Pater Spiridion, in un definitivo sovvertimento dei pietistici “Bekennnisse”, ivi compresi quelli del *Meister* goethiano. Racconto nel racconto, dunque, in cui l’Io narrante, soggetto dell’enunciazione, si inabissa e si perde, lasciandosi ancora una volta sedurre dall’Io dell’enunciato, facendosi ancora una volta e sempre quello stesso Io scisso e disgregato, sicché il finale rimane – a nostro parere – aperto. Non più e non solo *Spaltung* del protagonista, ma parcellizzazione e dispersione della storia nei tre manoscritti che si rimandano l’un l’altro, senza per questo essere in grado di illuminare una sola esistenza, là dove il respiro corale del *Meister* ne abbracciava molteplici. Al di là, quindi, di una precisa strategia di scrittura si fa strada la possibilità di scorgere in filigrana un testo altro che infiltra ed inficia, erode, per così dire, il discorso conscio, ma che risiede *nel* testo stesso, che è coglibile solo in esso e per mezzo di esso, in ciò che, con terminologia glossematica, potremmo definire la «forma dell’espressione» e la «forma del contenuto», di contro alla materia che non si rivela se non attraverso detta messa in forma¹¹. Ciò è tanto più rilevante in un autore per il quale l’elemento biografico ha largamente contribuito alla creazione dell’opera letteraria e che della scrittura ha fatto un vero e proprio strumento per la conoscenza del Sé. La pratica della letteratura – vera scuola di metodo e di rigore¹² – permette a Hoffmann di rileggere la *Sehnsucht* romantica, le teorie di Schelling, von Schubert, Steffens, alla luce delle conoscenze psichiatriche che andava via via acquisendo nelle conversazioni con gli amici Marcus, Speyer, Koreff come dalla lettura dei testi di Reil, Pinel, Nudow, Hufeland ed altri insigni espo-

¹¹ Cfr. L. Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1968 [1943], p. 55; p. 62ss. È Orlando a riprendere detta terminologia (F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1987, sec. ed. ampliata, p. 36ss), ma la partizione hjelmsleviana torna particolarmente utile a chi si occupi di isotopia profonda del testo, in quanto permette di “visualizzare” il passaggio dalla materia amorfa – che può rimandare alle speculazioni sul ribollire magmatico delle pulsioni –, dalle ragioni del corpo, dunque, alla via che esse si aprono per pervenire alla coscienza attraverso lo stile ed il linguaggio.

¹² Si vedano i diari, soprattutto nel periodo in cui si opera la transizione alla letteratura: TB, 156; 190-191; 206-211; 239.

nenti della nascente psichiatria dinamica¹³. Il passaggio dalla musica alla letteratura – scelta non mai considerata definitiva – comporta una maturazione interiore che insegna a ricondurre i fantasmi persecutori alla realtà psichica: impadronitosi delle proprie proiezioni l'artista prussiano è pronto a riscoprire l'area del gioco e della fantasia. Letteratura come attività secondaria che lo aiuta a mantenersi, a sbarcare il lunario nell'attesa di ottenere la gloria per le creazioni musicali, ma proprio per questo attività nella quale l'uomo Hoffmann si ritaglia uno spazio per il motto, lo scherzo, la satira, il divertimento. Se tutti gli sforzi si concentrano sulla musica¹⁴, la letteratura viene trovata, o, meglio, si viene da essa trovati, senza affannarsi a cercarla¹⁵. La maturazione dello scrittore Hoffmann si consuma nel passaggio dal *cupio dissolvi* della musica, trasposizione metafisica del «sentimento oceanico» (Freud), alla sua lettura in chiave psicologica attraverso la mediazione e la messa in forma della parola scritta che fissa l'ineffanda nostalgia¹⁶ nel cliché per contrappuntarla con il Witz, con l'ironia e, soprattutto, per mitigarla con il sorriso dell'umorista.

¹³ Che Hoffmann nutrisse un interesse nient'affatto estemporaneo per gli studi scientifici risulta dalle sue affermazioni a proposito di *Der Magnetiseur* (B. I, 389; 400-401). La frequentazione dello scrittore con i testi della medicina romantica – e segnatamente con quella che si avvia ad essere la psichiatria dinamica – non è da ascrivere ad una indefinita quanto aleatoria analogia tra speculazione filosofica e scienze dell'occulto, quale è dato rinvenire in certo Romanticismo epigonale e nel Decadentismo, bensì ad un vero e proprio interesse scientifico per il mondo dei fenomeni inconsci. Su questo punto si rimanda, tra gli innumeri contributi, all'ottima monografia di F. Auhuber, *E. T. A. Hoffmanns produktive Rezeption der Medizin*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1986.

¹⁴ Come registra una nota di diario in un momento dei più critici: «Gefühl daß ich ein guter Componist bin – ich hab m[ein] Sach aufs Compon[iren] gestellt!» (TB, 167).

¹⁵ Dai diari, proprio nel pieno della crisi di Bamberg scatenata dalla passione per Julchen Marc: «[...] Abends bey Kunz – poetische Stimmung | dan mein[en] Aufsatz von “Don Juan” Stellenweise vorgelesen und gefunden daß er gut ist» (TB, 176). E ancora: «Abends an der Abschrift des Märchens geschrieben und aufs Neue gefunden, daß es gut ist →» (TB, 241). Questo a proposito di *Der goldne Topf*, da Hoffmann considerato il suo miglior lavoro, ma gli esempi si potrebbero moltiplicare. Così nella lettera del 24.3.1814 a Kunz, a proposito degli *Elixiere des Teufels*: «[...] Sie sehen übrigen, Theuerer, wie ich ein Scriblifax worden, aber wahrlich ohne mein sonderliches Bemühen; – so was muß sich von selbst finden» (B. I, 455).

¹⁶ «Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus. Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben» (NL, 34): così la recensione alla quinta sinfo-

Peculiarissima dunque è l'esperienza di questo scrittore giunto alle lettere in età matura, in grado di produrre nel giro di pochi anni un'opera fra le più coerenti e le più prolifiche che già nella prima prova si dà come perfettamente compiuta, i cui temi di fondo ritroveremo sino alla fine. Un'opera in cui l'elemento autobiografico compare come un costante interrogarsi sulla propria esperienza per padroneggiarla, rielaborarla e superarla. Nella lettera a Kunz del 19.8.1813, scritta in una Dresda assediata dalle truppe napoleoniche, Hoffmann, che sta alacramente lavorando al *Goldner Topf*, inventa ("invenire") un mondo per sfuggire ad Ananke – la guerra, la miseria – e la chiave la trova in sé, nell'ironia che caratterizza le avventure del sempliciotto Anselmus nel suo amore per la salamandra:

– Denken Sie dabey nicht, Bester! an Scheherezade und Tausend und Eine Nacht – der Turban und türkische Hosen sind gänzlich verbannt – Feenhaft und wunderbar aber keck ins gewöhnliche alltägliche Leben tretend und sei[ne] Gestalten ergreifend soll das Ganze werden (B. I, 408).

La realtà con cui lo scrittore si tiene compagnia non solo è assai lontana dai mondi esotici di Arun-Al-Raschid, ma si pensi anche quanto estranea all'allegoria di Favola ed Eros dello *Ofterdingen*, la cui pesantezza è l'esatto opposto di quell'allegro con brio che accompagna le vicende del povero Anselmus, tutte giocate nel contrasto tra «vivace» («keck») e «abituale» («gewöhnlich»). «Keck» è, nel primo pezzo dei *Fantasiestücke*, attribuito del disegnatore e caricaturista J. Callot. «Keck» Callot lo è perché riesce a conferire alle figure della vita di tutti i giorni «eine[] gewisse[] romantische[] Originalität» (FS, 12), «etwas fremdartig Bekanntes» (ibid.). Hoffmann, autore dei Callottiana in letteratura, si vuole «keck» in virtù del processo di soggettivazione che realizza pel tramite dell'arte quale modo di apprensione delle figure, degli eventi e dei casi della vita, rivisitati con l'occhio di una fantasia bonificata dai fantasmi più inquietanti. Per questa operazione alchemica *metis* si mette all'opera e alla vivace impertinenza ecco accompagnarsi una buona dose di buffonesca ironia. «Kühn und keck» Callot lo è anche per quel suo diniego a Richelieu (FS, 13), per la fedeltà alla sua città, umiliata e prostrata, a se stesso, alla propria arte. E «kühn und keck» sa esserlo Hoffmann che, in una Varsavia occupata, rifiuta di prestare giuramento alle armate francesi (B. I, 221-222), o allorquando, ac-

nia di Beethoven pubblicata sulla *AMZ* del 4-11.7.1810, poi inserita, rimaneggiata, nei *Kreisleriana*.

cusato di attività antigovernative, rivendica per sé e la propria arte la sola prerogativa dell'umorismo¹⁷. «Keck» egli sa esserlo poi nei confronti di molti colleghi della *Spätromantik* che troppo si prendevano sul serio come A. Müllner, o che finirono per rinnegare la propria opera come Brentano e Werner¹⁸. La peculiarità della sua scrittura risiede nel fatto che essa non si limita a denunciare un modello del mondo sempre più dominato dai rapporti di produzione e dall'*homo oeconomicus*, raccogliendo in ciò le istanze intellettuali più avanzate dalla Francia alla Gran Bretagna, dalla Germania all'Italia fino all'America settentrionale. In certe insistenze stilistiche egli denuncia pure l'illusione dell'*homo romanticus* che si culla nel sogno del passato e del futuro fusi insieme a corto-circuitare il presente. Così, lo stile di Hoffmann copre e denuncia non solo il conflitto suo personale, ma, trascendendo questa dimensione privata, mette a nudo l'inganno della novalisiana «Selbstumarmung»¹⁹, simulacro narcisistico che non può non rinviare ad un'immagine freudiana, altrettanto, se non, forse, più suggestiva: quella delle labbra che baciano se stesse. Illusione ed inganno che nell'Ottocento realistico lasciano il posto a quanto, parafrasando il titolo di un bel libro di R. Girard, ci piace definire la «menzogna romantica».

* * *

Se il sentimento «un-heim-lich/heim-lich» occulta/ri-vela il materno, «il genitale femminile, antica casa dell'uomo», come scrive Freud nel celebre lavoro del 1919, le sue figure, i suoi travestimenti, costituiscono uno dei motivi di fondo della poesia romantica: «Wo gehn wir denn hin?», chiede il viandante novalisiano alla fanciulla che dice di conoscerlo da sempre,

¹⁷ Cfr. la difesa che Hoffmann – su consiglio del fedele Hippel – redasse il 21.2.1820 (SW, 908-913). Essa costituisce – come giustamente rilevato da W. Segebrecht (Ibid.) – una dichiarazione di poetica fondamentale per la comprensione dell'artista, nonché per penetrarne la concezione del comico e dell'umorismo.

¹⁸ Su Adolf Müllner Hoffmann si esprime con parole illuminanti in una lettera del 20.12.1818 a Symanski, dove osserva che: «[...] mir M-s hochfahrendes Wesen, sein ewiges Selbstbelächeln, vorzüglich aber die in der That kleinliche Art, wie er sich an allem was in Berlin geschieht, reibt, höchst misfällt. Mag es seyn, daß M. früher manches vortrefliche gedichtet aber Bescheidenheit, Mißtrauen gegen eignes Verdienst, Loyalität pflegte wohl sonst das untrügliche Kennzeichen des wahren Dichtergeistes zu seyn. / *Videat[ur]* Schiller – Tieck u.a. aus jener guten Zeit pp» (B. II, 183). È qui implicito il concetto di «Besonnenheit», di cui più avanti alla nota 29. Su Werner cfr. B. I, 238; 248; SB, 848ss.

¹⁹ Novalis, cit., p. 383.

«Immer nach Hause», suona la risposta. Il ritorno alla madre-natura, di contro alla *Zivilisation* e alla *Kultur*, è sovente fonte di ottimismo ed energia vitale primigenia. In seguito alle incertezze e al crollo delle credenze provocati dalla cultura della *Encyclopédie* e dalla Rivoluzione Francese il disgusto per il mondo dei padri si fa più marcato in una società che, come quella tedesca, conosce un assetto politico ed economico assai arretrato e dove la perfezione classica weimariana e winckelmanniana non regge più il confronto con le dissonanze imposte dalla realtà. Si va verso quella che Heine ha definito «la fine del periodo dell'arte». L'augusto signore di Weimar ritrova se stesso in un'opera alquanto esoterica come *Das Märchen* e in alcune sublimi, altissime elegie, quali quella di Marienbad – indomito re Lear che non vuole rinunciare all'amore della giovinezza ed alla consapevolezza del *panta rei*. Ma il secondo *Faust* è tinto di scettico pessimismo e l'epos del *Meister*, altro grandioso *Lebenswerk*, di rassegnata accettazione, di malinconico adeguamento alla realtà. La generazione seguente, quella dei figli, mostra tendenze iconoclaste; in qualche caso le antiche divinità ritornano come demoni e per Hölderlin Schiller diventa il padre persecutore. Novalis critica Goethe, Brentano “si ravvede” dopo una vita che giudica inutile e dissoluta, Z. Werner arringa il popolo viennese dal pulpito di Santo Stefano, prete-istrione che persegue la sua missione fra pentimento e seduzione al pari del monaco Medardus negli *Elixiere*. Kleist, il dimidiato, l'infelice Kleist, dopo aver toccato il vertice del sublime e della disperazione, si uccide assieme alla fidanzata Henriette Vogel; altri, molti altri come Eichendorff, F. Schlegel, Tieck, Schelling si convertono al cattolicesimo. Esaurita la vena creativa popolano i salotti della Restaurazione, patetiche comparse di quella “matinée Guermantes” abilmente orchestrata da Metternich e voluta dalla Santa Alleanza. Hoffmann, il disprezzato Hoffmann, sempre tenuto ad una certa distanza da Jean Paul e da Tieck, bollato come alcoolizzato e depravato da Eichendorff e del quale il titano di Weimar sconsigliava vivamente la lettura per gli influssi negativi che poteva esercitare sulle nuove generazioni, resta, al pari dei due grandi – Hölderlin e Kleist – esploratore solitario. Se riprende moduli e stilemi della *Romantik*, li rielabora in una sintesi particolarissima che rende il suo stile inconfondibile. La sua peculiarità risiede allora proprio in ciò che taluni considerano il suo maggior difetto: la tendenza all'impiego di formule fisse in cui la ricchezza inventiva finirebbe per perdersi ed appiattirsi in una sorta di ripetizione ossessivo-compulsiva. For-

mule e stilemi, come mostrato da H. Müller²⁰, ritornano invariati nelle

²⁰ Pochissimi gli studi specifici sullo stile di Hoffmann, proprio per il giudizio negativo formulato già dai contemporanei. Ancora nel 1957 Langen lo definisce «klein und unoriginell» in quanto «Hoffmanns typischer Wortschatz ist [...] dem Trivialroman und der Almanachsnovelle verhaftet» (A. Langen, *E. T. A. Hoffmann in Deutsche Sprachgeschichte vom Barock bis zur Gegenwart in Deutsche Philologie im Aufriß*, W. Stammler (cur.), 2^a ed. riv., vol. I, Berlin, 1957, col.1253). Gloor (A. Gloor, *E. T. A. Hoffmann, der Dichter der entwurzelten Geistigkeit*, Dissertation, Zürich, 1947, p. 128): «Hoffmanns Stil liegt eben in seiner Stillosigkeit», apre la strada ad una diversa interpretazione sulla cui falsariga, accolta da Müller-Seidel (W. Müller-Seidel, *Nachwort* in EM, 667-689), si muove Bourke (Th. Bourke, *Stilbruch als Stilmittel. Studien zur Literatur der Spät- und Nachromantik. Mit besonderer Berücksichtigung von E. T. A. Hoffmann, Lord Byron und H. Heine*, Lang, Fr./Main-Bern, 1980). Un'ampia bibliografia ragionata e commentata sull'intera questione è in B. Feldges-U. Stadler, *E. T. A. Hoffmann, Epoche, Werke – Wirkung*, Beck, München, 1986, pp. 46-63. Tra i contributi più specifici si vedano: E. Wright, *E. T. A. Hoffmann and the Rhetoric of Terror. Aspects of Language Used for the Evocation of Fear*, London Univ., Institute of Germanic Studies, 1978; M. Momberger, *Sonne und Punsch. Die Dissemination des romantischen Kunstbegriffs bei E. T. A. Hoffmann*, Fink, München, 1986; S. Dattenberg, *Kommunikationsstrukturen im poetischen Werk E. T. A. Hoffmanns*, Lang, Fr./Main-Bern, 1986, in particolare cap. II, pp. 162-263. Per quanto attiene alla tendenza alla «Formelhaftigkeit» si rimanda a: K. Kanzog, *Formel, Requisit und Zeichen bei E. T. A. Hoffmann in Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium* (num. speciale della rivista *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*), R. Brinkmann (cur.), Metzler, Stuttgart, 1978, pp. 625-638 e, soprattutto, al fondamentale studio di H. Müller, il quale mostra come Hoffmann riproponga sempre la medesima situazione conflittuale derivante dall'impatto con una realtà che si sa finita e si vorrebbe altrettanto vasta ed illimitata quanto la propria realtà psichica, quanto il proprio statuto soggettivo ed emotivo. A proposito del racconto *Das Fräulein von Scuderi* Müller propone le seguenti osservazioni che possono valere in generale: «Mit "Satan" und "Gespenst" bezeichnet er [Hoffmann, r.m.] das psycho-physische Wirken, Drängen und Treiben der Leidenschaft selbst, das Spürbare also. Dies ist ein erneuter Hinweis darauf, daß der Teufel bei Hoffmann keinen fixierten mythologischen oder gar dogmatischen Begriff darstellt. Das Satanische ist die jeweilige Gespenstseite des Menschen. [...] Man empfindet die Wiederholung als Ausdruck des *Zwanghaften*, unter dem Cardillac leidet. / [...] Cardillac flüchtet vor dem Dämon, der [...] in ihm wirkt; er flüchtet sich in verzweifelter Angst vor seiner eigenen Unberechenbarkeit» (H. Müller, *Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann*, Haupt, Bern, 1964, p. 86). E sul fenomeno della ripetizione formulare: «Doch läßt sich das Phänomen der Wiederholung nicht mit dem Hinweis auf einen Mangel an künstlerischer Ökonomie abtun. Es ist da sprachlich und motivisch eine tiefer liegende Neigung zum Exzessiven. Vielleicht ist in Hoffmann die Kraft, welche ihn zu dichterisch zulänglichen Leistungen ermächtigt, auch diejenige, die ihn zur Wiederholung zwingt. Man muß sich schon die Bamberger Tagebücher und den "Berganza" vor Augen halten, um die seelengeschichtlichen Erlebnishintergründe von solchen Stellen zu verstehen, wie man überhaupt manche Parallele zwischen Hoffmann und Cardillacs

lettere e nei diari rivelandosi densi di significato, in quanto, all'interno della dialettica sintomo-segnale che fonda la «gerarchia dei segni»²¹, mostrano come il conflitto personale dell'autore si allarghi, attraverso la mediazione letteraria, a quello di un'intera generazione. L'ordito del testo insiste, a guisa di basso ostinato, sotto e dentro la retorica dei sentimenti per rivelare, ad un'analisi più accurata, la intensa nostalgia e l'orrore profondo legati al vissuto elazionale della risalita verso *l'arché*. La peculiarità della scrittura hoffmanniana si mostra nell'andamento chiasmico, ossimorico, nel ricorso alle figure logiche e del pensiero le quali riassumono, talora occultandola, talaltra de-negandola, l'opposta vettorizzazione delle forze che si contendono l'animo dei protagonisti: verso la separazione-individuazione, verso la crescita e l'accesso al mondo adulto da un lato, verso la fusione ed il fantasma di reinfetazione dall'altro. Ecco allora i personaggi maschili percorsi da brividi caldi e freddi, «irrigiditi» («erstartt») oppure «immagati» («wie festgezaubert»), ecco una forza oscura penetrare nella loro vita sconvolgendola e l'amore suscitare sofferenze e gioie indicibili. È come se Hoffmann avesse avvertito la pericolosità insita nella notte novalisiana, in quel fondersi con l'amata nel ritorno alla sua tomba. Egli non scrive che poche poesie, è narratore viscerale, di razza²². Se il poetico tende all'identico, all'uniforme più della prosa, se esso anela, attraverso il ritmo, all'analogico, alla «chora semiotica» (J. Kristeva), e le *Hymnen an die Nacht* rappresentano questa discesa nel regno delle madri, Hoffmann sa che nella notte tutte le vacche sono nere e avverte il risvolto *un-beim-lich* di questo magnifico ritorno allo ctonio²³. La tendenza alla «Formelhaftigkeit» (H. Mül-

merkwürdiger Doppelexistenz namhaft machen könnte» (Ibid, pp. 87-88). Se un appunto è lecito muovere al lavoro di Müller, è che troppo facilmente lo studioso confonde ed intreccia esperienze personali e *fictio*, operazione cui Hoffmann indubbiamente invita, ma che merita di essere di volta in volta rigorosamente vagliata e ponderata. Sull'uso e l'interpretazione di tali elementi paratestuali cfr. le importanti puntualizzazioni di W. Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung*, cit.

²¹ C. Segre, *La gerarchia dei segni* in *Psicoanalisi e semiotica*, A. Verdigione (cur.), Feltrinelli, Milano, 1975, pp. 36-37.

²² Su questo punto cfr. R. Maletta, *E. T. A. Hoffmann e l'arcano del passato non veduto. Considerazioni intorno a Proust, Benjamin e Hoffmann* in *Studia Theodisca III*, F. Cercignani (cur.), Edizioni Minerva, Milano, 1996, pp. 143-162.

²³ Bisogna tuttavia guardarsi dalle semplificazioni. Come noto le *Hymnen an die Nacht* alternano – seguendo la teorizzazione di F. Schlegel – prosa ritmica e versi. Interessante, inoltre, l'osservazione secondo cui da queste liriche promana non tenebra, bensì luce mattinatale (G. Briganti, *Pittura fantastica e visionaria dell'Ottocento*, Fabbri, Milano, 1969, p. 67). Come pure bisogna guardarsi dall'immagine agiografica di un Novalis *puer aeternus*,

ler) si presenta, allora, come una corazza di cui si vestono autore e personaggio, simile a quelle costruzioni difensive cui accennavamo all'inizio. Favorendo e a un tempo ostacolando il bisogno di con-fondersi con l'altro essa permette di non venir risucchiati nell'insimolizzabile²⁴.

Al termine di una conversazione serapiontica sulla inquietante, ambigua figura di Z. Werner, Lothar – portavoce di quella ponderata sensatezza che è alla base della hoffmanniana «Besonnenheit» – tenta di ristabilire un clima di piacevole affabulazione:

Dies führt ja [...] viel zu weit und in die Region der bösesten Träume und überhaupt jenes überschwenglichen Wahnsinns von dem unter uns Serapions-Brüdern gar nicht die Rede sein sollte, da wir sonst unsern leichten und leuchtenden Sinn aufs Spiel setzen, und am Ende nicht vermögen, gleich blinkenden Goldfischlein im hellen Wasser lustig zu spielen und zu plätschern, sondern versinken in farblosen Morast! (SB, 859).

La discussione verteva sul delirio religioso di Z. Werner provocato, secondo Theodor, dalla alienazione mentale della madre che vive se stessa come la Vergine e il figlio come Cristo. Là dove follia, «mystische [] Schwärmerei» (SB, 857) e materno ctonio procedono di pari passo, l'antidoto risiede nel gusto per una narrazione gioiosa e vivace. Più spesso, però, la tentazione della follia viene respinta mediante il ricorso all'ironia rivolta non solo contro la società borghese, ma anche contro la propria stessa enfasi degli affetti da cui si origina quella retorica dei sentimenti che fa più frequente ricorso alle figure dell'esagerazione e dell'antitesi, a quelle della sottrazione, come pure agli inserti gnomici e paremiologici. Figure dell'enfasi e della eccedenza da ricondurre a stereotipi linguistiche e figure

tutto femminile fragilità e spiritualità: si pensi alla versione manoscritta della prima *Hymne an die Nacht*, la cui chiusa è assai più manifestamente erotica di quella a stampa. Non è questa, poi, la sede per discutere del novalisiano binomio di entusiasmo e intendimento (cfr. il VII cap. dello *Ofterdingen*: Novalis, cit., p. 222; cap. VIII, ibid., pp. 227-228). Lontanissime restano dall'ingegnere minerario, corifeo dell'idealismo magico, le stridenti lacerazioni, le plateali esibizioni di uno Z. Werner o di un A. Müllner. Commisurata agli acuti, taglienti aforismi la produzione lirica che sembra davvero preludere al musiliano binomio «Seele und Genauigkeit».

²⁴ La parabola di Peregrinus Tyß (*Meister Floh*) è, da questo punto di vista, speculare ed opposta a quella di Elis Fröbom (*Die Bergwerke zu Falun*): dall'inconsapevolezza e dall'isolamento autistico-onnipotente alla coscienza di sé e del proprio “dover essere” nel mondo, senza rassegnazione e con il commento sornione del narratore extra-diegetico.

della contraddizione, dell'inversione, della negazione per esprimere, attraverso scherno e sarcasmo, un'insanabile distonia mente-corpo, l'impossibilità di trasferire direttamente sul piano del linguaggio i vissuti corporei. La formula pre-costituita – il giudice Hoffmann si serviva di uno stile formulare per redigere i suoi protocolli²⁵ – difende dalla con-fusione e ripropone ossessivamente l'identico nel mentre ne arresta la deriva. Sovente lo stereotipo è sottoposto dall'autore o dal narratore a variazioni comico-parodistiche come nelle *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, dove il gatto Murr, ambizioso poeta in erba, riprende, modulandola, la dilacerazione del suo più sfortunato Doppio, Kreisler, o in alcuni racconti dove l'inserito gnomico cela il graffio satirico nei confronti di una società che, non meno del protagonista, è vittima dei suoi stessi pre-giudizi, epperò, considerandosi sana, vuole sbarazzarsi al più presto del *pharmakós* di turno.

Se la formula convenzionale riconduce a una modalità comunicativa regressiva che si avvale della funzione paraeccitazione del linguaggio, il motto spiritoso, l'ironia, e, soprattutto, l'umorismo si avvalgono di modalità comunicative altamente sviluppate implicanti, da parte del soggetto dell'enunciazione, una presa in carico della propria aggressività mediante negazione che permette al rimosso di affiorare alla coscienza nelle figure dell'ironia, della litote, dell'eufemismo, della preterizione, dell'epanortosi, dell'ellissi, dell'antitesi, dell'antanaclasi, dell'antifresi, insomma di quelle forme dell'espressione che dicono negando²⁶.

Molteplici sono, nel testo hoffmanniano, gli interventi sull'uso e il significato dell'ironia, forma contrastiva per eccellenza in quanto, segnalando che il soggetto non è in grado di raggiungere equilibrio alcuno, spezza i legami piuttosto che armonizzare le differenze. Vittima di scissioni e dilacerazioni, ecco il personaggio in preda a vissuti intrusivi da cui si difende con la corazza linguistica dell'eccedenza formulare: la frase fatta segnala allora la piena dell'affetto che rischia di sommergere l'Io. Sempre in *Die Automate* Ferdinand svela a Ludwig la causa della sua profonda infelicità: nel momento in cui scopre l'amore, l'oggetto del desiderio gli viene

²⁵ Esempio, a tal riguardo, la perizia sul caso Schmolling (E. T. A. Hoffmann, *Juristische Arbeiten*, Winkler, München, 1973, pp. 82-120).

²⁶ Ricordiamo che la negazione è un meccanismo di difesa dell'Io: ammettendo la rappresentazione spiacevole a condizione di negarla, si attua un certo disimpegno dai processi primari che permette l'accesso alla realtà fenomenica in forme vieppiù complesse e sofisticate, ivi compresa l'esperienza di produzione e ricezione estetica (S. Freud, *Die Verneinung*, 1925, GW, XIV, pp. 12-13).

sottratto da un destino avverso. L'amata si annunzia dapprima con un canto melodioso e celestiale che rende l'uomo tutt'orecchi:

Wie soll ich es denn anfangen, dir das nie gekannte, nie geahnete Gefühl nur anzudeuten, welches die langen – bald anschwellenden – bald verhallenden Töne in mir aufregten. Wenn die ganz eigentümliche, nie gehörte Melodie – ach es war ja die tiefe, wonnevolle Schwermut der inbrünstigsten Liebe selbst – wenn sie den Gesang in einfachen Melismen bald in die Höhe führte, daß die Töne wie helle Kristallglocken erklangen, bald in die Tiefe hinabsenkte, daß er in den dumpfen Seufzern einer hoffnungslosen Klage zu ersterben schien, dann fühlte ich, wie ein unnennbares Entzücken mein Innerstes durchbebte, wie der Schmerz der unendlichen Sehnsucht meine Brust krampfhaft zusammenzog, wie mein Atem stockte, wie mein Selbst unterging in namenloser, himmlischer Wollust. Ich wagte nicht, mich zu regen, meine ganze Seele, mein ganzes Gemüt war nur Ohr. Schon längst hatten die Töne geschwiegen, als ein Tränenstrom endlich die Überspannung brach, die mich zu vernichten drohte (SB, 335-336).

Il racconto si era aperto all'insegna della *libido videndi*: l'automa del Turco parlante stimola la curiosità del pubblico che cerca di penetrarne il segreto: arcano che sta in superficie, nella parola oracolare che si incunea in quella «Form der Mitteilung» (SB, 342) su cui riposa la *vis retorica* e che gli astanti, muniti di «Brillen und Vergrößerungsgläser[]» (SB, 329), si ostinano a cercare all'interno. L'incontro con lo sguardo dell'amata suscita un'emozione indicibile: il corpo si sostituisce alla parola e conducendo al troppo percepito finisce per annichilire le potenzialità fatiche e simboliche dell'amante:

– der Blick des himmlischen Auges fiel auf mich, und es war mir, als träfe der Strahl eines Kristalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte, daß alle meine Fibern und Nerven erbeben und ich vor unennbarer Wonne erstarrte – (SB, 336-337)²⁷.

²⁷ Questa eccedenza di percetto viene resa da Hoffmann a mezzo della ipotiposi, già dal cartesiano Lamy definita come «presenza ossessiva dell'oggetto amato» (cit. in G. Genette, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Einaudi, Torino, 1969 [1966], p. 199). L'alta occorrenza di detta figura, come pure della sinestesia, ha indotto già a fine Ottocento psichiatri e neurologi a studiare la fantasia eidetica dello scrittore.

Il corpo da cui siamo venuti, da cui dobbiamo astrarre per poterci muovere e parlare, questo corpo dimenticato, rimosso, caduto sotto la barra, prende forma nella frase fatta eternamente ritornante come i *revenants* che popolano i racconti della letteratura fantastica dell'Ottocento. La forma hoffmanniana si cristallizza nella formula perché si incrosta del linguaggio del corpo e così facendo riesce a recuperare l'*adynaton* del vissuto pulsionale²⁸. Ci si muove allora secondo modalità regressive: dalla rappresentazione di parola alla presenza dell'oggetto nell'identità di percezione che piega al silenzio:

[...] ich sprach kein Wort – man hielt mich für krank – wie hätte ich auch nur das mindeste davon äußern können, was geschehen! Ich unterließ es, mich nach den Fremden, die neben mir gewohnt, im Hause zu erkündigen, denn es war, als entweihe jedes Wort anderer Lippen, das sich auf die Herrliche bezöge das zarte Geheimnis meines Herzens (SB, 337).

Ferdinand decide di tenere per sé il *fascinosum* di quell'incontro, dipinge in gran segreto una miniatura della fanciulla che incastona in un'altra immagine e porta sempre sul petto nudo. Il volto dell'amata, celato al quadrato allo sguardo dell'Altro, ripropone l'incontro di Gluck con: «ein großes, helles Auge» (FS, 19) capace di suscitare accordi in-auditi e di accogliere in sé l'anacronistico cavaliere in esilio nel «regno dei sogni». Nel momento in cui questo involucro protettivo mostra cedimenti, si rischia la rovina: ecco il lessema “Verderben”, affollare, in tutte le sue varianti, la prosa, la corrispondenza, le pagine di diario di Hoffmann. Allora l'ironia, la distonia legate alla *pointe*, alla caricaturizzazione di una realtà sia esterna che interna sentita come insostenibile, restano l'unica difesa contro le furie sorte dall'Erebo dei vissuti non integrati. Le smorfie di Kreisler, i salti e gli spasmi, i movimenti incoordinati dei vecchi-bambini Belcampo/ Schönfeld (*Die Elixiere des Teufels*), Krespel (*Rat Krespel*), Droßelmeier (*Nußknacker und Mausekönig*), Gluck (*Ritter Gluck*), Dapsul von Zabelthau (*Die Königsbraut*) sorprendono e, più raramente, muovono al riso. Vissuti arcaici, in contrasto con le esigenze imposte dalla realtà, essi vengono espulsi sotto forma di fantasma (si pensi a Kreisler nel parco di Sieghartsweiler, perseguitato dal *Doppelgänger* come dal demone della follia), di

²⁸ Allorché la tensione causata dalla passione per Julia Marc si fa insostenibile, Hoffmann annota nel diario di Bamberg: «[...] Incrustirter Gedanke» (TB, 136); alle parole fa seguire il disegno di una pistola, dunque il ricorso al pittogramma, al linguaggio iconico per rappresentarsi la montata dell'affetto.

agito (si pensi ai numerosi delitti che Medardus compie come Viktorin), o di allucinazione (si pensi alla vicenda dello studente Nathanael, ancora a Medardus, come pure, in chiave affatto umoristica, al consigliere Tusmann in *Die Brautwahl*). Finalmente, nei *Märchen*, la bile, l'umor nero si stemperano nella gioconda, giubilatoria risata di Giglio e Giacinta, alias principessa Brambilla e principe Cornelio Chiapperi, alias re Ophioch e regina Liris, che celebrano, novelli Papageno e Papagena, lo "Aha-Erlebnis", l'unione panica con il cosmo, secondo vie e modalità affatto diverse da quelle indicate dai filosofi della natura. L'umorismo, con cui l'autore ce li descrive, compone i contrasti e, preparando all'accettazione della differenza e della finitudine, mitiga il peso e l'angoscia del *Dasein*: la satira si sostituisce, allora, alla caustica, autodistruttiva ironia di Kreisler, il quale anela al sorriso ma si ferma al sarcasmo.

Ed è nell'umorismo che si muove il narratore da *Prinzessin Brambilla* al *Murr*, da *Meister Flob* a *Des Vetters Eckfenster*, come già negli *Elixiere*, dove, con pochi tratti di penna, prende vita la deliziosa figurina del bizzarro Mr. Ewson, incarnazione, si veda con quale leggerezza e naturalezza, dei monomaniaci hoffmanniani. L'ironia – come osservato in *Meister Johannes Wacht* – riempie l'essere umano «mit Grausen und Entsetzen, weil sie seignes Ich zu vernichten droht!» (SW, 549). Molto spesso, a commento della dilacerazione interiore di tanti personaggi, il narratore fa ricorso al lessema «skurril». La «Skurrilität» copre l'ironia che si origina dall'animo dimidiato; è ancora e sempre la lezione di Callot:

– Die Ironie, welche, indem sie das Menschliche mit dem Tier in Konflikt setzt, den Menschen mit seinem ärmlichen Tun und Treiben verhöhnt, wohnt nur in einem tiefen Geiste, und so enthüllen Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten dem ersten tiefer eindringenden Beschauer alle die geheimen Andeutungen, die unter dem Schleier der Skurrilität verborgen liegen (FS, 12).

Ma accanto alla «soggettività à la Callot» (B. I, 416), con cui legge e interpreta le figure della vita comune, il narratore colloca pure il «serapiontisches Prinzip» fondandolo sulla «Besonnenheit», sull'assennata ragionevolezza, sulla pacificata obiettività con cui sorveglia e accoglie il mondo²⁹.

²⁹ Di frequente Hoffmann si sofferma nella sua opera sul concetto di «Besonnenheit», il cui immanicabile complemento deve essere la fantasia. Alla fine dei *Serapionsbrüder* proprio Ottmar, che, con un termine rubato a Hoffmann, potremmo definire un «wirklicher Phantast», ritorna sull'argomento: «[...] Es gibt aber sonst ganz wackre Leute, die so schwerfälliger Natur sind, daß sie den raschen Flug der erregten Einbildungskraft

Essere dimidiati comporta il coinvolgimento sino alla persecutorietà, ma considerare le proprie creature «skurrib» o «possierlich» significa assumere una posizione conciliatoria che si allontana dalla retorica dell'esagerazione e dei contrasti. «Skurrib», in italiano scurrile, dal lat. *scurrilis*, a sua volta da *scurra*, nel significato di “buffone”, di probabile origine etrusca³⁰, è, con «possierlich», attributo di Kreisler, cui ben si attaglia il copricapo del giullare³¹.

Nel sottolineare l'importanza che il comico ricopre nel controllo dell'angoscia in quanto meccanismo di difesa dell'Io, E. Kris fa notare come, da un punto di vista evolutivo, i vecchi demoni si siano trasformati in buffoni – si pensi all'origine di Pulcinella e di Arlecchino – o abbiano assunto, al pari del Mefistofele goethiano e dei doccioni delle cattedrali medioevali, un aspetto grottesco³². La battuta spiritosa, l'osservazione arguta, la situazione apertamente comica permettono di uscire dall'armatura delle stereotipie linguistiche, le quali fanno pensare ad un'impalcatura che riproduce sul piano stilistico-formale quelle corazze fisiche in cui molti perso-

irgendeinem krankhaften Seelenzustand zuschreiben zu müssen glauben und daher kommt es, daß man von diesem, von jenem Dichter bald sagt, er schriebe nie anders, als berausende Getränke genießend, bald seine fantastischen Werke auf Rechnung überreizter Nerven und daher entstandenen Fiebers setzt. Wer weiß es denn aber nicht, daß jeder auf diese jene Weise erregter Seelenzustand zwar einen glücklichen genialen Gedanken, nie aber ein in sich gehaltenes gerundetes Werk erzeugen kann, das eben die größte Besonnenheit erfordert» (SB, 994-995). Nella lettera a Symanski dell'aprile 1820, in polemica con un anonimo recensore che aveva condannato la visionarietà di Serapion, lo scrittore afferma: «Ich denke indessen: daß da die innern Augen, deren Blick die dichterische Anschauung bedingt, eben so gut im Kopfe sitzen wie der Verstand, der heilige Serapion, als er jenes Prinzip aufstellte, nach dem man nur *das* lebendig und wahrhaft ans Licht befördern kann, was man eben so im Innern geschaut, immer den unwandelbar treuen ehelichen Bund vorausgesetzt hat, in dem beide, Verstand und Phantasie bleiben müssen, wenn etwas Ordentliches herauskommen soll. – Ich bleibe bei diesem Prinzip! →» (NL, 674). Non solo *ratio*, quindi, ma neppure solo fantasia.

³⁰ G. Devoto, *Dizionario etimologico*, Le Monnier, Firenze, 1968, p. 383.

³¹ «[...] närrisch genug sah er aus, daß er an dem kleinen dreieckigen Hütchen, das nur bestimmt, unter den Armen getragen zu werden, die hintere Krempe herabgeschlagen hatte, um sich gegen die Sonne zu schützen» (EM, 341). Nel parco di Sieghartsweiler lo sventurato musicista, che il canto di Julia commuove sino alle lacrime, subisce, apostrofato da Hedwiga, la seguente trasformazione: «Vertilgt war der Ausdruck schwermütiger Sehnsucht, vertilgt jede Spur des tief im Innersten aufgeregten Gemüts, ein toll verzerrtes Lächeln steigerte den Ausdruck bitterer Ironie bis zum Possierlichen, bis zum Skurriben» (EM, 342).

³² E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Einaudi, Torino, 1988, 2ª ed., [1952], p. 211.

naggi conservano *in vitro* le proprie parti libidiche: si pensi – vi abbiamo già fatto cenno – alla bottiglia di vetro di Anselmus in *Der goldne Topf*, alla sfera di vetro di Chiara nel *Murr*, ma anche alla serra di Eugenius in *Datura Fastuosa*, alla bambola Olimpia in *Der Sandmann*, al simulacro del Turco parlante in *Die Automate*, financo al violino di Krespel. Ora, attraverso la scarica della situazione conflittuale nella risata è possibile inverare l'esperienza del ritorno all'identico recuperandola sul piano simbolico. L'umorismo permette di rappresentarsi l'oggetto d'amore e i suoi sostituti fino alle eroine di carta, considerate da Hoffmann, attore in *Die Geheimnisse*, comode innamorate che, una volta riposte nello scaffale della libreria, non vessano l'uomo con la loro petulanza, non lo deludono; sfidando il tempo restano sempre uguali all'immagine idealizzata che egli si è creato. Superata l'impasse di racconti quali *Die Automate*, *Die Fermate* o *Der Artushof*, la kreisleriana teorizzazione della «Liebe des Künstlers» si apre al sorriso bonario dell'autore che si sa oramai vecchio per certe effusioni esagerate³³. Ora, questa non è mai la posizione di Kreisler che del comico fa un uso in certo qual modo maniacale, “befremdend” (“sconcertante”), secondo il significato che il lessema “skurril” accoglie in tedesco³⁴. Nel corso di una conversazione con la Benzon – portavoce di quella mentalità ipocrita e convenzionale che l'infelice musicista stigmatizza e contro cui il suo spirito si ribella – egli propone la seguente distinzione tra umorismo e ironia:

Und der tiefe Schmerz dieser Sehnsucht mag nun wieder eben jene Ironie sein, die Sie Verehrte! so bitter tadeln, nicht beachtend, daß die kräftige Mutter einen Sohn gebar, der in das Leben eintritt wie

³³ «Errötend mußte Hff. sich selbst gestehen, daß er von jeher in jedes weibliche Wesen, mit dem er in solchen geistigen Umgang geraten, verliebter gewesen als recht und billig; ja, daß dieses unbillige Verliebtsein immer höher gestiegen, je länger er das Bild der Schönsten in Herz und Sinn getragen, und je mehr er sich bemüht, dieses Bild mittelst der besten Worte, der elegantesten Konstruktionen, wie sie nur die deutsche Sprache darbietet, in das rege Leben treten zu lassen. Vorzüglich in Träumen fühlt Hff. sich sehr von dieser verliebten Komplexion angegriffen und die eigentliche Seladons-Natur, die er dann annimmt, entschädigt ihn reichlich für den gänzlichen Mangel an liebeschmachtenden, idyllischen Situationen, den er schon seit geraumer Zeit im wirklichen Leben verspürt hat. Eine Frau mag es aber wohl gleichgültig ansehen, wie ein geistiges weibliches Wesen nach dem andern, in das der schriftstellerische Gemahl verliebt gewesen, geschrieben, gedruckt und dann mit behaglicher Beruhigung gestellt wird in den Bücherschrank» (SW, 171-172).

³⁴ Duden, *Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache*, vol.7, 2^a ed., Dudenverlag, Mannheim-Wien-Zürich, 1989, p. 678; F. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 22^a ed., de Gruyter, Berlin-New York, 1989, p. 676.

ein gebietender König. Ich meine den Humor, der nichts gemein hat mit seinem ungeratenen Stiefbruder, dem Spott! (EM, 352).

L'ironia, allora, proprio perché esaspera e rende irriducibili i contrasti, è tappa necessaria sulla via della conoscenza di se stessi e del mondo. Nella sua funzione straniante garantisce da quella pletora di realtà esterna ed interna che incalza l'autore prima ancora dei suoi personaggi³⁵, ed apre la via all'umorismo, affatto diverso dallo scherno e dal sarcasmo che – lungi dal comporre le dissonanze – si limitano a negarle maniacalmente. Esso si propone infatti come: «[...] jene seltnen wunderbare Stimmung des Gemüts, die aus der tieferen Anschauung des Lebens in all seinen Bedingungen, aus dem Kampf der feindlichsten Prinzipien sich erzeugt» (EM, 394). Proprio questa rara, preziosa propensione dell'animo permette di ricongiungere le *disjecta membra* di un romanzo tanto innovativo quanto stravagante come il *Murr*³⁶. Essa anima pure le osservazioni autoriali di cui è ricco *Meister Floh*: si pensi alla scena in cui Peregrinus, dopo aver rinunciato all'amore della bella Aline, alias Dörtje Elwerdink, alias principessa Gamaheh – e con lei alla propria onnipotenza – pensando alla più prosaica Röschen Lämmerhirt (nome alquanto burlone e rivelatore, uno stereotipo nello stereotipo) non riesce a soffocare due abissali sbadigli (SW, 805). È, ancora, la posizione del biografo di Kreisler nel *Murr*, quando parla del modo di procedere assai disordinato cui lo costringe, in taluni momenti, la carenza di materiale³⁷. Proprio in questa dichiarazione

³⁵ Nella lettera dell'1.5.1795 all'amico Hippel si legge: «Seitdem du in A[rnau] bist, bin ich wirklich hier mitten im größten Gewühl sehr verlassen – ich bin ein Anachoret, als wenn ich auf Formentera wäre [...] ich werde noch zur Verzweiflung kommen über die gänsedummen Bocksprünge des gemeinen maulaffenden Pöbels – ich ergreife den Stab! – Sieh nur, unser Übel ist entgegengesetzt, Du hattest zu viel Fantasie, ich habe zu viel Wirklichkeit» (B. I, 62). Qui realtà intesa come stupidità di un ambiente angusto e codino, ma è pure a un'eccedenza di realtà interiore che l'esercizio dell'ironia aiuta a far fronte. Tale esuberante inclinazione alla fantasticheria è fedelmente registrata nei diari (TB, 113;123). Nei mesi che seguono al divampare della passione per Julchen Marc il lessema «exotisch», sintomo di una geografia dell'animo sconvolta, ritorna ossessivamente: «Duett mit Kth ges[ungen] – Nachher “Rose” | Höchst exotische Stimmung [*segue il disegno di un calice, r.m.*] – bittere Erfahrungen – Anstoßen der poetischen Welt mit der prosaischen. Exaltati[one] | exaltatione grandissima!!!» (TB, 130-131). E si veda ancora TB, 138;141.

³⁶ Cfr., a tal proposito, le osservazioni di W. Müller-Seidel, *Nachwort* in EM, 685 e W. Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung*, cit., p. 174ss.

³⁷ All'inizio del terzo brogliaccio compare il seguente intervento metanarrativo: «(Mak. Bl.) – – nichts verdrießlicher für einen Historiographen oder Biographen, als

d'impotenza sulla realtà l'autore recupera la propria onnipotenza, muove le fila dei destini dei suoi personaggi un po' come Mastro Abraham proietta sulla parete illuminata da una lampada i vissuti fantasmatici del suo pupillo (EM, 369-370; 374-375).

In un contributo del 1973 P. C. Racamier analizza, sulla scia di Freud, le analogie tra umorismo e follia. Le strategie comuni o, comunque, assimilabili, risiedono nel tentativo di disqualificazione dell'Io, le differenze nel fatto che l'Io:

[...] mima questo pericolo solo nell'intento di padroneggiarlo meglio. [...] gli smarrimenti, la morte, in una parola tutto quanto ferisce l'integrità narcisistica non è affatto abolito e neppure negato, ma superato. [...] Rivincita del narcisismo: ad un tempo sulla disfatta funzionale dell'Io che si lascia prendere un istante solo, per gioco, dalla vertigine della follia e sulle vicissitudini della vita – e degli istinti –

wenn er, wie auf einen wilden Füllen reitend hin und her sprengen muß, über Stock und Stein, über Äcker und Wiesen, immer nach gebahnten Wegen trachtend, niemals sie erreichend. So geht es dem, der es unternommen für dich, geliebter Leser, das aufzuschreiben, was er von dem wunderlichen Leben des Kapellmeisters Johannes Kreisler erfahren. Gern hätte er angefangen: In dem kleinen Städtchen N. oder B. oder K., und zwar am Pfingstmontage oder zu Ostern des und des Jahres, erblickte Johannes Kreisler das Licht der Welt! – Aber solche schöne chronologische Ordnung kann gar nicht aufkommen, da dem unglücklichen Erzähler nur mündlich, brockenweis mitgeteilte Nachrichten zu Gebote stehen, die er, um nicht das Ganze aus dem Gedächtnisse zu verlieren, sogleich verarbeiten muß. Wie es eigentlich mit der Mitteilung dieser Nachrichten herging, sollst du, sehr lieber Leser! noch vor dem Schluß des Buchs erfahren, und dann wirst du vielleicht das rhapsodische Wesen des Ganzen entschuldigen, vielleicht aber auch meinen, daß, trotz des Anscheins der Abgerissenheit, doch ein fester durchlaufender Faden alle Teile zusammenhalte» (EM, 336). Di tali indicazioni di regia abbonda il romanzo ottocentesco; si veda quanto analogo questo esempio che traiamo dal cap. XI de *I promessi Sposi*: «Ho visto più volte un caro fanciullo, vispo, per dire il vero, più del bisogno, ma che, a tutti i segnali, mostra di voler riuscire un galantuomo; l'ho visto, dico, più volte affaccendato sulla sera a mandare al coperto un suo gregge di porcellini d'India, che aveva lasciati scorrer liberi il giorno, in un giardinetto. Avrebbe voluto farli andar tutti insieme al covile; ma era fatica buttata: uno si sbandava a destra, e mentre il piccolo pastore correva per cacciarlo nel branco, un altro, due, tre ne uscivano a sinistra, da ogni parte. Dimodoché, dopo essersi un po' impazientito, s'adattava al loro genio, spingeva prima dentro quelli ch'eran più vicini all'uscio, poi andava a prender gli altri, a uno, a due, a tre, come gli riusciva. Un gioco simile ci convien fare co' nostri personaggi: ricoverata Lucia, siam corsi a Don Rodrigo; e ora lo dobbiamo abbandonare, per andar dietro a Renzo, che avevam perduto di vista» (A. Manzoni, [1840] *I promessi sposi*, Mondadori, Milano, 1990, p. 232).

queste minacce che non cessano mai di pesare sull'integrità narcisistica³⁸.

L'Io rischia – come nei fenomeni psicotici – di perdersi in una totale con-fusione soggetto-oggetto indotta dall'esposizione alla comunicazione paradossale, ma viene preso in carico dal proprio Ideale che lo consola e lo incoraggia³⁹. L'umorismo conduce allora al superamento dell'aggressività auto- ed etero-diretta, della derisione e del sarcasmo il cui anagramma è “massacro” e il cui significato etimologico è “lacerare la carne”, “mordere le labbra per l'ira”⁴⁰: fantasmi di autodisgregazione dove la distrutti-

³⁸ P. C. Racamier, *Entre humour et folie in Revue Française de Psychanalyse*, 4, 1973, p. 665.

³⁹ *Ibid.*, p. 667. Ma si veda già S. Freud, *Der Humor*, 1927, GW, XIV, p. 385. Nei diari di Bamberg, là dove Hoffmann più è ossessionato dalla follia, si fa strada una «humoristische Stimmung» che gradatamente gli permette di prendere coscienza dei propri fantasmi persecutori: «Morgen Stunden – Mittags bey <Bevern> | höchst exotischer Abend im “Pumpenikel” | <dan[n]> auf der Redute bis 6 ½ Uhr – exaltirte humoristische Stimmung – gespannt bis zu Ideen des Wahnsinns die mir oft kommen / Warum denke ich schlafend und wachend so oft an den Wahnsinn? – ich meine, geistige Ausleerungen könnten wie ein Aderlaß wirken →» (TB, 112). Pochi giorni dopo: «[...] – auf dem Ball unangenehm exaltirte Stimmung – die PrimanerLiebe – sonderbarer Humor durch das Kthchn erzeugt – um 2 ½ Uhr zu Hause [segue il disegno di un calice, così frequente in questo periodo, r.m.]» (TB, 117). L'amore per Julia Marc – identificata con la protagonista della *Kätzchen von Heilbronn* di Kleist – ripropone la medesima struttura difensiva che è già possibile individuare in una lettera all'amico Hippel del 12.12.1794: «– Daß ich meine Inamorata so ganz mit all dem Gefühle liebe, dessen mein Herz fähig wäre, daran zweifle ich sehr, nichts wünsche ich aber weniger, als einen Gegenstand zu finden, der diese schlummernde (sic!) Gefühle weckt – das würde meine behagliche Ruhe stören, würd mich aus meiner vielleicht imaginären Glückseligkeit herausreißen, und ich erschrecke schon, wenn ich nur an den Troß denke, der solch einem Gefühl auf den Fersen folgt – da kommen – Seufzer – bange Sorgen – Unruhe – melanchonische Träume – Verzweiflung pp – ich meide daher alles, was so etwas involviren könnte – Zu jeder Empfindung für Cora zum Beyspiel, hab' ich gleich irgend eine komische Posse zur Surdine, und die Saiten des Gefühls werden so gedämpft, daß man ihren Klang gar nicht hört» (B. I, 51). In quello che è stato definito «Julia-Erlebnis» (A. Lesky, *E. T. A. Hoffmanns Julia Erlebnis in Zeitschrift für deutsche Philologie*, 66, 1941, pp. 219-238, ora in A. Lesky, *Gesammelte Schriften. Aufsätze und Reden zu antiker und deutscher Dichtung und Kultur*, Francke, Bern-München, 1966, pp. 611-628) vengono dunque a confluire esperienze diverse: l'amore liceale («PrimanerLiebe»), quello, di poco più tardo, per la matura Cora (Dora) Hatt e, come riteniamo, soprattutto la relazione non mai elaborata con la madre che, abbandonata dal marito, piombata in una profonda depressione, fu per il piccolo Hoffmann una presenza assente.

⁴⁰ G. Devoto, cit., p. 372.

vità si converte in autodistruttività⁴¹. L'umorismo promuove la satira, fenomeno di costume e di cultura, fatto sociale, genere letterario e, in quanto tale, dagli uomini piacevolmente condiviso, non a caso il suo anagramma è "risata". Più frequentemente l'umorismo apre al sorriso, anche amaro, perché i contrasti vengono superati (nel senso della hegeliana *Aufhebung*) nella consapevolezza della loro esistenza e non de-negati mediante scissione⁴². Si pensi all'aneddoto sulla bella fioraia narrato in *Des Veters Eckfenster*: graziosa, garbata presa in giro di se stessi e del mondo dei letterati, satira lieve e discreta che va a colpire la suscettibilità di tanti Rodomonti della penna, al contempo grande, kafkiana lezione di consapevolezza della propria finitudine⁴³. Nella scrittura Hoffmann – così come

⁴¹ Dai diari di Bamberg: «[...] Ktch – sonderbare widersprechende Ereignisse | exotische Stimmung – in den eignen Eingeweiden gewüthet – Ktch – Ktch – Ktch – / Das Verderben schwebt über mir und ich kans nicht <vermeiden> →» (TB, 132). «V. M. – Mark – exotisches Gespräch – beynahe zu viel verrathen tolle Streiche die zum Verderben führen das mir denn doch am Ende unvermeidlich droht – Ich wollt es wäre Schlafenszeit und alles vorbey! Innerer Wurmfraß etc →» (TB, 165).

⁴² S. Freud, *Der Humor*, 1927, cit., pp. 385-386: «Mit seiner Abwehr der Leidensmöglichkeit nimmt er [*der Humor, r.m.*] einen Platz ein in der großen Reihe jener Methoden, die das menschliche Seelenleben ausgebildet hat, um sich dem Zwang des Leidens zu entziehen, einer Reihe, die mit der Neurose anhebt, im Wahnsinn gipfelt, und in die der Rausch, die Selbstversenkung, die Ekstase einbezogen sind. Der Humor dankt diesem Zusammenhange eine Würde, die z.B. dem Witz völlig abgeht, denn dieser dient entweder nur dem Lustgewinn oder er stellt den Lustgewinn in den Dienst der Aggression». Un esempio di come l'umorismo trasfiguri la realtà è contenuto nella lettera a Speyer del 13.7.1813, in cui Hoffmann così presenta il resoconto del viaggio da Bamberg a Dresda: «Eine lächerliche Reise – die mir Stoff zu der humoristischsten Erzählung geben würde» (B. I, 394). Lo spassoso racconto che segue esalta le capacità traspositive del grande fabulatore; le pagine di diario registrano tutta la miseria dei fatti realmente accaduti: «Auf einem elenden Leiterwagen die abscheulichste Reise nach Dresden in der ungemüthlichsten Stimmung gemacht – Seconda verwünscht» (TB, 214).

⁴³ Scoperto che la giovane fioraia si appassiona ad un suo libro il cugino scrittore («Vetter»), cedendo alle lusinghe della celebrità, decide di farsi riconoscere: «*Der Vetter*: [...] Es fand sich, daß das Mädchen niemals daran gedacht, daß die Bücher, welche sie lese, vorher gedichtet werden müßten. Der Begriff eines Schriftstellers, eines Dichters war ihr gänzlich fremd, und ich glaube wahrhaftig, bei näherer Nachfrage wäre der fromme kindliche Glaube ans Licht gekommen, daß der liebe Gott die Bücher wachsen ließe, wie die Pilze. [...] / *Ich*: Vetter, Vetter, das nenne ich gestrafte Autoreitelkeit» (SW, 608). Una gustosa caricatura della vanità d'autore è contenuta nella lettera a Symanski dell'autunno 1820. Hoffmann, scherzoso editore degli scritti del suo gatto Murr, non disdegna la *pointe*: «Der Gute schreibt zwar eine passable leserliche Pfote, indessen kann er von gewissen Gewohnheiten nicht ablassen, die auf manche Stelle in seinen Ma-

esce dai diari di Bamberg – impara a padroneggiare l'ansia e l'angoscia che molto, troppo frequentemente stordiva o solo intorpidiva nel vino. E se i suoi personaggi sono dilacerati dall'ironia per quel fenomeno a doppio taglio di cui parla Kris, in base al quale il «comico non può arrecare una distensione permanente perché, come nella mania, che ne rappresenta in una certa misura l'ampliamento patologico, la vittoria dell'Io è transitoria e l'aumento di piacere di breve durata», in una sua varietà «la distensione comica è permanente», poiché al posto del ripetuto tentativo dell'Io di trovare una soluzione ai conflitti si osserva una trasformazione dell'Io stesso: «L'umorismo bandisce la più grande, l'eterna paura della prima infanzia, quella della perdita d'amore»⁴⁴. Detta paura si traduce in Hoffmann, sul piano personale ed affatto interiore, nella preoccupazione per la perdita dell'amore di Julie. Tutta la vicenda legata alla fanciulla – è questa la nostra ipotesi – risveglierebbe quel vissuto mai elaborato che è stato l'incontro con la depressione materna, vissuto trasfigurato nel *Murr* come

nuskripten ein schwer zu durchdringendes Dunkel werfen. So wie mancher eitle, stolze Dichter sich, scheint ihm eine Stelle, die er eben gedichtet, über die Maßen vortrefflich, im Hochgefühl seiner Größe von seinem Sessel erheben und Aug' und Nase gen Himmel kehren mag, so pflegt sich Murr, übermannt ihn beim Schreiben das Gefühl seiner Vortrefflichkeit, schnurrend in der Stellung aufzurichten, die man im gewöhnlichen Leben "Katzenbuckel" nennt. Bei dieser Gelegenheit fährt der Teure mit seinem Schweife vergnüglich hin und her, und oft eben über die Stelle weg, die ihn entzückt hat, so daß sie an Deutlichkeit merklich verliert. – Sie werden die Ideenverbindung natürlich finden, die mich antreibt, stoße ich in irgend einem neuen Dichterwerk auf glänzenden Galimathias, der ganz gewiß den Schöpfer in Erstaunen über sich selbst gesetzt hat, unwillkürlich rufe: Gekatzbuckelt!» (NL, 675). Ma si veda già la lettera a Hippel del 12.12.1807 in cui, ricordando le difficoltà di Plock e di Varsavia, lo scrittore prussiano, non senza amarezza, commenta: «Vorzüglich aber glaube ich dadurch, daß ich außer der Kunst meinem öffentlichen Amte vorstehen mußte, eine allgemeine Ansicht der Dinge gewonnen und mich von dem Egoismus entfernt zu haben, der, wenn ich so sagen darf, die Künstler von Profession ungenießbar macht →» (B. I, 230). A proposito della vanità di tanti scrittori Ottmar si esprime poi nel corso di una discussione serapiontica (SB, 645), e proprio con un richiamo alla modestia cui, secondo Theodor, il narratore mai deve derogare, si chiudono i *Serapionsbrüder*: «Frei überließen wir uns dem Spiel unsrer Laune, den Eingebungen unserer Fantasie. Jeder sprach wie es ihm im Innersten recht aufgegangen war, ohne seine Gedanken für etwas ganz Besonderes und Außerordentliches zu halten oder dafür ausgeben zu wollen, wohl wissend, daß das erste Bedingnis alles Dichtens und Trachtens eben jene gemüthliche Anspruchslosigkeit ist, die allein das Herz zu erwärmen, den Geist wohlthuend anzuregen vermag» (SB, 995). Si ricordi inoltre il giudizio su A. Müllner, di cui alla nota 18.

⁴⁴ E. Kris, cit., p. 214. Ma già Freud parla di «Janusköpfigkeit» del motto di spirito (S. Freud, *Der Witz*, 1905, GW, VI, p. 268).

ricordo di copertura, allorché Kreisler rievoca la morte dell'adorata zia Füßchen e la disperazione in cui egli, ancor quasi *in-fans*, piombò (EM, 372ss)⁴⁵. Detto vissuto è transustanziato e sussunto nell'esperienza letteraria che favorisce il passaggio dalla «herzzerschneidende Ironie» (EM, 351) alla «göttliche Ironie» con cui l'autore Hoffmann inaugura la propria carriera di scrittore a Bamberg: «Göttliche Ironie! – herrlichstes Mittel Ver-rücktheiten zu bemänteln und zu vertreiben, stehe mir bey!!» (TB, 152). All'invocazione si accompagna la notazione: «Jetzt wird es Zeit, ernsthaft *in litteris* zu arbeiten». Dall'ironia sarcastica, autodistruttiva: «Ironie über mich selbst – ungefähr wie im Shakespeare | wo die Menschen um ihr of-fenes Grab tanzen →» (TB, 139), alla «göttliche Ironie»⁴⁶, ora *imago* materna benevola e protettiva, la «kräftige Mutter» di cui parla Kreisler, «die einen Sohn gebar, der in das Leben eintritt wie ein gebietender König» (EM, 352).

Se la musica espone i personaggi alla perdita di controllo sul proprio corpo e sui propri affetti⁴⁷, l'ironia, il motto, la battuta lo ristabiliscono mediante una buona dose di sadismo. Un controllo troppo rigoroso, ossessivo, come quello esercitato dal consigliere Krespel nell'omonimo racconto, conduce all'impossibilità di uno sviluppo armonioso, comporta una «Entzweiung», che è poi una sorta di «chronischer Dualismus» (SW, 311), pronto a capovolgersi nella più sfrenata assenza di limiti: così in *Prinzessin Brambilla* al riso continuo ed un poco ebete della regina Liris si oppone la insanabile melanconia, l'umor nero di re Ophioch nel paese di Urdar, significativamente allusivo dei due semi *Ur* e *Da*. Solo il narratore – e dietro di lui l'autore – riescono a svincolarsi dalla pesantezza amara del sarcasmo,

⁴⁵ È quanto argomentato nella nostra tesi di laurea non pubblicata: *Figure dello Unheimlichen in E. T. A. Hoffmann*.

⁴⁶ Kaiser nota giustamente che, là dove Hoffmann usa il lessema «Ironie» preceduto da un aggettivo positivo, egli intende «umorismo» (G. R. Kaiser, *E. T. A. Hoffmann*, Metzler, Stuttgart, 1988, p. 136).

⁴⁷ Nel *Murr* Kreisler descrive le sue prime esperienze con la musica, cui lo iniziò la zia Füßchen: «Gesetzte Männer, die schreiben und rechnen können, und wohl noch mehr als das, haben in meiner Gegenwart Tränen vergossen, wenn sie bloß dachten an das Lautenspiel der seligen Mamsell Sophie, mir ist es deshalb gar nicht zu verdenken, wenn ich ein durstig Kind, meiner selbst nicht mächtig, noch ohne in Wort und Rede aufgekeimtes Bewußtsein, alle Wehmut des wunderbaren Tonzäubers, den die Lautenistin aus ihrem Innersten strömen ließ, in begierigen Zügen einschlüpfte» (EM, 373). Si ricordi – per inciso – il composto “Musikberieselung”, impiegato nel tedesco moderno per descrivere l'atteggiamento di quegli adolescenti che si espongono all'ascolto in maniera passiva (“be-rieseln”), inconsapevole e regressiva.

dalle labirintiche costruzioni di Krespel, dagli improvvisi sbalzi d'umore di Kreisler, dalla mania che minaccia di condurlo alla follia al pari del suo Doppio Ettlinger, dall'inganno in cui cadono Nathanael (*Der Sandmann*) ed Elis Fröbom (*Die Bergwerke zu Falun*), prigionieri delle identificazioni alienanti:

Meister Celionati, Euer Märlein schmeckt nach der Edda, nach der Voluspa, nach der Somsritt und was weiß ich, nach welchen andern alten mythischen Büchern; aber, hab ich euch recht verstanden, so ist die Urdarquelle womit die Bewohner des Landes Urdargarten beglückt wurden, nichts anders, als was wir Deutschen Humor nennen, die wunderbare, aus der tiefsten Anschauung der Natur geborne Kraft des Gedankens, seinen eignen ironischen Doppeltgänger zu machen, an dessen seltsamlichen Faxen er die seinigen und – ich will das freche Wort beibehalten – die Faxen des ganzen Seins hienieden erkennt und sich daran ergetzt – (SB, 257-258).

Così in *Prinzessin Brambilla* il pittore Franz Reinhold interpreta il racconto del mago Celionati sul mitico paese di Urdar.

Appendice

Scriptor ludens – I giochi di E. T. A. Hoffmann con il linguaggio

Il penchant dell'autore per l'umorismo si rivela nella squisita, spiccata propensione al gioco linguistico. A proposito della psicogenesi del motto Freud rileva come il poeta, al pari del bambino, si abbandoni ad un uso plastico del linguaggio che, spezzando il cerchio del pensiero astratto, gli permette di attingere alle prime esperienze, allorché le parole vengono trattate alla stregua degli oggetti del mondo che si viene scoprendo⁴⁸. Il fine creatore della partitura di *Undine* mostra un'attenzione per il corpo del linguaggio, per i suoni e il ritmo che essi creano. Si pensi soprattutto ai *Märchen*, dove, in alcuni passi tra i più surreali, domina il gusto per la rima e l'onomatopea: «[...] zwischen durch, zwischen ein schlängeln, schlingen, schwingen wir uns Schwesterlein» (FS, 183). Così si manifesta allo studente Anselmus il regno delle salamandre. In *Nußknacker und Mausekönig* lo stravagante Droßelmeier risponde alle recriminazioni della sua piccola amica malata snocciolando un'astrusa filastrocca:

⁴⁸ S. Freud, *Der Witz*, cit., pp. 131-140, ma, si veda, in generale, tutto il cap. IV.

Perpendikel mußte schnurren – picken – wollte sich nicht schicken – Uhren – Uhren – Uhrenperpendikel müssen schnurren – leise schnurren – schlagen Glocken laut kling klang – Hink und Honk, und Honk und Hank – Puppenmädel sei nicht bang! – schlagen Glöcklein, ist geschlagen, Mausekönig fortzujagen, kommt die Eul im schnellen Flug – Pak und Pik, und Pik und Puk – Glöcklein bim bim – Uhren – schnurr schnurr – Perpendikel müssen schnurren – picken wollte sich nicht schicken – Schnarr und schnurr, und pirr und purr! (SB, 217).

Allorché, in *Das fremde Kind*, il protervo Magister Tinte si trasforma in una mosca, ecco tutti i membri della famiglia von Brakel coinvolti in una caccia senza tregua, la cui descrizione dà luogo ad uno scoppietto linguistico davvero pirotecnico là dove è il corpo ad essere mimato:

Und wilder und wilder wurde die tolle Jagd – Summ – Summ – Simm – Simm – Trrr – Trrr – stürmte der Magister auf und nieder – und Klipp – Klapp fielen hageldichter des Herrn von Brakels Schläge und huss – huss – hetzten Felix, Christlieb und die Frau von Brakel den Feind (SB, 505).

Di sovente il gioco linguistico mette a nudo la stupidità banausica dei luoghi comuni che l'artista si vede costretto a sopportare: una pleora di prosaicità che lo trascina giù ogni qualvolta egli si disponga ai voli pindarici ispiratigli dalla musica e dalla poesia. Ecco, allora, i doppi sensi che Hoffmann padroneggia con grande maestria e che, per un momento, illuminano un quadretto di genere dove la vittima appare, in fondo, in una luce compassionevole, che non si accorge neppure dell'offesa perpetrata ai danni dell'artista, come in quest'aneddoto sul nemico della musica ripreso da Lichtenberg:

– Ein böser Dämon verfolgt mich aber, und zwingt mich, unwillkürlich komisch zu sein und Komisches zu verbreiten, rücksichtlich meiner Musikfeindschaft. So stehe ich neulich im Schauspielhause, wohin ich aus Gefälligkeit für einen fremden Freund gegangen, und bin ganz vertieft in Gedanken, als sie gerade (es wurde eine Oper gegeben) so einen nichtssagenden musikalischen Lärm machen. Da stößt mir den Nachbar an, sprechend: “Das ist eine ganz vorzügliche Stelle!” Ich dachte, und konnte in dem Augenblick nichts anderes denken, als daß er von der Stelle im Parterre spräche, wo wir uns gerade befanden, und antwortete ganz treuherzig: “Ja, eine gute Stelle, aber ein bißchen Zug weht doch!” – Da lachte er sehr, und als Anekdote von dem Musikfeind wurde es verbreitet in der ganzen

Stadt, und überall neckte man mich mit meiner Zugluft in der Oper und ich hatte doch recht (FS, 312).

E si veda questa lettera da Varsavia al fedele Hippel sulla messa in scena de *Le due giornate ovvero il portatore d'acqua* (1800) di Cherubini, dove al malinteso linguistico viene ad aggiungersi la volgarità con cui si pratica l'arte:

– Graf Armand erscheint mit falscher Nase und Wonzen, seine Händeringende Gemahlin schlägt und singt durchweg einen Achtel-Ton zu hoch – NationalGarde in russischer Uniform – die Pariser Spaziergänge machen am Thore *Padam donnoks* [*halbe Fußfülle*] und fassen die Wache, die ihre Pässe visitirt, ans Knie – Der Wasserträger kommt an – sein Faß enthält ungefähr drittehalb Eimer, und doch springt, so wie die Wache den Rücken wendet, Graf Armand heraus und entflieht durch's Thor – Wunder über Wunder! Jezt singen sie – Sie stehn zu hoch, sagt im Orchester ein Musiker zum andern, Um Vergebung antwortet dieser ganz freundlich, wie soll ich's auf gleicher Erde anfangen um niedriger zu stehn! – (B. I, 191).

Non dissimili le effusioni dell'anima del presuntuoso dilettante Murr:

O Natur, heilige hehre Natur! wie durchströmt all deine Wonne, all dein Entzücken, meine bewegte Brust, wie umweht mich dein geheimnisvoll säuselnder Atem! – Die Nacht ist etwas frisch und ich wollte – doch jeder der dies lieset oder nicht lieset, begreift nicht meine hohe Begeisterung, denn er kennt nicht den hohen Standpunkt, zu dem ich mich hinaufgeschwungen! – Hinaufgeklettert wäre richtiger, aber kein Dichter spricht von seinen Füßen, hätte er auch deren viere so wie ich, sondern nur von seinen Schwingen, sind sie ihm auch nicht angewachsen, sondern nur Vorrichtung eines geschickten Mechanikers (EM, 303).

È, ancora, il calembour che stempera nel paradosso il peso della routine provato nell'amministrare la giustizia, occupazione che toglie ore ed energia al progetto grandioso di diventare un celebre compositore:

Allerley Diebe, Notzüchtiger, Betrüger pp liegen auf dem grünen Tisch und warten, daß ich sie einigermäßen prügeln und ins Zuchthaus schicke – neben an *Rubrica II* zänkische Naturen, die sich streiten um schnödes Geld, oder gar beleidigt auf einander losfahren, weil einer zum andern sagte: Sie sind borstig! und dieser meinte: Herr! – ich glaube gar, Sie nennen mich rhetorischer Weise (Synek-

doche) ein Schwein? – worauf jener replizierte: Keinesweges – nur oder *senlement*: Schweinigell! (B. II, 53).

Ma ecco un altro esempio di quanto sovraneamente lo scrittore padroneggi la retorica servendosene per creare atmosfere stranianti, dove, all'interno della stessa convenzione, realtà e finzione si scambiano i ruoli per rivendicare al testo, con sorprendente istinto anticipatorio, la sua propria letterarietà. In *Die Doppelgänger* viene descritto un teatro di burattini. L'atmosfera di giocosa, fanciullesca letizia viene bruscamente interrotta dall'irruzione in scena dell'enorme volto del burattinaio, contratto in un'orribile smorfia. Segue una surreale discussione tra il Dottore e Pulcinella, i quali finiscono per concludere che:

[...] da sie keinen zum Kopf gehörigen Körper wahrnehmen könnten, es auch keinen gäbe, nur meinte der Doktor, die Natur habe sich, als sie diesen Giganten ausgesprochen, einer rhetorischen Figur, einer Synekdoche bedient, nach der ein Teil das Ganze bezeichnet (SW, 458).

Non sfuggirà il parallelo con il discorso del professore di retorica e faccenda di *Der Sandmann* che definisce le vicende dello sfortunato Nathanael «[...] eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher!» (FS, 360), come pure con il passo del *Murr* in cui Kreisler – lanciando i suoi strali contro l'istituto borghese del matrimonio cui l'artista non deve soggiacere – confonde ed inquieta con il suo eloquio strampalato la già ipersensibile principessa Hedwiga⁴⁹.

Ma le trovate più deliziosamente funamboliche lo scrittore le mette in bocca a Belcampo/Schönfeld (*Die Elixiere des Teufels*), essere duplice e cosciente di tale duplicità che lo salva dall'ossessione del Doppio, delirio e tormento di Medardus. Ogni volta che compare sulla scena, il bizzarro ometto è sempre pronto a stordire il suo protetto con un eloquio astruso e sconnesso, contrappuntato da inaspettate analogie che gettano una luce nuova e improvvisa sui pensieri più riposti, come in quella metafora della coscienza quale daziere dell'anima (EM, 217-218), che fa venire in mente il

⁴⁹ «Die guten Leute verlieben sich leichtlich in ein paar schöne Augen, strecken beide Ärme aus nach der angenehmen Person, aus deren Antlitz besagte Augen strahlen, schließen die Holde ein in Kreise, die, immer enger und enger werdend, zuletzt zusammenschumpfen zum Trauring, den sie der Geliebten an den Finger stecken, als pars pro toto – Sie verstehen einiges Latein, gnädigste Prinzeß – als pars pro toto sag ich, als Glied der Kette, an der sie die in Liebeshaft Genommene heimführen in das Ehestandsgefängnis» (EM, 430).

celebre *locus* freudiano sulla censura come guardiano della psiche e quell'altro, audacissimo, che designa l'Es come il signore dal cappotto di loden. Allora, lo straordinario barbiere («Haarkräusler») si fa davvero voce di «quel penso dove non sono e sono dove non penso» (Lacan) in cui il chiasmo verbale riproduce il chiasmo degli affetti: «[...] ein Wortspiel ist ein glühendes Lockeneisen in der Hand der Narrheit, womit sie Gedanken krümmt» (EM, 214).

Una volta esiliata la dimensione ludica, il mito romantico dell'origine naturale del linguaggio avvia la deriva *un-beim-lich* che avvolge l'artista nel circolo vizioso di casuidismi parassiti:

– Erzeigen Sie mir die Güte, Verehrungswürdigste, betrachten Sie meinen schlichten Namen im gehörigen Licht, und Sie werden ihn, was Zeichnung, Kolorit und Physiognomie betrifft, allerliebste finden! Noch mehr! stülpen Sie ihn um, sezieren Sie ihn mit dem grammatischen Anatomiemesser, immer herrlicher wird sich sein innerer Gehalt zeigen. [...] Sie können nicht wegkommen von dem Worte Kreis, und der Himmel gebe, daß Sie denn gleich an die wunderbaren Kreise denken mögen, in denen sich unser ganzes Sein bewegt, und aus denen wir nicht herauskommen können, wir mögen es anstellen wie wir wollen (EM, 352).

Dalla celeberrima spiegazione di Kreisler alla Benzon circa l'origine del NdP, da quel trattare le parole come cose, da quel manipolare il linguaggio («stülpen Sie ihn um ...»), emerge la irriducibile condanna della società in cui l'artista è costretto a vivere, ma alle cui norme, ivi compreso il codice linguistico, egli rifiuta di assoggettarsi. Uno «sforzo di rendere l'altro folle», questo di Kreisler, che gli si ritorce inevitabilmente contro, in quanto è la società – che fa quadrato intorno a valori ipocriti ed obsoleti – a spingerlo all'insanizzazione se egli, a differenza del suo autore, non è in grado di sorridere con critico distacco della dissonanza tra natura e «dis-agio nella civiltà».

Diverso il caso di *Meister Flob* da cui traiamo questo formidabile esempio in cui davvero la parola sembra riprodurre senza resto l'affetto interiore. Poco propenso ad abbracciare la professione paterna di agiato commerciante, Peregrinus non riesce neppure a tollerare il suono dei termini tecnici ad essa collegati; ogniqualevolta sente pronunciare la parola «cambiale» («Wechseb»), eccolo in preda a convulsioni, nel mentre assicura che: «[...] es sei ihm dabei so, als kratze man mit der Spitze des Messers auf einer Glasscheibe hin und her» (SW, 684). Spiegazione che non sa-

rebbe spiaciuta al Freud degli esempi di linguaggio schizofrenico⁵⁰. Straordinaria inventività che ha forse l'eguale solo in certe trovate dickensiane, come quella che apre *Great Expectations*, là dove Pip racconta come, ancor bambino, gli riuscisse di rappresentarsi i genitori, morti prima che potesse serbarne il ricordo, studiando la forma delle iscrizioni poste sulle loro pietre tombali.

Il gioco di parole raggiunge dunque nello scrittore prussiano un effetto straniante e distanziante, favorendo la conquista di una visione del mondo capace di spezzare i nessi logori del linguaggio, le metafore catacresizzate, gli astrusi paralogismi che dissimulano un *ethos* ipocrita e cialtrone. Colché si accede ad una realtà nuova che dischiude il regno della fantasia. E che cosa altro mai è il regno della mitica Atlantis? Nell'ultima Vigilia del *Goldner Topf*, abbandonata la veste da camera («Schlafrock») che in *Rat Krespel* simboleggia l'onnipotenza autistica del protagonista (SB, 42-43), dimessi i panni del mediatore diabolico, l'ambiguo Lindhorst diventa una sorta di "oggetto soggettivo" che guida il narratore alla scoperta della Poesia. E la bevanda favorita dell'amaro Kreisler si sublima nella dolcezza dell'introietto bonificato:

Der Archivarius Lindhorst verschwand, erschien aber gleich wieder mit einem schönen goldnen Pokal in der Hand, aus dem eine blaue Flamme hoch emporknisterte. "Hier", sprach er, "bringe ich Ihnen das Lieblingsgetränk Ihres Freundes des Kapellmeisters Johannes Kreisler. – Es ist angezündeter Arrak, in den ich einigen Zucker geworfen. Nippen Sie was wenigens davon, ich will gleich meinen Schlafrock abwerfen und zu meiner Lust, und um, während Sie sitzen und schauen und schreiben, Ihrer werten Gesellschaft zu genießen, in dem Pokale auf- und niedersteigen." – "Wie es Ihnen gefällt ist, verehrter Herr Archivarius", versetzte ich, "aber wenn ich nun von dem Getränk genießen will, werden Sie nicht" – "Tragen Sie keine Sorge, mein Bester", rief der Archivarius, warf den Schlafrock schnell ab, stieg zu meinem nicht geringen Erstaunen in den Pokal und verschwand in den Flammen. – Ohne Scheu kostete ich, die Flamme leise weghauchend, von dem Getränk, es war köstlich! (FS, 252-253).

Segue la visione della felicità di Anselmus e Serpentina, al termine della quale il narratore, constatando tutta la distanza che lo separa dai suoi personaggi, lamenta la propria miseria. Epperò la tristezza si stempera nelle

⁵⁰ S. Freud, *Das Unbewusste*, 1915, GW, X, p. 296ss.

parole con cui Lindhorst – oramai paterno confidente – gli mostra una via d'uscita:

Da klopfte mir der Archivarius Lindhorst leise auf die Achsel und sprach: "Still, still, Verehrter! klagen Sie nicht so! – Waren Sie nicht soeben selbst in Atlantis, und haben Sie denn nicht auch dort wenigstens einen artigen Meierhof als poetisches Besitztum Ihres innern Sinns? – Ist denn überhaupt des Anselmus Seligkeit etwas anderes als das Leben in der Poesie, der sich der heilige Einklang aller Wesen als tiefstes Geheimnis der Natur offenbaret?" (FS, 255).

Esiste, dunque, un regno delle Salamandre⁵¹ in cui la realtà della fiaba è «vera alla lettera»⁵². Quanto Hoffmann visse in questo mondo ce lo mostra lo schizzo inviato a Kunz con la lettera a Speyer del 18.7.1815 (B. II, 65ss), in cui lo scrittore riproduce la casa ed il quartiere berlinese dove vive, collocando, accanto a persone reali, i personaggi più cari alla sua fantasia che egli – figurina tra le altre, esile tratto di penna – saluta ed anima con gli occhi del poeta.

⁵¹ In una nota di diario del 1803 Hoffmann si definisce una «SalamanderNatur» (TB, 63).

⁵² Sono le parole con cui Lindhorst, dopo aver narrato della propria discendenza mitica dal drago e dal giglio di fuoco, apostrofa l'uditorio: «[...] euch mag wohl das, was ich freilich nur in ganz dürftigen Zügen erzählt habe, unsinnig und toll vorkommen, aber es ist dessen unerachtet nichts weniger als ungereimt oder auch nur allegorisch gemeint, sondern buchstäblich wahr» (FS, 194).

Paola Gheri
(Firenze)

Die Rosen des Bösen
Trakls und Rilkes Anfänge im Zeichen des fin-de-siècle
Gedanken zu einigen Motiven im Frühwerk beider Dichter

Über die Dichtung Trakls hat sich Rilke nur sehr kurz geäußert. Das tat er aber mit Worten außerordentlichen Einverständnisses:

Ich denke mir, daß selbst der Nahstehende immer noch wie an Scheiben gepreßt diese Aussichten und Einblicke erfährt, als ein Ausgeschlossener: denn Trakls Erleben geht wie in Spiegelbildern und füllt seinen ganzen Raum, der unbetretbar ist, wie der Raum im Spiegel.¹

Hier wird nicht nur das Erlebnis der Faszination von Trakls hermetischen Versen metaphorisch umschrieben. Wohl implizit, aber deutlich genug, scheint sich in den wenigen Zeilen auch ein Gefühl innerer Verwandtschaft auszudrücken. Der Spiegelraum als Raum ichbezogener Selbst- und Welterfahrung gehört zu den wichtigsten Metaphern der Rilkeschen Dichtung. Für Trakl auch war der Spiegel bis zuletzt ein zentrales Symbol unüberwundener Ich-Befangenheit, unmöglicher Begegnung mit dem "Anderen".

Aus blauem Spiegel trat die schmale Gestalt der Schwester und er stürzte wie tot ins Dunkel.²

¹ R. M. Rilke, in *Briefen an den Herausgeber des «Brenner» vom Februar 1915*, zit. aus *Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe*, Salzburg 1959, S. 11.

² G. Trakl, *Historisch-kritische Gesamtausgabe in zwei Bänden*, hrsg. von W. Killy und H. Sklenar, Salzburg 1969, I, 147. Im folgenden zit. HKG. Römische Ziffern bezeichnen den Band, arabische die Seitenzahl.

Ist die Selbstbegegnung im Spiegel immer ein grauenvolles Erlebnis des Negativen bei Trakl, so wird die Selbstbespiegelung bei Rilke zum Ort engelhafter, intransitiver Vollkommenheit:

Oh, tritt Geliebte, vor das klare Glas,
auf daß du seist. Daß zwischen dir und dir
die Spannung sich erneue und das Maß
für das, was unaussprechlich ist in ihr.³

Dennoch, trotz solch gegensätzlicher Bewertung, an der sich die unterschiedliche Entwicklung der beiden Dichtersprachen bereits messen läßt, bleibt das Spiegelsymbol ein verbindendes Element, und das vor allem in Anbetracht des komplexen, problematischen Wirklichkeitsbezugs, der Rilke und Trakl gemeinsam ist. Das allein wäre natürlich nicht Grund genug, um eine vergleichende Analyse ihrer Dichtungen gutzuheißen, wenn dieser komplexe Bezug nicht zur Entwicklung dichterischer Formen Anlaß gegeben hätte, die bei aller Unterschiedlichkeit, in sich selbst, d.h. in der Gestalt der dichterischen Aussage, das sublimen und sublimierte “Surrogat” des sonst unmöglichen Verhältnisses zum “Anderen” gesucht und gefunden haben. Der gemeinsame Ursprung von diesem “orphischen” Anspruch an die Dichtung läßt sich in den bescheidenen Anfängen beider Dichter deutlich erkennen: im Rahmen dieser kurzen Parenthese tritt eine ähnliche Auffassung von Dichter und Dichtung zu Tage, die die zwei vergleichbaren dichterischen Formen verständlicher macht. Es geht hier nicht so sehr um die Untersuchung eines vermeintlichen “Einflusses”, eines in der neuesten Literaturwissenschaft nunmehr altmodisch gewordenen Begriffs, sondern eher um die Frage nach der “Dialogizität” von Texten, die in der gemeinsamen Verpflichtung zur zeitgenössischen Jugenstildichtung und in der Zugehörigkeit zu demselben semiotischen Bezugssystem durch ähnliche Stoff sowie durch ähnliche Form, Metaphorik und Fragestellung eng verwandt sind und in eben dieser Verwandtschaft auf spätere poetische Kernfragen hinweisen, die beide Dichter in die Richtung der monologischen “orphischen” Formen des Spätwerks getrieben haben.

Auf dem Hintergrund des österreichischen *fin de siècle* stehen beide, Rilke und Trakl, im Gefolge der “modernsten” Kunst der Epoche: der

³ R. M. Rilke, *Sämtliche Werke*, hrsg. vom Rilke-Archiv in Verb. mit. R. Sieber Rilke besorgt durch E. Zinn, Wiesbaden, später Frankfurt a.M. 1955-1966, I, 181. Im folgenden zit. SW. Römische Ziffern bezeichnen den Band, arabische die Seitenzahl.

eine mit mehr, der andere mit weniger Überzeugung, verehren sie dieselben Idole: Materlinck, Ibsen, Baudelaire; beiden ist der Jugendstil, wenn auch in verschiedenem Maße, ein Vorbild. Obwohl Trakl viel schneller und entschiedener als Rilke diesen Boden verlassen hat, führen einige seiner früheren Werke ganz dicht in Rilkes Nähe und zeigen dieselbe literarische Abhängigkeit von "dekadenten" Vorbildern wie manche der Rilkeschen Erstlinge.

In einem langen bekennnishaften Brief vom Mai 1904 an Lou Andreas Salome hat Rilke die vielleicht deutlichste Absage an das eigene Jugendwerk und an die ganze Jugendstilkunst überhaupt hinterlassen. Unglücklich mit dem römischen Klima und allgemein mit den italienischen Lebensverhältnissen, die er einst so geliebt hatte, macht Rilke – zwei Seiten lang – Italien und sein nunmehr gebrochnens Verhältnis zu ihm zur Metapher seines endgültigen Abschieds von den eigenen impressionistischen Anfängen: «Kunst ist ein weitester Lebensweg, und wenn ich denke, wie gering und anfängerhaft das ist, was ich bisher gethan habe, so wundert es mich nicht, daß diese Leistung [...] mich nicht ernährt»⁴. Unmittelbarer Gegenstand der Kritik ist die Leere, die oberflächliche Künstlichkeit, die er in der italienischen Landschaft zu erkennen meint: Heere von Blumen ohne Leben, «unfruchtbares Geblüh», Bäume, die flach wie Kulissen dastehn, nur «Frühlingsausstellung [...] nicht Frühling», das alles wird verworfen.⁵ Was hier eigentlich so radikal abgelehnt wird, ist aber nicht Italien an sich, sondern jene artifizielle Blumen- und Ornamentkunst, für die der junge Rilke in Italien manche Anregung gefunden hatte⁶.

Rilkes dichterische Entwicklung aus dem Geiste und aus den Formen des Jugendstils zur eigenen Dichtersprache war ein langsamer Weg, obwohl sicher kein einsamer. Viele große deutschsprachige Dichter des 20. Jahrhunderts haben sich von ihren Jugendstil-Anfängen zur eigenen Form durcharbeiten müssen – etwa Hofmannsthal, George, Hesse, Mann. Auf die Übereinstimmungen zwischen Rilke und George und zwischen Rilke und Thomas Mann um die Jahrhundertwende ist wiederholt aufmerksam

⁴ Rainer Maria Rilke – Lou Andreas-Salome. *Briefwechsel*, hrsg. von E. Pfeiffer, Zürich 1952, S. 157.

⁵ Vgl. ebd., S. 152-156.

⁶ Vgl. etwa *Das Florenzer Tagebuch*, die frühe Italiendichtung bis zu dem *Stundenbuch*; dazu u.a., G. Zampa, *Vorwort* zu R. M. Rilke, *Diario fiorentino*, hrsg. u. übersetzt v. G. Zampa, Milano 1981, S. 7-38, A. Destro «Il giovane Rilke e l'Italia», *Nachwort* zu E. Fillosi, *Rilke e le primavere di Arco*, Trento, 1991, S. 117-127.

gemacht worden⁷ sowie auf all jene «intertextuelle Strukturrelationen», die von der ausgeprägten Geschlossenheit der Literatur, d. h. des Sinn- und Kommunikationshorizonts dieser Epoche ein wertvolles Zeugnis ablegen⁸. In diesen Horizont gehören auch Trakls erste dichterische Versuche und zeigen auffällige Übereinstimmungen mit manchen Rilkeschen Dichtungen der frühen Stunde. Vermutlich haben Trakls rapide Entwicklung zum “expressionistischen Dichter” und die erstaunliche Qualität seiner reifen Dichtung die Kritik bisher davon abgehalten, auf diese frühen Berührungspunkte der beiden in ihren Anfängen wenig versprechenden Dilettanten einzugehen.

Trakls «Traumland» und Rilkes «Totengräber»

Siebzehn Jahre jünger als Rilke muß auch Trakl gegen die kulturelle Zurückgebliebenheit und moralische Enge der österreichischen Provinz kämpfen wie Rilke, der 1896 aus den «Krallen» Prags nach München “geflohen” war. Im konservativen Salzburg tritt er für die Erneuerung von Kunst und Literatur ein⁹ und betreibt, im Einklang mit solchem Vorhaben, avandtgardistische Lektüren: Materlink, Wilde, Nietzsche, Schnitzler, Hofmannsthal und Rilke gehören dazu¹⁰. Als frühes Ergebnis dieser Auseinandersetzungen erscheint 1906 die kurze Erzählung *Traumland. Eine Episode im Salzburger Volksblatt*. Betrachtet man Stil und Stimmung, Stoff und Metaphorik dieses Erstlingsstücks neben einigen Erzählungen des jungen Rilkes, so könnte man meinen, vor einem Plagiat zu stehen. Frapante Übereinstimmungen lassen sich im besonderen zwischen der Traklschen Erzählung einerseits und dem das *Worpsweder Tagebuch* eröffnenden Prosafragment andererseits feststellen¹¹, das erst 1931 in den *Gesammelten Briefen* erschienen ist¹². Dasselbe Fragment hat Rilke in eine spätere Er-

⁷ Vgl. E. C. Mason, «Zur Entstehung und Deutung von Rilkes “Stundenbuch”. Rilke und Stefan George. Thomas Mann und Rilke», in Id., *Exzentrische Bahnen. Studien zum Dichterbewußtsein der Neuzeit*, Göttingen 1963, S. 181-264; F. Jesi, *Germania Segreta. Miti nella cultura tedesca del '900*, Milano 1967.

⁸ Vgl. J. Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, München 1978, S. 20.

⁹ Vgl. E. Hanisch, *Im Schatten berühmter Zeiten. Salzburg in den Jahren Georg Trakls*, Salzburg 1986, S. 103-145.

¹⁰ Vgl. HKG, II, 727.

¹¹ R. M. Rilke, *Tagebücher aus der Frühzeit*, hrsg. von R. Sieber Rilke und C. Sieber, Leipzig 1942, S. 309-313.

¹² R. M. Rilke, *Gesammelte Briefe*, hrsg. v. K. Sieber und R. Sieber-Rilke, Frankfurt a.M. 1931, S. 336-339. Jetzt auch in SW, IV, 659-662.

zählung (*Der Totengräber*) eingearbeitet und 1903 im *Österreichischen Novellenbuch* veröffentlicht¹³. Es ist deshalb nicht auszuschließen, daß Trakl es in dieser endgültigen Form gekannt hat. Aber zurück zu seinem *Traumland* (HKG, I, 189-192).

Unter Verwendung ausgesprochener Jugendstil-Topik wird hier in Form von Erinnerung das Erlebnis einer unerfüllten Jugendliebe geschildert. Der Ich-Erzähler «gedenkt» des achtwöchigen Aufenthalts bei dem Onkel in einer «kleinen Stadt im Talesgrund», des damaligen Glücks, der «verträumten» Abende in der Dachstube. Die Ausgangssituation gestaltet sich unverkennbar als österreichische Idylle. Doch das glückliche sorgenlose Leben in der «Entlegenheit» wird durch die sehnsuchtsvolle Liebe zu Maria, der jungen und kranken Cousine, gestört:

Anfangs fühlte ich in der Nähe der kleinen Kranken etwas wie eine angstvolle Beklemmung, die sich später in eine heilige, ehrfurchtsvolle Scheu vor diesem stummen, seltsam ergreifenden Leiden wandelte. Wenn ich sie sah, stieg in mir ein dunkles Gefühl auf, daß sie sterben werde müssen. Und dann fürchtete ich sie anzusehen.

Schauplatz solch beklemmender Begegnungen ist Marias Garten. Kein Wort wird gewechselt, statt dessen werden die Rosen, die er ihr ins Schoß legt, zu den einzigen sinnbildlichen Trägern unausgesprochener und unausgelebter Liebe:

Leise wollte ich dann am Fenster vorüberhuschen, als ich den zitternden, zarten Schatten von Marias Gestalt sich vom Kiesweg abheben sah. Und mein Schatten berührte den ihrigen wie in einer Umarmung. Da nun trat ich, wie von einem flüchtigen Gedanken erfaßt, zum Fenster und legte die Rose, die ich eben erst gebrochen, in Marias Schoß.

Wie eine rituelle Handlung «wiederholt sich» «dieser kleine [...] Vorgang» bis Maria stirbt. Woran? Wie die meisten Mädchen der Jugendstil-Literatur stirbt sie eines geheimnisvoll anmutenden, als quasi notwendig vorkommenden Todes, sie stirbt an einer nicht näher erklärten Krankheit:

Eines Tages, da ich wiederum zum Fenster trat, an dem Maria wie gewöhnlich saß, sah ich, daß ihr Gesicht im Tode erbleicht und er-

¹³ *Österreichisches Novellenbuch. Die zweite Sammlung*, Wien und Leipzig, Vlg. der k. und k. Hofbuchdruckerei 1903, jetzt im Rilke-Archiv, D 19A. Obwohl sich das genaue Erscheinungsdatum des Novellenbuchs nicht genau festlegen läßt (vgl. SW, IV, Amk. S. 1031) kann man wohl vermuten, daß es Trakl in die Hände fallen konnte.

startt war. Sonnenstrahlen huschten über ihre lichte, zarte Gestalt hin; ihr gelöstes Goldhaar flatterte im Wind, mir war als hätte sie keine Krankheit dahingrafft, als wäre sie gestorben ohne sichtbare Ursache – ein Rätsel. Die letzte Rose habe ich ihr in die Hand gelegt, sie hat sie ins Grab genommen.

Wortlos schwindet die junge Maria dahin. Nicht als das Ende eines individuellen Lebens kommt ihr Tod vor, er ist vielmehr dem Verschwinden eines Schattens vergleichbar, nämlich des Schattenbilds seiner, des Erzählers, Sehnsucht. Maria stirbt als Bild verbotenen Begehrens, um dann als Heiligenbild weiterleben zu können. Ihre "Heiligung" – der Entzug vor dem erotischen Begehren – vollzieht sich im Rose-Symbol, dem ambivalenten Bedeutungsträger sowohl überirdischer vergeistigter Liebe, als auch irdischer, sinnlicher Lust¹⁴. So ist Marias Garten zugleich ihr Friedhof, ein Ort ersehnter Liebe und notwendigen Todes. Marias Tod schließt die kurze Episode ab. Der Ich-Erzähler verläßt «die kleine Stadt im Talesgrund» und «reist [] ab in die Großstadt». Was übrig bleibt sind Sehnsucht und Erinnerung, die kleine Stadt wird er nie wiedersehen «Denn ich weiß, ich würde nur vergeblich nach dem suchen, was spurlos dahingegangen ist; ich würde dort das nicht mehr finden, was nur in meiner Erinnerung noch lebendig ist [...]».

Die auf ein Minimum reduzierte Handlung, die unbestimmten Orts- und Zeitangaben, ein Mann und dessen unerfüllte Liebe, ein Mädchen und dessen frühe Tod, ein Garten und seine Blumen: Todes- und Liebesymbolik in einem. Trakls Bemühung, symbolistische Prosa zu schreiben läßt sich an Stoff, Stil und Topik der kurzen «Studie» leicht erkennen. Das unwiederbringliche Glück der «verträumten Zeit» weist unmißverständlich auf einen "edenischen" Zustand hin, der durch die Liebe zu Maria für immer verloren ist. Maria, Wunschbild verbotener Sehnsucht, wird durch eben die Sehnsucht getötet, die sie heraufbeschwört hat. Die ersehnte Vereinigung mit dem Mädchen, durch die Rose-Huldigung symbolisiert,

¹⁴ Die symbolische Bedeutung der Rose ist weithin oxymorisch, wie uns Trakls und Rilkes ganze Dichtung zeigt: in der christlichen und mystischen Tradition ist sie die Blume des Paradieses und der Jungfrau Maria, also ein Symbol göttlicher Vollendung, gleichzeitig aber steht sie für Vergänglichkeit und irdische Leidenschaft, für Sinnlichkeit, Liebe und Liebeserfüllung, seine Dornen deuten auf Martyrium (das Kreuz), Leiden und Blut, also auf Tod. Sie gehört Venus nicht weniger als Christus und Maria. Noch deutlicher wird diese komplexe oxymorische Symbolik zuerst in der Erzählung *Barrabas. Eine Phantasie* später in der reiferen Lyrik ausgenützt, vgl. etwa *Passion* 1. und 2. Fassung, HKG, I, 392-397.

läßt die paradiesische Idylle in unerreichbare Ferne entrücken. So hat sich in der Abgeschlossenheit des Gartens und des «Traumlands» nichts anderes als jener symbolische Vorgang abgespielt, den die spätere Dichtung Georg Trakls in ständiger Variierung immer und immer wieder inszeniert:

Voll Früchten der Hollunder; ruhig wohnte die Kindheit
 In blauer Höhle. Über vergangenen Pfad,
 Wo nun bräunlich das wilde Gras saust,
 Sinnt das stille Geäst.
 [...]

 Leise klirrt ein offenes Fenster; zu Tränen
 Rührt der Anblick des verfallenen Friedhofs am Hügel,
 Erinnerung an erzählte Legenden; [...] (HKG, I, 79).

In diesem späteren Text (*Kindheit*) weist das verlorene Paradies wieder in den Tod, wieder verwandelt sich der Garten in Todesstätte und wird zum «verfallenen Friedhof». Der «Garten», diese Hauptmetapher der Jugendstil-Dichtung und der Vorstellungswelt der österreichischen Kunst und Literatur der Jahrhundertwende¹⁵, wird schon in *Traumland* zum Ort der Ursünde gemacht, die nur durch den symbolischen Opfertod der dennoch unberührten Frau bzw. des Frauenbilds gesühnt werden kann. Auf diese Weise werden die der geläufigsten Jugendstil-Topik verpflichteten zentralen Sememe der Erzählung zu symbolischen Trägern einer literarischen Phantasie gemacht, in der die Frau nur Projektion, nur “imago” ist und das narzißtische Verlangen nach ihr die paradiesische Vervollkommnung zerstört.

Dieselben Topoi treten in ähnlichen symbolischen Konstellationen auch bei dem jungen Rilke auf: ein Mädchen stirbt ohne klare Ursache, der in das Mädchen verliebte Georg wagt es nicht sie zu berühren, es sei denn mit den «Knospen von roten Rosen», die er vom Garten holt:

Als der Tod mit dem Morgen kam, war ihr vieles Leben ganz in ihr Gesicht eingetreten. Von dort riß es der Tod, und er hat ihren mädchenkühlen Leib nicht angerührt [...]. Er ging hinaus und brach mit bösem Blick zwei harte herbstliche Knospen von roten Rosen, die frostig und beschlagen in der Herbstluft standen [...] und kam wieder in das Zimmer zu seiner mädchenhaften Toten. Er [...] legte auf jedes Lid eine harte Rose, schwer. Dann erst konnte er das Angesicht

¹⁵ Vgl. C. E. Schorske, *Vienna fin de siècle. Politica e cultura*, aus dem Englischen von R. Mainardi, Milano 1981, S. 283 ff.; J. Zuberbühler, «Der Tränen nächtige Bilder». *Georg Trakls Lyrik im literarischen und gesellschaftlichen Kontext seiner Zeit*, Bonn 1984, S. 49-67.

der Gestorbenen ruhig betrachten. Und je länger er sie ansah, desto mehr empfand er, daß noch eine Welle Leben an den Rand ihrer Züge herangespült war, die sich langsam wieder nach innen zurückzog [...] und er wußte, das dies ihr heiligstes Leben sei, dessen Vertrauter er kaum geworden war [...]. Der Tod hatte dieses Leben nicht aus ihr geholt (SW, IV, 659 f.).

Soweit die im *Worpsweder Tagebuch*-Fragment geschilderte "Handlung"¹⁶. Ähnlich wie in *Traumland* wird das junge weibliche Wesen mit Rosen berührt, als Tote mit Rosen verehrt, durch die symbolische Berührung zur Heiligerin und als solche unerreichbar und unbesitzbar gemacht, der Wirklichkeit, der Erfüllbarkeit jedes Wunsches entzogen. Wieder ist die Rose Medium und Ausdruck der unerfüllten, unerfüllbaren Sehnsucht des Mannes und zugleich deren Sublimierung:

Und Georg hatte eine unendliche Sehnsucht, dieses Leben, welches dem Tod entgangen war, zu besitzen. Er war ja der einzige, der es empfangen durfte, der Erbe ihrer Blumen und Bücher [...], er allein konnte auch der Empfänger dieses Lebens sein, das bald nicht mehr erreichbar war für sein trauriges Auge (SW, IV, 660).

Auf den Augen der Toten scheinen Georg die beiden Knospen sich zu entfalten und zu jenen blühenden Rosen zu werden, die er am Abend ans Fenster bringt. «Wie in zwei Kelchen, die vor Schwere schwankten, trug er ihr Leben, den Überfluß ihres Lebens, den auch er nie empfangen hatte» (SW, IV, 661).

Hier endet das Fragment, das Rilke später in der Erzählung *Der Totengräber* (SW, IV, 688-703) in einen Erzählrahmen einbaut, der es insofern potenziert, als es auf eine andere Ebene transponiert, variiert und reflektiert: An einem Mai-Abend erscheint ein Fremder in San Rocco, einer kleinen Ortschaft der venezianischen Lagune, um das Amt des Totengräbers zu übernehmen. In diesem abgelegenen, buchstäblich inselhaften Ort verliebt er sich in Gita, die junge, mutterlose Tochter des Podestà. Während der zusammen verbrachten Stunden erzählt ihr der Totengräber die Geschichte von Georg und dem gestorbenen Mädchen, so wie sie im frühe-

¹⁶ Das Fragment ist in die Eintragung vom 27. September 1900 eingefügt und vorbereitet durch die vorangehende Tagebuchaufzeichnung (Tgb., S. 309), die mit dem Satz schließt: «Ich erfand mir eine neue Zärtlichkeit: Eine Rose leise auf das geschlossene Auge zu legen, bis sie mit ihrer Kühle kaum mehr fühlbar ist und nur die Sanftmut ihres Blattes noch über dem Lid ruht, wie [ein Stück] Schlaf vor Sonnenaufgang», SW, IV, 1028 Anmk. des Herausgebers.

ren Fragment geschildert wird. Die beiden verbringen ihre gemeinsame Zeit in dem «Garten» des Totengräbers, das heißt in dem Friedhof, den er in die Pflege bekommen und mit Blumen und Beeten in einen herrlichen Garten verwandelt hat:

Im nächsten Morgen begann der neue Totengräber von san Rocco sein Amt [...]. Er schuf den ganzen Kirchhof um und machte einen großen Garten daraus. Die alten Gräber verloren ihre nachdenkliche Traurigkeit und verschwanden unter dem Blühen der Blumen und dem Winken der Ranken (SW, IV, 691).

In diesem *hortus conclusus*, so schön er auch ist, schwebt trotzdem der Tod über den jungen Befreundeten bis er schließlich tatsächlich eintritt. In San Rocco bricht die Pest aus, das Mädchen stirbt, der Mann trauert, seine Liebe findet keine Erfüllung. Wieder ist der Garten Liebes- und Todesort, der Totengräber ist zugleich *Grabgärtner*¹⁷, wie der Titel der früheren Fassung lautet, d.h. er ist derjenige, der – wie der Ich-Erzähler von *Traumland* – den Tod mit Blumen ziert, der ihn dekorativ verschönert.

Über eine noch feinere Verklärung ins scheinbar Idyllische findet man hier genau dieselbe Symbolik wie bei Trakl. Wie bei Trakl ist der Garten Ort der Liebe und des Todes, ein vor der Wirklichkeit schützender, abgeschiedener Ort¹⁸. Die Rose ist Liebes- und Todesblume zugleich, sie wächst im Friedhofs Garten und kehrt zu diesem zurück mit der jungen Toten. Die verbotene, unmögliche Liebe sucht über das Rose-Symbol eine Schein- bzw. eine sublimierte Ersatzerfüllung in der Vorstellung eines Lebens, das «er nie empfangen hatte» und nie empfangen wird. Es sieht so aus, als handelte es sich bei Rilke wie bei Trakl um das wiederholte Spiel desselben Dramas, um das Wiederschreiben desselben melancholischen Trauerspiels des gefangenen Lebens und der narzißtischen Selbstbezogenheit. Die ambivalente Aussagekraft der Rose dient hier wie dort zur Versinnbildlichung eines erotischen Tabus, einer Berührungsangst, die jeden Kontakt zu dem Leben, zu der Wirklichkeit verbietet. Darum zieht die Rose ihre Nahrung aus dem Totenreich, dem das begehrte Mädchen geweiht ist. In der Ambivalenz dieser Lieblingsblume Rilkes¹⁹ und in sei-

¹⁷ Vgl. ebd. 614-620.

¹⁸ Vgl. auch R. M. Rilke, *Ein Märchen vom Tod und eine fremde Nachschrift dazu, Geschichten vom lieben Gott*, SW, IV, S. 357-367. Der Ich-Erzähler begegnet einem Totengräber und erzählt ihm eine Geschichte von Liebe und Tod.

¹⁹ Auf die mannigfaltigen “Deklinationen” dieses Symbols in der Dichtung Rilkes

ner narzißtischer Symbolik kündigen sich bereits Vorstellungen an, die, im späteren Werk vielfach anklingend, zuletzt in des Dichters berühmter Grabschrift verdichtet sind:

Rose, oh reiner Widerspruch, Lust,
Niemandes Schlaf zu sein unter soviel
Lidern (SW, II, 185).

Selbst auf dem eigenen Grab, also im eigenen Friedhof, hat sich Rilke jene symbolische Rose gewünscht, die als solche die ganze Ambivalenz der Aussage beibehält, die «reiner Widerspruch» bleibt. Bis zuletzt weist für Rilke diese Blume der (unmöglichen) Liebe und der (verbotenen) Lust, in den Tod. Wie die Rosen in den Erzählungen *Traumland* und *Der Totengräber* sowie in weiteren Dichtungen beider Autoren, so ist auch diese letzte Rose Rilkes als sublimierter Ausdruck narzißtischer Ich-Befangenheit zu betrachten: «Lust, / Niemandes Schlaf zu sein». Der verschlüsselte Vers läßt sich unter anderem auch als Ausdruck egozentrischer Selbstgenügsamkeit deuten, als Lust, niemandem zu gehören als dem eigenen Selbst. In der «Lust» wiederholt sich die Verneinung der von der Rose versprochenen und gleichzeitig zurückgenommenen Liebesbeziehung²⁰. Das «Du», der Andere steht jenseits der Lieder (und der Lieder), die es – wie die Rosen des Fragments – vom begehrenden Selbst trennen; die Beziehung, die in Wirklichkeit nicht stattfinden kann, kann einzig in der ambivalenten Symbolik der Rosen existieren. «Wie der Raum im Spiegel» ist und bleibt Rilkes Dichtung der einzig mögliche Ort irrealer, sonst unmöglicher Begegnungen:

Sei immer tot in Euridike –, singender steige,
preisender steige zurück in den reinen Bezug.
Hier unter Schwindenden, sei, im Reiche der Neige,
sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug
(*Die Sonetten an Orpheus*, 2. Teil, SW, I, 759).

wird hier nicht eingegangen, eine gründliche Besprechung findet sich in O. F. Bollnow, *Rilke*, Stuttgart 1951, S. 298-302.

²⁰ «So ist die Liebe, die er [Rilke] mit der Rose symbolisiert, eine gebende, aber auch eine wieder zurücknehmende, und das Rosensymbol ist bei ihm ebenso mit seinem Narziß wie mit vielen andern seiner Symbole verwandt: etwa der Fontäne, die aufsteht und wieder in sich zusammenfällt», J. Wolff, *Rilkes Grabschrift*, «Blätter der Rilke-Gesellschaft», 1, 1972, S. 10. Wie der Engel steht die Rose für eine Vollendung, die keine irdische ist, die nur als reine Selbstbespiegelung, als In-Sich-Sein des «reinen Bezugs» in der Dichtung möglich ist.

Rilkes ideale Besitzlosigkeit wird erst dann möglich, nachdem der "unreine Bezug" zwischen Ich und "Gegenüber", welcher Voraussetzung alles Lebendigen ist, aus der Welt geschaffen, d.h. ignoriert wird und nur als reines Dichterwort, als verklärtes Ideal narzißtischer "Zweisamkeit" weiterlebt. Eine solche "autonome" Sprache konnte aber nur durch langes Suchen und Versuchen erreicht werden, das besprochene Fragment der Jugendzeit ist weit davon entfernt diese "Zweisamkeit" dichterisch zu realisieren: das blasse Mädchen, die nekrophil anmutende Liebe des Grabgärtners zu ihr, sind lauter Topoi der Jugendstilkunst, die zu keiner geschlossenen künstlerischen Aussage kommen.

Für Trakl war dagegen die Loslösung von den ererbten Formen eine viel schnellere und konsequentere Entwicklung. Wenn man die beiden Erzählungen der Frühzeit unter sprachstilistischem Blickpunkt auch nur kurz vergleicht, so fällt die in *Traumland*, bei aller Unreife, geschicktere Handhabung von Tropen und Symbolen auf. Nicht nur fehlt bei Trakl das durchaus dekadente makabre Element, das die ganze Rilkesche Erzählung durchzieht. Die symbolische Dichte verflüchtigt sich bei Rilke ins Atmosphärische, die impressionistisch wiedergegebenen Details werden nicht zu Symbolen verdichtet, wie bei Trakl, wenn auch noch versuchsweise, doch deutlich genug geschieht. Der parataktische Rhythmus der Traklschen Prosa läßt keinen Raum frei für die impressionistischen Pinselstriche, die von Rilke bevorzugt werden. Rilke scheint hier mit ererbten Zeichen zu spielen, ohne dessen Wert und Gewicht völlig ermessen, verstehen zu können. Hierfür ein Beispiel:

Als der Tod mit dem Morgen kam, war ihr vieles Leben ganz in ihr Gesicht eingetreten. Von dort riß es der Tod, und er hat ihren mädchencühlen Leib nicht angerührt (SW, IV, 659).

Mädchen und Rose, Rose und Tod sind bei Trakl nicht weniger als bei Rilke untrennbar miteinander verbunden²¹. Marias Unberührbarkeit wird aber nicht auf so naive, ja grobe Weise ausgedrückt, sondern in Marias Schatten symbolisch verdichtet. Der Berührungstabus, der in beiden Stücken eine zentrale Rolle spielt, wird bei Rilke durch die beschreibende bzw. kommentierende Aussage "entkräftet". Rilkes Verweilen bei ästheti-

²¹ «Und ein anderes Fragment noch: Sie lebte das Leben der anderen auf dem entlegenen Gute teilnahmslos mit. Einsamkeiten, in denen sie wuchs und wurde, verbrachte sie in einer von allen vergessenen wilden Rosenlaube», SW, IV, 661 f.

sierenden Einzelheiten entzieht ihm die ganze Kraft des symbolischen Unterlassens²² wie es bei Trakl bereits angedeutet wird:

Leise wollte ich dann ans Fenster vorüberhuschen, als ich den zitternden, zarten Schatten von Marias Gestalt sich vom Kiesweg abheben sah. Und mein Schatten berührte die ihrige wie in einer Umarmung. Da nun trat ich, wie von einem flüchtigen Gedanken erfaßt, zum Fenster und legte die Rose, die ich eben erst gebrochen, in Marias Schoß. Dann schlich ich lautlos davon als fürchtete ich ertappt zu werden.

Entweder wird Marias Schatten berührt oder sie selbst aber nur mit einer Rose. Nie findet ein direkter Kontakt zwischen den beiden statt: denn Maria ist verbotenes Wunschbild und als solches stumm und schattenhaft, körperlose Gegenwart wie sie dann in der späteren Dichtung als Schatten-Symbol immer wieder vorkommt:

Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen
(*Psalm*, HKG, I, 55).

Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain
(*Grodek*, HKG, I, 167).

Da ich nachtwandelnd an steinernen Zimmer hinging [...] stand zu
Häupten wieder der schwarze Schatten der Fremdlingin
(*Offenbarung und Untergang*, HKG, I, 168).

Offensichtlich fehlt auch der Traklschen frühen Prosa die so präzise, scharfe Konturierung der symbolischen Aussage, welche die späteren Prosa-schriften zu vollkommenen Kunststücken macht, allzuoft wird in *Traumland* die Unbestimmtheit von Gefühlen und Situationen als solche genannt, oder mit Hilfe von Gemeinplätzen und Abstrakta gestaltet:

[...] da kam mir die kranke Maria in den Sinn: dann überfiel mir eine leise Sehnsucht nach irgendetwas Unerklärlichem [...]. Damals fühlte ich dunkel die Größe und Schönheit des Lebens.

Trotzdem weicht hier die symbolische Darstellung den flüchtigen Stimmungen oder den makabren Bildern nicht, die dagegen in der Rilkeschen Erzählung die Oberhand gewinnen und sehr wenig von dem erah-

²² Vgl. ebd., 695: «[...] er liebte sie und sie liebte ihn, und doch [...] berührten sie einander nie. Die Menschen sind so furchtbar weit voneinander; und die, welche einander lieb haben, sind oft am weitesten».

nen lassen, was seine spätere Dichtung leisten wird²³. Der dargestellte Vorgang bei Trakl läßt dem ästhetischen Detail wenig Raum, er neigt vielmehr dazu, die Linearität der Handlung zu brechen und diese in ein Geflecht symbolischer Verhältnisse zu strukturieren.

Die «Sammlung 1909» und Rilkes «Die weiße Fürstin»

Das Erlebnis der Angst vor dem “Anderen”, aus dem diese frühe Dichtung entspringt, scheint beide Dichter noch eine Strecke auf denselben Weg geführt zu haben. Die wiederholte ästhetische Sublimierung der als sündhaft empfundenen und dennoch ersehnten Begegnung sucht in grausamen Krankheits- und Todesbildern eine ethische Kompensierung.

Die Pest, die als symbolische Form des Verfalles im *Totengräber* einbricht und das geliebte Mädchen zu Tode verurteilt, kehrt dann in dem berühmteren Dramolett *Die weiße Fürstin* (1899 und 1904) mit ähnlicher symbolischer Funktion wieder, d.h. als Strafe und Lösung erotischen Begehrens. Der Bote, der in der ersten Fassung des Dramas (1899) die Pest verkündet, schildert seine Erlebnisse in der Sarzaner Kathedrale mit grausigen Bildern:

[...] Ich trat
in eine Kirche ein und bat
im Lichte eines einzigen Altares
um gute Reise. Ich war ganz allein.
Doch in Sarzana, in der Kathedrale,
da sangen sie. Was sag ich, singen? Nein,
auch das war Schreien: wie mit einemmale
an Siebenhundert und die Orgel schrien.
Sie knieten, Fräulein. Ihre Halse waren
wie Stengel vom Rhabarber, stimmenstrotzend.
[...]
wie lange Halse streckten sie die Arme
und hielten sie wie einen zweiten Mund
aus dem Gedränge, aus dem warmen Schwarme:
Erbarme! brüllten sie, erbarme! Und:

²³ Vgl. z. B. folgende Stelle: «Die Kälte dieser Hand war gleichmäßig und still und sie gab bereits völlig das Gefühl eines Dinges, welches eine Nacht lang im Tau gelegen hat, um dann rasch im starken Frühwind kalt und trocken zu werden», SW, IV, 661.

erbarme! donnerte im Hintergrund
[...]²⁴

So viel Grauen wird zwar durch die Angst vor der Pest erregt, doch die Schilderung läßt sich keineswegs als sachliche Beschreibung lesen, sie erscheint vielmehr als Metapher für die moralische Schuld der Fürstin und deren gesuchter und verdienter Strafe. Ihrem sündhaften Begehren des Geliebten, den sie zu treffen dennoch versäumt, begegnet die tödliche Krankheit, die zugleich Bild und Strafe der unerlaubten und unerfüllten Wünsche ist. Das religiöse Erlebnis wird als Zeichen des Bösen und implizite ethische Mahnung ästhetisiert.

Die schwüle Stimmung der Sünde entsteht in Trakls frühem Gedicht *Die tote Kirche* aus einer ähnlichen Situation und bildet sich aus denselben symbolischen Elementen. Trakls *tote Kirche* führt in dieselbe Atmosphäre von verzweifelm Gebet, verzweifelter Zerknirschung und unheimlicher Todesangst:

Auf dunklen Bänken sitzen sie gedrängt
Und heben die erloschnen Blicke auf
Zum Kreuz. [...]
[...]
Der Weihrauch steigt aus güldenem Gefäß
Zur Höhe auf, hinsterbender Gesang
Verhaucht, und ungewiß und süß verdämmert
Wie heimgesucht der Raum. [...]
[...]
Die Glocke klingt! Die Lichter flackern trüber –
Und bleicher, wie verhängt das Wundenhaupt!
Die Orgel rauscht! In toten Herzen schauert
Erinnerung auf! Ein blutend Schmerzensantlitz
Hüllt sich in Dunkelheit und die Verzweiflung
Starrt ihm aus vielen Augen nach ins Leere.
Und eine, die wie aller Stimmen klang,
Schluchzt auf – indes das Grauen wuchs im Raum,

²⁴ SW, III, 383 f. Im *Florenzer Tagebuch* hat Rilke das dem Drama zugrundeliegende Erlebnis in Viareggio folgendermassen geschildert: Rilke sitzt auf dem Balkon als plötzlich im Garten des Hauses «ein Bruder von der Schwarzen Bruderschaft des letzten Erbarmens in seinem schwarzen, glatten Faltenkleid und der schwarzen Gesichtsmaske» steht. Der schwarze Bruder, erscheint ihm «wie der Tod selbst», ein Todesbote, der die schöne frühlinghafte Atmosphäre verdüstert, ins Makabre wendet. Vgl. *Tagebücher aus der Frühzeit*, S. 71.

das Todesgrauen wuchs: erbarme dich unser –
Herr! (HKG, I, 256).²⁵

Der Konflikt zwischen Transgression und Strafbegehren findet Ausdruck in ein und derselben Symbolik. Zwar ist in diesem Text weder von Pest noch von Sünde die Rede, aber das ungenannte Schuldgefühl findet trotzdem Ausdruck in einem ähnlichen Grauen vor dem Gottesbild und in demselben Flehen um Erbarmen wie in Rilkes Versen. Nicht zufällig werden die Pest und noch mehr der «Aussatz», eine in ihrer symbolischen Bedeutung der Pest gleichwertigen Krankheit, in Trakls späterer Dichtung zu Hauptsymbolen für die Sünde und derer Strafe zugleich. Wie oft sind da Gestalten vom Aussatz gezeichnet, wie oft «verfallen», «verfaulen» Menschen und Dingen²⁶. Das Grauen vor der heiligen Instanz, das die beiden genannten Jugendgedichte verbindet, weist, mehr oder weniger direkt, auf ein Schuldgefühl und ein Strafbedürfnis hin, die, wie viele andere zeitgenössische Dichtungen und der hier geführte Vergleich mit dem Rilkeschen Dramolett zeigen, in der unerfüllbaren Sehnsucht nach dem “Anderen” (Maria, Gita, dem Geliebten der Fürstin) ihren Ursprung haben.

Die unüberbrückbare Distanz der “unreinen Bezüge” zur Wirklichkeit erscheint nun wieder als die geistige Grundlage, die, über die Grundverschiedenheit ihrer reifen dichterischen Sprachen hinaus, Rilke und Trakl im Zeichen des *fin de siècle* verbindet. Obwohl die Wege der beiden Dichter sich früh genug getrennt haben, kann jene ähnliche, ähnlich intransitive Welterfahrung, die sie am Anfang in die gleiche Vorstellungswelt geführt hat, als die gemeinsame Wurzel angesehen werden, aus der zwei der höchsten poetischen Leistungen des 20. Jahrhunderts hervorgegangen sind. Erst in der autonomen Sprache der Dichtung kann «Euridike», das im Leben nicht zu erreichende “Du”, als Bild der Vollendung besungen, als poetische Chiffre intransitiven Welterlebnisses bejaht werden:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor

²⁵ Das bekannte Vorbild zu diesem Gedicht war Rimbauds Text *Les Pauvres à l'église*. Zum Verhältnis Trakl-Rimbaud vgl. G. Dolei, *Trakl e Rimbaud*, «Studi Tedeschi», 17, 1974, 1, S. 139-142.

²⁶ Als bedeutendes Beispiel sei hier eine Strophe des *Helian* Gedichts zitiert «Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer Novemberzerstörung, / Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin, / Wo vordem der heilige Bruder gegangen, / Versunken in das sanfte Spiel seines Wahnsinns, / O wie einsam endet der Abendwind», HKG, I, 70.

aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
 und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
 und machte sich ein Bett in meinem Ohr
 (*Die Sonette an Orpheus*, SW, I, 731).

Das gestorbene Mädchen, Addressatin der *Sonette*, ist Grund und Gegenstand des Orpheus' Gesang geworden, der sie nun jenseits jedes irdischen Begehrens zu «vollenden» vermag:

[...] Singender Gott, wie hast
 du sie vollendet, daß sie nicht beehrte
 erst wach zu sein? [...]
 (SW, I, 732)

In seiner absoluten Unberührbarkeit wird das tote Mädchen zum Symbol dichterischer Vollendung, zur Chiffre einer Dichtung, die auf die völlige Selbstständigkeit ihrer Bilder beruht, die keine transitive Verhaftung ans "Du" mehr zuläßt. Die ursprüngliche narzißtische Lebenshaltung, welche in dem Jugendfragment die Vereinigung mit der Geliebten unmöglich machte, ist bei dem reifen Rilke zum dichterischen Prinzip und Strukturprinzip geworden. Die Dichtung selbst ist der «unbetretbare Raum der reinen Bezüge»²⁷ geworden, sie ist, wie die Engel, «*Spiegel*: die die entströmte eigene Schönheit / widerschöp[t] zurück in das eigene Antlitz» (2. *Elegie*, SW, I, 689).

Nur eine solche Dichtung, ein solcher «unbetretbare Raum» kann für Traktat auch der Erfüllung sein. Sie allein schafft schließlich die ersehnte vollkommene Einheit zweier "Selbst", die absolute Vereinigung, die sie immer wieder als verloren elegisch besingt:

O, die bittere Stunde des Untergangs,
 Da wir ein steinernes Antlitz in schwarzen Wassern beschaun.
 Aber strahlend heben die silbernen Lider die Liebenden:
 Ein Geschlecht. Weihrauch strömt von rosigen Kissen
 Und der süße Gesang der Auferstandenen (HKG, I, 119).

²⁷ J. Steiner, *Rilkes Duineser Elegien*, Bern u. München 1962, S. 45.

Fausto Cercignani
(Milano)

*L'età dell'oro di Novalis tra poesia e filosofia**

«Il destino mi ha messo in mano un giovane che può diventare tutto», scriveva Friedrich Schlegel nel gennaio 1792¹. Il giovane, allora ventenne, era Friedrich von Hardenberg (1772-1801), il cui singolarissimo percorso di ricerca fu interrotto dalla morte quando il poeta si considerava ancora, come dice lo pseudonimo latino che si era scelto tre anni prima², terra “novalis”, vale a dire “terra nuova, ancora da dissodare o dissodata di recente”.

Forse non sarebbe mai diventato «tutto», ma Novalis ha certamente interpretato in maniera personalissima un motivo fondamentale del primo romanticismo tedesco, vale a dire la fede nella possibilità di cambiare il mondo attraverso l'arte. Nell'esplorare questa possibilità, Novalis continua, in un certo qual modo, la grande utopia dell'educazione del genere umano, illuministicamente propugnata da Lessing, e riprende uno dei temi più caratteristici del classicismo tedesco, ovvero l'utopia dell'educazione estetica dell'individuo, una formazione che vorrebbe portare, grazie all'arte, a una perfetta unità tra uomo, natura e divinità.

* Per le citazioni dal corpus novalisiano si è ricorsi Paul Kluckhohn e Richard Samuel (curr.), *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Stoccarda (Kohlhammer), 1977-1989, 7 vol. (abbr.: NS I-V e NS VI,1-VI,2).

¹ Lettera al fratello August Wilhelm del gennaio 1792: «Das Schicksal hat einen jungen Mann in meine Hand gegeben, aus dem alles werden kann» (NS IV, 571).

² «Novalis», scrive il poeta sottoponendo ad August Wilhelm Schlegel i frammenti di *Blütenstaub* (24 febbraio 1798), «è un mio vecchio nome di famiglia, e non del tutto improprio» («Hätten Sie Lust öffentlichen Gebrauch [von diesen Fragmenten] zu machen, so würde ich um die Unterschrift *Novalis* bitten», NS IV, 251). La designazione “de Novali” (dal possedimento “magna Novalis”) risale alla fine del XII secolo e precederebbe quella di “de Hardenberg” (NS IV, 834).

Ma la ricerca di Novalis è soprattutto la ricerca del proprio io, della propria identità; consiste in un grande viaggio formativo simile a quello del suo Heinrich von Ofterdingen, consiste in un percorso educativo che, attraverso l'interiorità, vorrebbe toccare anche il mondo esterno, intrecciando – in maniera inestricabile e misteriosa – presente, passato e futuro, realtà concreta e realtà immaginata, vicende individuali e avvenimenti storici.

Ora, cercare la propria identità nel «mistero del mondo»³ può voler dire, tra l'altro, dover fare i conti con le problematiche poste dal rapporto tra individuo e realtà circostante e, dunque, per un poeta, tra arte e vita. Ma va subito detto che Novalis non è mai stato toccato da questo conflitto, non ha mai sofferto per questa contrapposizione, che invece è così cospicuamente (e spesso dolorosamente) presente in altri romantici. Novalis visse una vita fatta di cose concrete e reali, anzi addirittura tecniche, specialistiche. Fu, come il padre, non solo un nobile decaduto della Bassa Sassonia, ma anche uno studioso di mineralogia e amministratore di miniere di sale. Ma tutto ciò sembra non aver mai prodotto situazioni di conflitto né con la sua appassionata partecipazione alle attività del gruppo dei primi romantici, né con la sua produzione filosofico-artistica, spesso strettamente legata, almeno nei dati esteriori, proprio alla cerchia dei fratelli Schlegel – August Wilhelm e Friedrich –, direttori della rivista «Athenäum» e animatori, tra il 1797 e il 1801, prima a Dresda e poi a Jena, del gruppo dei «Frühromantiker».

Nessun conflitto, quindi, tra arte e vita, quasi che l'una e l'altra costituissero per Novalis due mondi completamente separati. La spiegazione, però, è un'altra. Le problematiche tipiche del rapporto conflittuale tra individuo e mondo esterno, tra arte e vita quotidiana, sembrano qui inesistenti per il semplice fatto che Novalis mira fin dall'inizio a una perfetta identità tra l'io e il mondo, e quindi anche tra l'interiorità individuale e la realtà esterna.

Ora, questa perfetta identificazione è possibile solo in una visione complessiva, totalizzante, che contiene tutto e il contrario di tutto, che si regge proprio sulle apparenti contrapposizioni dell'esistere. In questa assoluta totalità (la totalità novalisiana) il sensibile può essere reso astratto e viceversa, il corpo può trasformarsi in anima, l'ordine in disordine, l'inte-

³ Nella chiusa del romanzo *Heinrich von Ofterdingen* Sofia dice: «Folgt uns in unsere Wohnung, in dem Tempel dort werden wir ewig wohnen, und das Geheimnis der Welt bewahren» (NS I, 315).

riorità in esteriorità, la vita può trasmutarsi nella morte e la morte nella vita.

Anche la ben nota operazione novalisiana del “romantizzare” il mondo, rientra in questa visione, e anzi ne costituisce un fondamento primario. «Il mondo deve essere romantizzato», scrive Novalis nel 1798 e «romantizzare», continua subito dopo, «non è altro che un potenziamento qualitativo. In questa operazione il sé inferiore viene identificato con un sé migliore». E ancora: «Conferendo all'ordinario un senso elevato, al consueto un aspetto misterioso, al conosciuto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io lo romantizzo»⁴.

Questa necessità di «romantizzare», e dunque di potenziare, l'universo mondo viene spesso richiamata anche da certe espressioni usate da Novalis, da espressioni che potremmo definire “formulazioni romantiche di potenziamento”, tendenti a rinviare all'intima essenza di ogni concetto, a quel nucleo centrale di ogni cosa su cui riflette e specula il filosofo trascendentale. Troviamo così espressioni quali «filosofia della filosofia», «genio del genio», «l'io del proprio io», «poeta del poeta», e simili, tutte rivolte a rappresentare essenze genuine e potenziate in una visione filosofico-trascendentale del mondo⁵.

Venendo alla produzione letteraria di Novalis, possiamo ribadire che al centro di tutta la sua opera sta la ricerca del proprio io e della propria identità, il che vuol dire però – in termini novalisiani – ricerca dell'essenza dell'uomo e dei misteri dell'universo. Se prescindiamo dalle prime liriche (che risalgono all'ultimo periodo ginnasiale)⁶, ecco che tutto ci parla del filosofo trascendentale che diventa poeta trascendentale senza mai perdere di vista il suo scopo (anzi: il suo «scopo degli scopi»), vale a dire «l'innalzamento dell'uomo al di sopra di se stesso»⁷.

⁴ *Vermischte Fragmente I*, NS II, 545: «Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert [...] In dem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es».

⁵ *Logologische Fragmente I*, NS II, 523: «Philosophie der Philosophie»; *Blütenstaub*, NS II, 420: «Genie des Genies», 425: «das Ich seines Ichs», 438: «Dichter des Dichters».

⁶ Uno di questi componimenti, *Klagen eines Jünglings* (NS I, 537-538), in cui il diciannovenne poeta quasi si vergogna della propria ipersensibilità, fu pubblicato sul «Teutscher Merkur» di Wieland nell'aprile del 1791.

⁷ *Poesie*, NS II, 535: «[Die Poesie] mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der Erhebung des Menschen über sich selbst».

Per raggiungere questo fine, Novalis si serve di una filosofia che diventa una sorta di «poema della ragione», un esercizio combinato «della ragione e dell'immaginazione»⁸, e più precisamente di quella immaginazione creativa, «produttiva»⁹ (ben diversa dalla fantasia), senza la quale non si ha né filosofia né scienza. Ma siccome, per Novalis, lo spirito poetico anima tutto l'universo, ecco che lo «scopo» e il «significato» della filosofia non può essere che la poesia, la quale rappresenta «la più intima comunità di finito e infinito»¹⁰. E questa poesia dovrà essere necessariamente «trascendentale», o almeno dovrà servirsi di una disciplina delle immagini e delle figure che sappia afferrare «le leggi della costruzione simbolica del mondo trascendentale»¹¹, di quel mondo che l'io scorge soltanto superando se stesso.

Su un piano più concreto e personale, si può dire che Novalis passò da una fase filosofica a una fase più squisitamente poetica, in cui adoperò con grande maestria sia i versi sia la prosa – tanto più che una distinzione tra «la prosa genuina più eccelsa» e «la composizione lirica» non aveva, per lui, alcun senso¹². Dagli intensi studi su Fichte (1795-1796) e da quelli su Hemsterhuis e Kant (1797) – nonché da altre ricerche e riflessioni – Novalis trasse la personalissima raccolta filosofica *Osservazioni sparse*¹³, che apparve poi, rimaneggiata da Friedrich von Schlegel, sotto il titolo di *Polline*¹⁴, nella rivista «Athenäum» (1798). In questa serie di frammenti («frammenti del continuo soliloquio in me», dice Novalis)¹⁵, la premessa è quella di una filosofia che “trascende” gli oggetti e i contenuti del pensiero per privilegiare gli strumenti del soggetto pensante. Se Kant aveva escluso

⁸ *Logologische Fragmente II*, NS II, 531: «Das Poem des Verstandes ist Philosophie. [...] Einheit des Verstandes und der Einbildungskraft».

⁹ NS II, 531: «Einbildungskraft ist lediglich produktiv».

¹⁰ NS II, 533: «So ist gleichsam Poesie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung. Durch Poesie entsteht [...] die innigste *Gemeinschaft* des Endlichen und Unendlichen».

¹¹ *Poesie*, NS II, 536: «Von der Bearbeitung der transzendentalen Poesie läßt sich eine Tropik erwarten – die die Gesetze der symbolischen Konstruktion der transzendentalen Welt begreift».

¹² NS II, 536: «Wie man den Roman für Prosa gehalten hat, so hat man das lyrische Gedicht für Poesie gehalten – beides mit Unrecht. Die höchste, eigentlichste Prosa ist das lyrische Gedicht».

¹³ *Vermischte Bemerkungen*, NS II, 412-470.

¹⁴ *Blütenstaub*, NS II, 413-471.

¹⁵ Lettera a Friedrich Schlegel del 26 dicembre 1797: «Es sind Bruchstücke des fortlaufenden Selbstgesprächs in mir» (NS IV, 241-242).

la possibilità di ogni conoscenza oggettiva (ogni conoscenza dipende dalla mente del singolo, dal soggetto pensante), se Fichte aveva dichiarato impossibile l'esistenza dell'io e del mondo senza la consapevolezza del soggetto, ebbero: ora Novalis trae le conseguenze di questa identità tra io e mondo, sostenendo che la nuova libertà del soggetto (e del mondo che ne è una proiezione) gli consente di modificare il mondo con la forza del proprio io. Così, nella formulazione di Novalis, la natura è un «progetto del nostro spirito», ed è un qualcosa che può essere modificato dalla consapevolezza del soggetto pensante¹⁶. Ne consegue che il «misterioso cammino» dell'uomo «conduce verso l'interiorità» (verso «le profondità del nostro spirito»)¹⁷ e, ancora, che «il compito più alto» dell'educazione consiste nell'«impadronirsi del proprio io trascendentale», consiste nell'essere «l'io del proprio io», ovvero l'essenza stessa dell'io¹⁸.

Nasce così una sorta di dottrina programmatica di quello che si chiama (secondo un'espressione usata dallo stesso Novalis) «idealismo magico»¹⁹, un idealismo in cui l'uomo è un «essere sovrasensibile»²⁰ che foggia non solo se stesso ma anche il mondo, un mondo «incommensurabile»²¹, la cui vera essenza l'uomo ha il compito di liberare. Nasce anche, ed è importante notarlo, una letteratura che volutamente privilegia la «creazione» del reale rispetto alla tradizionale «imitazione» del reale.

In questa prospettiva «magica», l'uomo studia dunque quella che Novalis, in un altro contesto, chiama la «dinamica del regno dello spirito»²²; cerca d'impadronirsi delle sue potenzialità e definisce il genio, la genialità, come «la capacità di trattare di oggetti immaginari così come di oggetti

¹⁶ *Vermischte Fragmente III*, NS II, 583: «Was ist die Natur? – ein [...] Plan unsers Geistes»; cfr. *Vermischte Fragmente I*, NS II, 541: «Zur Welt suchen wir den Entwurf – dieser Entwurf sind wir selbst».

¹⁷ *Blütenstaub*, NS II, 418 e 419: «Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach innen geht der geheimnisvolle Weg».

¹⁸ *Blütenstaub*, NS II, 424 e 425: «Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein».

¹⁹ Si veda, per es., *Teplitzer Fragmente*, NS II, 605: «von [Kant] zu Fichte – und endlich zum magischen Idealismus».

²⁰ *Blütenstaub*, NS II, 420 e 421: «Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu sein».

²¹ *Blütenstaub*, NS II, 454 e 455: «Das erste Genie, das sich selbst durchdrang, fand hier den typischen Keim einer unermesslichen Welt».

²² *Blütenstaub*, NS II, 412 e 413: «Dynamik des Geisterreichs».

reali, e di trattare quelli come questi»²³. L'uomo comprende che l'essenza stessa dell'io, in quanto comune a tutti gli individui, implica un superamento del singolo in una dimensione più ampia, in cui l'individuo riconosce la comunanza con l'io di tutti gli uomini, e quindi scopre un «genio dell'umanità»²⁴ che partecipa allo scambio continuo con il mondo circostante.

Un programma ambiziosissimo, dunque, quello di Novalis, una ricerca che mira al disvelamento del mistero dell'uomo e alla liberazione dell'essenza stessa del mondo, un impianto speculativo dietro al quale si può intravedere l'utopia di una dimensione esistenziale governata dallo spirito, un universo liberato dai condizionamenti di spazio, tempo e causalità, quasi che la mitica «età dell'oro», da altri immaginata in un passato remoto non più recuperabile oppure in un futuro più o meno lontano, fosse possibile nell'immediato, grazie a una rinascita interiore dell'uomo, grazie alla possibilità di fruire, immediatamente, di uno *status* superiore.

Tutti gli scritti creativi di Novalis ci riconducono sempre a questo nocciolo centrale del suo universo, a quest'idea che peraltro sembra maturare e affinarsi sempre più nel corso del tempo: fino a coincidere quasi esclusivamente con la visione di una grande sintesi di natura e regno spirituale, una sintesi che annulla ogni contrasto in un'armonia fatta di amore e di libertà. Questa convinzione che sia possibile fruire subito di una condizione perfetta è presente anche là dove Novalis sembra voler fornire esemplificazioni concrete prendendo lo spunto da argomenti storico-politici. Già verso la fine delle *Osservazioni sparse* (al numero 122), Novalis aveva proposto un'esemplificazione politica del suo metodo, del suo «idealismo magico», sostenendo che un'entità politica che sia «per metà Stato e per metà condizione naturale» può diventare Stato «vero», Stato «compiuto»: lo «Stato poetico». Il procedimento, reso con un'immagine tratta dalla chimica, è semplicissimo: se uno «scioglie nello spirito» (nel «Geist», ovviamente) l'«arbitrio di natura» e la «costrizione artificiale», entrambi diventano fluidi e dunque si mescolano e si compenetrano in una combinazione perfetta. E perfetta, dobbiamo dire, è anche quest'alchimia novalisiana, la quale consegna a coloro che potremmo chiamare gli iniziati dell'«idealismo

²³ *Blütenstaub*, NS II, 420 e 421: «Genie ist das Vermögen von eingebildeten Gegenständen, wie von wirklichen zu handeln, und sie auch, wie diese, zu behandeln».

²⁴ *Blütenstaub*, NS II, 440 e 441; 444 e 445: «Genius der Menschheit».

magico» uno Stato senza pecche, creato da uno spirito che, recita il testo, è «in ogni momento poetico»²⁵.

E che qui sia necessario parlare di “iniziati” appare subito chiaro da una serie di scritti in cui Novalis passa a considerare un caso storico ben preciso: quello di Federico Guglielmo III di Prussia e di sua moglie Luisa, la cui unione era considerata, allora, un matrimonio d'amore. I testi di questa serie apparvero, nel 1798, su un mensile di corte, in due parti, sotto i titoli di *Fiori* e di *Fede e Amore, ovvero il Re e la Regina*²⁶. Ora, nella “Prefazione” a questa seconda parte, Novalis affronta subito la questione del linguaggio più adatto ai suoi scopi. E osserva che non solo in latino, ma anche nella «comune lingua nazionale» è forse possibile «parlare in modo che capisca solo *chi* debba capire». Sì, perché «ogni vero mistero deve escludere automaticamente i profani», continua. Chi lo comprende, invece, «è automaticamente, e giustamente un iniziato»²⁷.

Con queste premesse sarebbe un po' azzardato cercare di interpretare le riflessioni di *Fede e Amore* come enunciati politici veri e propri, anche se il testo novalisiano fu in seguito ripreso come una sorta di vangelo della concezione romantica dello Stato. Certo, possiamo osservare che Novalis pare avere una posizione piuttosto critica nei confronti della Rivoluzione Francese, mentre sembra apprezzare molto la monarchia, una monarchia che dovrebbe peraltro basarsi su quello che il poeta chiama (con grande audacia per quel tempo) «repubblicanismo genuino» o, più esplicitamente, su quella che definisce genuina «partecipazione di tutti allo Stato nel suo insieme»²⁸ – quasi a prospettare, insomma, una gestione generalizzata di quella che da secoli si chiama la “res publica”. Ciò che più conta, tuttavia, è che anche queste riflessioni in qualche misura “politiche” contribuiscono

²⁵ *Vermischte Bemerkungen*, NS II, 468: «Die gemäßigte Regierungsform ist halber Staat und halber Naturstand [...] Naturwillkür und Kunstzwang durchdringen sich, wenn man sie in Geist auflöst. Der Geist macht beides flüssig. Der Geist ist jederzeit poetisch. Der poetische Staat – ist der wahrhafte, vollkommene Staat».

²⁶ La prima parte, in versi, *Blumen* (NS II, 483-484) apparve sul fascicolo datato giugno 1798 del periodico «Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III.»; la seconda, *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* (NS II, 485-503), uscì sul fascicolo del mese successivo.

²⁷ *Glauben und Liebe*, NS II, 485: «Es käme auf einen Versuch an, ob man nicht in der gewöhnlichen Landessprache so sprechen könnte, daß es nur *der* verstehn könnte, der es verstehn sollte. Jedes wahre Geheimnis muß die Profanen von selbst ausschließen. Wer es versteht ist von selbst, mit Recht, *Eingeweihten*».

²⁸ NS II, 496: «[echter] Republikanismus, allgemeine Teilnahme am ganzen Staate».

a chiarire meglio alcuni aspetti del pensiero di Novalis e a confermare che l'utopia di una mitica "età dell'oro" deve intendersi come dimensione immediatamente fruibile.

Vediamo di seguire un filo: per comprendere, per capire, insomma per essere degli iniziati, bisogna amare. «Quel che si ama», scrive Novalis, «do si trova ovunque, e ovunque si vedono somiglianze». E «quanto maggiore è l'amore, tanto più ampio e molteplice è questo mondo simile»²⁹, questo mondo fatto di somiglianze. È l'amore, dunque, che consente di riconoscere in ogni altro essere il mondo nella sua interezza; è l'amore che rende possibile lo scambio perenne tra gli elementi che costituiscono l'universo mondo.

In questa particolare visione delle cose è ovviamente coinvolta anche la donna amata, la quale diventa così «l'abbreviatura dell'universo», mentre l'universo appare come «l'allungatura» (vale a dire la forma non abbreviata)³⁰ della donna amata, la forma che la rappresenta per esteso. E ciò è possibile perché l'io e la donna amata sono la stessa cosa, così come l'io e il mondo sono la medesima cosa. Infatti: se l'universo è costruito secondo lo stesso progetto che produce l'io, allora l'io non è altro che una sigla dell'universo, e l'universo è la forma non abbreviata dell'io, la forma che lo rappresenta per esteso. E così sarà non solo per la donna amata, ma anche per tutti coloro che amano e che dunque comprendono.

Nel contesto specifico di *Fede e Amore* tutto ciò serve ad anticipare la rappresentazione di Federico Guglielmo e Luisa come una coppia di sovrani ideali, perfettamente idonei a simboleggiare lo Stato «vero», lo Stato «compiuto»: lo «Stato poetico» di cui abbiamo parlato. Come si è visto, però, il concetto di "amore" va qui collocato in un ambito ben più ampio e profondo che comprende anche il concetto di "fede".

Nella monarchia di Novalis non ci sono veri e propri sudditi, perché ogni uomo è potenzialmente un re³¹, e il sovrano è il simbolo e la quintessenza di ciò che ogni uomo dovrebbe essere, vale a dire non solo «un uomo completo»³², ma anche un artista – il che ovviamente significa un

²⁹ NS II, 485: «Was man liebt, findet man überall, und sieht überall Ähnlichkeiten. Je größer die Liebe, desto weiter und mannigfaltiger diese ähnliche Welt».

³⁰ NS II, 485: «Meine Geliebte ist die Abbreviatur des Universums, das Universum die Elongatur meiner Geliebten».

³¹ NS II, 489: «Alle Menschen sollen tronfähig werden. [...] Jeder ist entsprossen aus einem uralten Königsstamm. Aber wie wenige tragen noch das Gepräge dieser Abkunft?».

³² NS II, 497: «Einen König sollte nichts mehr am Herzen liegen, als so vielseitig, so

artista «trascendentale»³³. Ogni uomo, infatti, «dovrebbe essere un artista», recita il testo, e il re, per l'appunto, è «l'artista degli artisti», colui che guida e dirige gli altri verso «la grande idea» da realizzare³⁴. Elemento essenziale di questa concezione è la fede, perché la monarchia novalisiana si basa sulla «fede in una persona di nascita superiore», vale a dire in una persona che il «destino terreno» ha innalzato a sé per questo compito. Ma ciò non basta a farne un vero sovrano, perché la monarchia novalisiana si basa anche «sulla libera accettazione» di questo compito da parte del prescelto, che solo così diventa «persona ideale»³⁵.

Il binomio “fede” e “amore” è dunque il basamento granitico su cui poggia la monarchia novalisiana: la *fede* degli uomini in un individuo di nascita superiore (qui considerato con la sua consorte) e l'*amore* che lo contraddistingue, un amore che, come si è visto, consente di raggiungere quella compiutezza che altrimenti sarebbe irraggiungibile. La fede nel sovrano, però, non è altro che la fede che in lui hanno gli iniziati, coloro che sono potenzialmente «adatti al trono». La «massa dei suoi sudditi» ha invece bisogno di un «mezzo educativo» per raggiungere – recita il testo – il «lontano traguardo», e questo mezzo educativo è, appunto, il sovrano stesso³⁶. Ora tutto ciò significa, tra l'altro, che la fede degli iniziati è la stessa fede che consente all'individuo prescelto dal destino di effettuare quella «libera accettazione» che lo distingue dagli altri sovrani, dai sovrani che non possono offrire alcun modello di perfezione all'umanità.

Al di là di tutto questo, però, è ancora una volta importante sottolineare lo stretto collegamento tra la concezione novalisiana di sovrano e quella di uomo ideale. Entrambi fanno parte di una visione in cui l'utopia di una mitica “età dell'oro” deve intendersi come dimensione immediata-

unterrichtet, orientiert und vorurteilsfrei, kurz so vollständiger Mensch zu sein, und zu bleiben, als möglich».

³³ *Logologische Fragmente II*, NS II, 534: «Der Künstler ist durchaus transzendental».

³⁴ *Glauben und Liebe*, NS II, 497: «Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler; das ist, der Direktor der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler sein. [...] er erzieht, stellt und weist die Künstler an, weil nur er das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte übersehen, weil ihm nur die große Idee, die durch vereinigte Kräfte und Ideen dargestellt, exekutiert werden soll, vollkommen gegenwärtig ist».

³⁵ NS II, 489: «Das ist eben das Unterscheidende der Monarchie, daß sie auf den Glauben an einen höhergeborenen Menschen, auf der freiwilligen Annahme eines Idealmenschen, beruht. [...] Der König ist ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch».

³⁶ NS II, 489: «Alle Menschen sollen tronfähig werden. Das Erziehungsmittel zu diesem fernen Ziel ist ein König. Er assimiliert sich allmählich die Masse seiner Untertanen».

mente fruibile. Se «la colomba» (la regina Luisa) «diventa compagna e amata dell'aquila» (il re Federico Guglielmo), allora – scrive Novalis – «l'età dell'oro è vicina o è persino già qui, per quanto ancora non riconosciuta pubblicamente e generalmente diffusa»³⁷. La coppia regale è dunque una sorta di nucleo fondante di un mondo perfetto, e chi ha fede nell'amore che la caratterizza (l'amore che porta alla compiutezza assoluta) ha già raggiunto l'età dell'oro.

Questa convinzione dell'immediata fruibilità della meta utopica è confermata, non dimentichiamolo, da altri scritti di Novalis, e in particolare dall'*Allgemeines Brouillon*³⁸. In questo “brogliaccio” o abbozzo generale di una personalissima enciclopedia critica, Novalis sostiene esattamente questo: che «la supposizione dell'ideale», la supposizione «di ciò che si cerca» è «il metodo per trovarlo»³⁹. E l'affermazione non deve meravigliare, come in effetti non meraviglia se viene letta alla luce delle premesse da cui parte Novalis, ovvero che la natura è un «progetto del nostro spirito»⁴⁰ e il mondo è un qualcosa che può essere modificato dalla consapevolezza del soggetto pensante.

Ma c'è un altro passo nell'*Allgemeines Brouillon* in cui Novalis non solo ribadisce il concetto, ma addirittura cita la sua opera *Fede e Amore* quale esempio del metodo per trovare l'ideale, ovvero ciò che si cerca. La rappresentazione in quanto tale, scrive Novalis, «si basa su un rendere presente» ciò che non è presente. Questa è la «forza miracolosa della finzione», di una finzione creativa che ci consente di affermare: «l'età dell'oro è qui»⁴¹. E si noti che, nel bel mezzo di tali riflessioni, compare anche questo passo: «La mia opera *Fede e Amore*», si basa, appunto, sulla «fede rappresentativa»⁴². Sulla fede, potremmo aggiungere, che accomuna gli iniziati e il

³⁷ NS II, 498: «Wenn die Taube, Gesellschafterin und Liebling des Adlers wird, so ist die goldne Zeit in der Nähe oder gar schon da, wenn auch noch nicht öffentlich anerkannt und allgemein verbreitet».

³⁸ *Allgemeines Brouillon* (1798-1799), NS III, 242-478.

³⁹ NS III, 373: «Supposition des Ideals – des Gesuchten – ist die Methode es zu finden».

⁴⁰ Si veda sopra, alla nota 16.

⁴¹ NS III, 421: «Die ganze Repräsentation beruht auf einem Gegenwärtigmachen – des Nichtgegenwärtigen und so fort – (Wunderkraft der *Fiktion*) [...] das goldne Zeitalter ist hier».

⁴² NS III, 421: «Mein [“]Glauben und Liebe[“] beruht auf *Repräsentativen Glaubens*. La traduzione italiana, che non tiene conto del verbo e del possessivo, recita: «La mia fede e il mio amore si basano ...» – si veda Fabrizio Desideri (cur.), *Novalis. Opera filosofica*, vol. II, Torino, Einaudi, 1993, p. 452.

sovrano, il sovrano che ha liberamente accettato la propria missione di «uomo ideale» prescelto dal destino.

Come abbiamo visto, *Fede e Amore* risale al 1798. E il 1798 è l'anno in cui Novalis comincia a rivolgere la sua attenzione verso lavori più decisamente poetici. Più tardi, tra il 1799 e il 1800 questo tipo di produzione si afferma sempre di più, a scapito di quella teoretico-filosofica. È il periodo degli *Inni alla notte*, dei *Canti spirituali*, del “romanzo” incompiuto *Heinrich von Ofterdingen* e delle poesie più tarde. È il momento delle grandi immagini poetiche, delle visioni oniriche e delle rappresentazioni fiabesche. La produzione del periodo precedente viene esplicitamente rinnegata, almeno quale attività meramente speculativa. «Tra gli speculanti ero diventato tutto speculazione», scrive Novalis a Tieck nel febbraio del 1800⁴³. Ma il nemico del mondo ideale, il nemico da battere è sempre quello: il razionalismo strumentale della cupidigia borghese e della povertà spirituale.

La prima opera di questo nuovo tipo di produzione è il “romanzo” intitolato *I discepoli di Sais*⁴⁴, che Novalis avviò nel 1798 e che rimase incompiuto dopo il secondo capitolo. Sullo sfondo del frammento sta il tempio egizio di Iside, a Sais⁴⁵, con la sua immagine velata che i mortali non devono scoprire. L'impostazione tradizionale dell'argomento (per esempio nell'allora ben nota ballata di Schiller)⁴⁶ prevedeva che chi avesse sollevato il velo nel tentativo di contemplare la verità assoluta, sarebbe andato incontro all'ira della divinità. Novalis, invece, capovolge la questione in maniera caratteristica e rilegge il mito alla luce della sua personalissima visione. Se ai mortali non è consentito di sollevare il velo della conoscenza, allora non ci resta che tentare di renderci immortali. Del resto, conclude l'io narrante al termine del primo capitolo, chi non desidera sollevare quel velo, non può chiamarsi un vero discepolo di Sais!⁴⁷.

⁴³ Lettera a Ludwig Tieck del 23 febbraio 1800: «Unter Spekulanten war ich ganz Spekulation geworden» (NS IV, 322).

⁴⁴ *Die Lehrlinge zu Sais* apparve postuma nella prima edizione delle *Schriften* (Berlino, Reimer, 1802), curata da Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck.

⁴⁵ Il testo menziona solo due volte questa divinità femminile, una tra le più antiche dell'antico Egitto, dea dai molteplici aspetti e dalle molteplici denominazioni. Cfr. NS I, 94: «Er fragte überall nach der heiligen Göttin (Isis) [...] Liebe Landsleute, sagte er, wo find' ich wohl den geheiligten Wohnsitz der Isis?».

⁴⁶ *L'immagine velata di Sais* (*Das verschleierte Bild zu Sais*, in «Die Horen», 1795).

⁴⁷ *Die Lehrlinge zu Sais*, NS I, 82: «Auch ich will also meine Figur [d.h.: das Bild der Göttin] beschreiben, und wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleier hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein echter Lehrling zu Sais».

Ora, il vero discepolo di Sais è colui che cerca di seguire, in maniera personale (dunque percorrendo una propria via), gli insegnamenti del vecchio maestro del tempio⁴⁸, il quale ha il compito «di risvegliare, di esercitare, di affinare il multiforme sentimento della natura nei giovani cuori» e di legare questo sentimento alle attitudini personali di ciascuno⁴⁹. Il «maestro della natura»⁵⁰ non è un semplice naturalista, bensì un saggio che ha imparato a penetrare i misteri del mondo. Intorno a lui è tutto un fiorire di conversazioni e riflessioni: tra i discepoli⁵¹, tra le forze interiori dei discepoli⁵², tra ragazzi e viaggiatori che cercano le tracce di un'antica popolazione vissuta nella mitica «età dell'oro»⁵³.

E in tutti questi momenti, al di là delle diverse esperienze dei singoli, emerge chiaramente la concezione di un'unità indivisibile della natura e la molteplicità dei possibili atteggiamenti dell'uomo nei confronti del mondo naturale. Ma per Novalis resta fondamentale l'idea che il mondo esterno è «il progetto del nostro spirito», che il «misterioso cammino» dell'uomo conduce verso «le profondità del nostro spirito» e che «il compito più alto» dell'educazione è «impadronirsi del proprio io trascendentale»⁵⁴.

Il secondo capitolo del frammento contiene la famosa fiaba di Giacinto e Fiordirosa (*Hyazinth und Rosenblütchen*)⁵⁵, una narrazione offerta da un giovane che vorrebbe distogliere un compagno dalla meditazione sulla natura ed esortarlo a godere della giovinezza, dell'amore e della compagnia dei suoi simili. Ora, nonostante queste chiarissime intenzioni, anche la fiaba di Giacinto e Fiordirosa finisce però col ribadire il nucleo centrale della visione di Novalis. Quando Giacinto osa sollevare (sia pure soltanto in sogno) il velo proibito nel tempio di Iside, ecco che egli si trova davanti Fiordirosa, così che il gesto dissacrante si stempera e si concreta in un gioioso amplesso con la donna amata, secondo le intenzioni del giovane narratore della fiaba. Ma, per Novalis, ritrovare e contemplare la donna amata significa, al tempo stesso, ritrovare e contemplare il proprio io e

⁴⁸ NS I, 82: «Vielmehr will [der Lehrer], daß wir den eignen Weg verfolgen».

⁴⁹ NS I, 107: «Endlich kam [der Lehrer] auch auf das Geschäft seines Alters, den unterschiednen Natursinn in jungen Gemütern zu erwecken, zu üben, zu schärfen, und ihn mit den andern Anlagen zu höheren Blüten und Früchten zu verknüpfen».

⁵⁰ NS I, 90: «Meister der Natur»; NS I, 90: «Lehrer der Natur».

⁵¹ NS I, 89-90.

⁵² NS I, 95-96.

⁵³ NS I, 96-106.

⁵⁴ Si veda sopra, alle note 16-18.

⁵⁵ NS I, 91-95.

dunque la conoscenza del mondo, proprio perché – come abbiamo già chiarito – la donna amata e l'io sono la stessa cosa, e il mondo nella sua totalità non può essere scisso dall'io.

Del resto, questa personalissima conclusione della fiaba era stata anticipata dallo stesso Novalis in alcune annotazioni del maggio-giugno 1798, e più precisamente in un distico che suona così:

E uno ci riuscì – il velo a sollevare della dea di Sais –
Ma cosa vide? Vide – meraviglia delle meraviglie – se stesso⁵⁶.

Al di là degli elementi fiabeschi e del rimando al mitico tempio di Sais, i due capitoli del frammento ripropongono con ricchezza di argomentazioni e di sfumature la convinzione che l'“età dell'oro” sia una dimensione possibile non solo in un mitico passato, ma anche nel presente. Che questa mitica età venga qui collegata a un lontano passato piuttosto che a un remoto futuro non deve meravigliare, poiché l'idea novalisiana di un'“unità” (un'unità di tutte le cose) da cui l'uomo proviene si sovrappone spesso a quella di una “unità” verso cui l'umanità si dirige. Ciò significa, in sostanza, che l'immediata fruizione dell'“età dell'oro” equivale a riportare l'uomo alla perfezione delle sue origini, ma anche, al tempo stesso, a proiettarlo verso la compiutezza di una meta da sempre cercata. Certo, nell'immediatezza del presente, questa condizione perfetta può essere raggiunta solo da pochi, soltanto da coloro che sanno ristabilire l'armonia tra l'uomo e la natura⁵⁷. E, in questo, i poeti svolgono un ruolo fondamentale, perché, recita il testo, solo i poeti possono intuire l'importanza della natura per l'uomo⁵⁸; anzi – leggiamo più avanti – la vera essenza della natura si rivela soltanto a loro⁵⁹. È la natura stessa del poeta, ci viene ricordato, che regola e domina «a suo piacimento» il mondo reale⁶⁰. È il poeta,

⁵⁶ *Vermischte Fragmente III*, NS II, 584: «Einem gelang es – er hob den Schleier der Göttin zu Sais – / Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich Selbst».

⁵⁷ Per avere un'idea di questa armonia si legga il seguente passo: «[...] so scheint allmählich die alte goldne Zeit zurückzukommen, in der sie den Menschen Freundin, Trösterin, Priesterin und Wundertäterin war, als sie unter ihnen wohnte und ein himmlischer Umgang die Menschen zu Unsterblichen machte» (*Die Lehrlinge zu Sais*, NS I, 86).

⁵⁸ *Die Lehrlinge zu Sais*, NS I, 99: «Nur die Dichter haben es gefühlt, was die Natur den Menschen sein kann».

⁵⁹ NS I, 99: «Alles finden [die Dichter] in der Natur. Ihnen allein bleibt die Seele derselben nicht fremd, und sie suchen in ihrem Umgang alle Seligkeiten der goldnen Zeit nicht umsonst».

⁶⁰ NS I, 100: «[Die wunderliche Natur der Dichter] schaltet und waltet [...] mit der wirklichen Welt nach ihrem Belieben».

recita ancora il testo, che cerca di trapiantare l'amore, germe dell'età del-Poro, in altre epoche e in altri paesi⁶¹.

Emerge qui, ancora una volta, l'idea di un io che foggia non solo se stesso ma anche il mondo, e ciò grazie a una «magia» che in un frammento del 1798 Novalis definisce «l'arte di usare a proprio arbitrio il mondo sensibile»⁶². Questo «idealismo magico» è tuttavia possibile soltanto per coloro che acquisiscono tale capacità, è possibile solo per queglii «iniziati» che, avendo raggiunto questa condizione, possono perfino sperare di riuscire a comprendere, attraverso la particolare natura che l'io percepisce, quella che il testo stesso chiama «la natura delle nature»⁶³, vale a dire l'essenza stessa del mondo.

Ora, che la gioia di un intimo contatto con l'universo⁶⁴ sia riservata soltanto a pochi non deve meravigliare: Novalis appartiene alla cerchia dei primi romantici, ma è figlio di un Settecento tedesco che ha prodotto il sentimento religioso del Pietismo e l'utopia razionalistica dell'Illuminismo. In entrambi i casi la condizione elitaria degli adepti era un fatto scontato. E così come i pietisti s'immaginavano figli privilegiati della Grazia Divina e gli illuministi si consideravano figli specialissimi della Ragione, allo stesso modo i discepoli del tempio di Sais, e più in generale i romantici che si riconoscono nella gioia di un profondo contatto con l'universo, si ritrovano accomunati come figli prediletti del Vangelo della Natura⁶⁵. Gli altri, i profani, coloro che non sono iniziati a questa religione, sono incapaci di comprendere le forze profonde della natura, con le quali le energie interiori dell'uomo devono armonizzarsi completamente⁶⁶. L'uomo che impara a «sentire» – solo e soltanto lui – sarà capace di ritrovare l'età del-

⁶¹ NS I, 103-104: «[Der mitfühlende Dichter] sucht durch seine Gesänge diese Liebe, diesen Keim des goldnen Alters, in andre Zeiten und Länder zu verpflanzen».

⁶² *Vermischte Fragmente I*, NS II, 546: «Magie ist = Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen».

⁶³ *Die Lehrlinge zu Sais*, NS I, 97: «die Natur der Naturen».

⁶⁴ NS I, 102: «eine innigere Berührung des Universums».

⁶⁵ NS I, 107-108: «wer eine innige Sehnsucht nach der Natur spürt, [...] der wird nur den für seinen Lehrer [...] erkennen, der mit Andacht und Glauben von ihr spricht, dessen Reden die wunderbare, unnachahmliche Eindringlichkeit und Unzertrennlichkeit haben, durch die sich wahre Evangelia, wahre Eingebungen ankündigen».

⁶⁶ NS I, 95: «O! daß der Mensch, sagten sie, die innre Musik der Natur verstünde, und einen Sinn für äußere Harmonie hätte. Aber er weiß ja kaum, daß wir zusammen gehören, und keins ohne das andere bestehen kann».

l'oro⁶⁷. A questo "sentire" si contrappone un pensiero razionale che, si legge ancora nel testo, è soltanto «un sogno del sentire, un sentire spento, una vita debole, scialba»⁶⁸ che non ha nulla a che vedere con la grande vitalità interiore degli "iniziati", con la «perfetta libertà» di cui godono e con la «gioiosa consapevolezza» della loro «potenza»⁶⁹.

Abbandonato il romanzo dei discepoli di Sais, Novalis rivolse la sua attenzione a un altro lavoro, di carattere completamente diverso, ma ancora una volta concepito per dimostrare che la mitica "età dell'oro" è immediatamente fruibile grazie a una rinascita interiore dell'uomo, grazie alla possibilità di raggiungere subito uno *status* superiore. Come nel caso di *Fede e amore*, l'argomento è concreto, ma la trattazione è squisitamente personale. Il saggio, intitolato *La Cristianità o l'Europa* (1799)⁷⁰, era stato scritto per la rivista «Athenäum», ma l'interpretazione novalisiana della storia creò tali difficoltà che si decise di non pubblicarlo. E anche successivamente la critica si è soffermata quasi esclusivamente sugli aspetti storico-politici del saggio, trascurando il collegamento con i lavori precedenti e le intenzioni dell'autore.

Se in *Fede e amore* Novalis aveva cercato di applicare il suo metodo, la sua dottrina, alla monarchia prussiana, nel saggio *La Cristianità o l'Europa* preferisce rivolgere la sua attenzione alla Chiesa Cristiana. Il susseguirsi delle epoche e dei periodi della storia, sostiene il poeta, è caratterizzato da continue oscillazioni, da un perenne alternarsi di «moti contrapposti»⁷¹, moti positivi e moti negativi, vale a dire moti verso l'idealità e moti verso la materialità. Ma da queste oscillazioni emerge, a lungo andare, un sostanziale progresso, perché «la materia della storia è fatta di evoluzioni progressive sempre maggiori»⁷². Così è successo per la Chiesa Cristiana e per

⁶⁷ NS I, 96: «Lernt [der Mensch] nur einmal fühlen? [...] durch das Gefühl würde die alte, ersehnte Zeit zurückkommen».

⁶⁸ NS I, 96: «Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues, schwaches Leben».

⁶⁹ NS I, 97: «und so befindet sich der Mensch in einem innig lebendigen Zustande zwischen zwei Welten in der vollkommensten Freiheit und dem freudigsten Machtgefühl».

⁷⁰ *Die Christenheit oder Europa* apparve per la prima volta nella quarta edizione delle *Schriften* (Berlino, Reimer, 1826), curata da Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck.

⁷¹ *Die Christenheit oder Europa*, NS III, 510: «ein Wechsel entgegengesetzter Bewegungen».

⁷² NS III, 510: «fortschreitende, immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte».

l'Europa. Dopo uno splendido periodo in cui la Chiesa Cristiana aveva offerto al mondo un regno spirituale riconosciuto da tutti gli Stati europei del Medioevo⁷³, l'egoismo, l'interesse individuale e la mondanità prevalsero, soffocando lo slancio ideale. La reazione all'inevitabile irrigidimento della Chiesa fu la "rivoluzione" del Protestantismo, una sorta di movimento anarchico che, invece di svolgere la sua funzione solo temporaneamente, si tramutò in «regime» contrapposto a quello cattolico⁷⁴. Mentre il cattolicesimo sopravviveva alla Riforma grazie soprattutto ai gesuiti, il Protestantismo dava origine all'Illuminismo, e in particolare alle sue forme più estreme: l'odio per la fede cattolica si trasformò in odio per la Bibbia, poi in odio per la fede cristiana e, infine, in odio per la religione. E l'odio per la religione finì col soffocare ogni entusiasmo e creatività, insomma ogni attività dello spirito umano⁷⁵. In tempi più recenti, continua Novalis, anche la Francia ha conosciuto il suo "protestantesimo": la Rivoluzione Francese, un «protestantesimo mondano» che rischia ancora una volta di «essere fissato come regime rivoluzionario»⁷⁶. In Germania, però, sono già visibili i segni di un «nuovo mondo», e ciò grazie alla capacità di percepire e apprezzare la «volontà creativa», la «sconfinatezza», l'«infinita varietà», la «sacra particolarità» e l'«onnipotenza dell'interiorità dell'uomo»⁷⁷, tutti elementi (aggiungiamo noi) che rimandano chiaramente

⁷³ NS III, 509: «echt christliche Zeiten».

⁷⁴ NS III, 512: «durch die Fortsetzung des sogenannten Protestantismus [...] «[wurde] eine Revolutions-Regierung permanent erklärt».

⁷⁵ NS III, 515: «Der anfängliche Personalhaß gegen den katholischen Glauben ging allmählich in Haß gegen die Bibel, gegen den christlichen Glauben und endlich gar gegen die Religion über. Noch mehr – der Religionshaß, dehnte sich sehr natürlich und folgerecht auf alle Gegenstände des Enthusiasmus aus, verketzerte Phantasie und Gefühl, Sittlichkeit und Kunstliebe, Zukunft und Vorzeit, setzte den Menschen in der Reihe der Naturwesen mit Not oben an, und machte die unendliche schöpferische Musik des Weltalls zum einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben und auf ihm schwimmend, eine Mühle an sich, ohne Baumeister und Müller und eigentlich ein echtes Perpetuum mobile, eine sich selbst mahlende Mühle sei».

⁷⁶ NS III, 518: «Frankreich verfiel einen weltlichen Protestantismus. Sollten auch weltliche Jesuiten nun entstehen, und die Geschichte der letzten Jahrhunderte erneuert werden? Soll die Revolution die französische bleiben, wie die Reformation die Lutherische war? Soll der Protestantismus abermals widernatürlicherweise, als revolutionäre Regierung fixiert werden?».

⁷⁷ NS III, 519: «In Deutschland [...] kann man schon mit voller Gewißheit die Spuren einer neuen Welt aufzeigen. [...] Eine gewaltige Ahndung der schöpferischen Willkür, der Grenzenlosigkeit, der unendlichen Mannigfaltigkeit, der heiligen Eigentümlichkeit und der Allfähigkeit der innern Menschheit scheint überall rege zu werden».

alla cerchia dei primi romantici. Ora, continua Novalis, se anche gli altri paesi europei s'incammineranno su questa strada e rinunceranno ai conflitti armati, la mitica "età dell'oro" sarà immediatamente fruibile per tutti, e non solo per alcuni "iniziati". Elemento fondamentale di questo risveglio dell'Europa sarà la religione⁷⁸: perché così come l'odio per la religione ha soffocato ogni attività dello spirito umano, così una rinascita generalizzata della spiritualità in Europa può avvenire soltanto attraverso un rinnovato amore per la religione. E in questo contesto una purificata⁷⁹ Chiesa Cristiana (che ovviamente esclude la continuazione del Protestantesimo)⁸⁰ può svolgere un ruolo fondamentale: può diventare una sorta di nucleo fondante di un mondo nuovo e perfetto per tutti, un mondo spirituale in terra, sotto la guida di una Chiesa la cui intima essenza dovrà però essere, sottolinea Novalis, una «dibertà genuina»⁸¹.

Sarebbe facile, a questo punto, osservare che anche questa "applicazione" dell'utopia novalisiana a una concreta realtà storico-geografica non si è mai realizzata. Ma questo sembra essere il destino di tutte le utopie e quella di Novalis non fa eccezione. Ciò che più conta, tuttavia, è che l'importanza attribuita in quest'opera al sentimento religioso e alla tradizione cristiana spinse Novalis a comporre i famosi *Canti spirituali*⁸², una raccolta in cui motivi quali amore e sofferenza, nostalgia e fedeltà, morte e liberazione vengono cantati con accenti tipici della tradizione cristiana, e pietistica in particolare. Il poeta voleva offrire al pubblico una nuova raccolta di inni per le funzioni religiose⁸³, e questa operazione (più voluta che intimamente sentita) gli riuscì così bene che buona parte dei suoi canti fu accolta in diversi innari evangelici. Non senza modifiche, però: perché gli accenti pietistici di questi versi si mescolano con espressioni tipiche dell'«idealista magico», di un panteista un po' particolare, convinto che «ogni organo della divinità», ogni sua «manifestazione sensibile» possa essere

⁷⁸ NS III, 523: «Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken».

⁷⁹ NS III, 524: «[der alte katholische Glaube] ist gereinigt durch den Strom der Zeiten».

⁸⁰ NS III, 524: «Soll der Protestantismus nicht endlich aufhören und einer neuen, dauerhafteren Kirche Platz machen?».

⁸¹ NS III, 524: «das Wesen der Kirche wird echte Freiheit sein».

⁸² *Geistliche Lieder* (NS I, 159-177), presumibilmente composti tra il 1799 e il 1800 e pubblicati per la prima volta in: «Musenalmanach für das Jahr 1802», diretto da August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck.

⁸³ Lettera a Friedrich Schlegel del 31 gennaio 1800: «Meinen Liedern gebt die Aufschrift: Probe eines neuen, geistlichen Gesangbuchs» (NS IV, 317).

prescelto quale «elemento di mediazione» («Mittelglied» o «Mittler») con la divinità⁸⁴.

Nei *Canti spirituali* la religiosità deve necessariamente scaturire da un intimo sentimento di abbandono dell'io lirico, ma non mancano certo i passi da cui traspare la personale visione di Novalis, per il quale la componente estetica è prioritaria, per il quale il cristianesimo è una sorta di religione poetica, per il quale le figure e i simboli della religione cristiana diventano spesso le figure e i simboli di una poesia trascendentale. Cristo è «mediatore», per così dire, tra l'uomo e il Padre che sta nei cieli, ma la sua missione tra gli uomini viene concepita anche come presenza lievitatrice nella natura: se egli scende sulla terra, «da terra si ridesta, verdeggia e vive»⁸⁵. E la formulazione del principio religioso ci ricorda il poeta che vuol cambiare la realtà esterna grazie alla forza del proprio io: «Se soltanto ho lui, / ho anche il mondo», recitano i versi di questi *Canti*⁸⁶. Per coloro che appartengono alla comunità di Cristo⁸⁷ «il cielo è qui con noi sulla terra», ed è immediatamente fruibile come l'«età dell'oro» novalisiana, mentre la vita scorre «come un sogno beato»⁸⁸.

Per Novalis, la terra di origine della poesia è il «romantico» oriente⁸⁹, così che il tradizionale «ex oriente lux» assume qui una colorazione del tutto particolare. Cristo viene di là dove si leva il sole perché la poesia è nata in quelle terre: «Laggiù in oriente si fa chiaro», recita un verso che annuncia la venuta del «beato fanciullo di tutti i cieli», colui che crea sciogliendo il suo «canto», soffiando intorno alla terra «il vento della vita»⁹⁰.

⁸⁴ *Blütenstaub*, NS II, 440-442 e 441-443: «Nichts ist zur wahren Religiosität unentbehrlicher als ein Mittelglied, das uns mit der Gottheit verbindet». *Blütenstaub*, NS II, 442 e 443: «Wahre Religion ist, die jenen Mittler als Mittler annimmt, ihn gleichsam für das Organ der Gottheit hält, für ihre sinnliche Erscheinung». *Blütenstaub*, NS II, 442-444 e 443-445: «Ich bediene mich hier einer Lizenz, indem ich Pantheismus nicht im gewöhnlichen Sinn nehme, sondern darunter die Idee verstehe, daß alles Organ der Gottheit, Mittler sein könne, indem ich es dazu erhebe».

⁸⁵ Lied XII, NS I, 174: «Die Erde regt sich, grünt und lebt».

⁸⁶ Lied V, NS I, 165: «Wenn ich ihn nur habe, / Hab' ich auch die Welt».

⁸⁷ Cfr. *Die Christenheit oder Europa*, NS III, 523: «ihr werdet damit Christen und Mitglieder einer einzigen, ewigen, unaussprechlich glücklichen Gemeinde».

⁸⁸ Lied I, NS I, 160: «Der Himmel ist bei uns auf Erden». NS I, 161: «Durch ihn geheiligt zog das Leben / Vorüber, wie ein sel'ger Traum».

⁸⁹ *Heinrich von Ofterdingen*, NS I, 283: «Das Land der Poesie, das romantische Morgenland, hat euch mit seiner süßen Wehmut begrüßt».

⁹⁰ Lied II, NS I, 161: «Fern in Osten wird es helle»; «Endlich kommt zur Erde nieder / Aller Himmel sel'ges Kind, / Schaffend im Gesang weht wieder / Um die Erde Lebenswind».

Ancora: il settentrione rappresenta il freddo e la rigidità, ma – grazie a Cristo – l'India meravigliosa della poesia raggiunge le terre del nord⁹¹, e là «deve fiorire intorno all'amato»⁹².

Chiamare Cristo «l'amato» fa parte di una certa tradizione religiosa, ma l'eroticismo di alcune formulazioni dei *Canti spirituali* è inconfondibilmente novalisiano⁹³. La scoperta di Cristo fa sì che la vita diventi «un'ora d'amore», mentre il mondo «sprizza amore e desiderio» e «ogni petto palpita libero e colmo»⁹⁴. Espressioni di questo genere sono state variamente modificate (o tralasciate) in passato, e perfino una recente traduzione italiana (con tanto di testo a fronte) preferisce un verso che recita «d'amore e gioia tutto il mondo parla» invece di quello fedele all'originale: «il mondo intero sprizza amore e desiderio»⁹⁵.

Avere Cristo significa anche poter contare sul «dolce ristoro» che offrono «i flutti del suo cuore», flutti che, «con soave costrizione», possono «ammorbidire» e «penetrare» tutto⁹⁶. L'intima essenza di Cristo è, per Novalis, simile a quella della natura. In un passo de *I discepoli di Sais* – un passo che anticipa Schopenhauer e lo stesso Freud – leggiamo che «la più intima vita della natura» si chiama «amore e voluttà». Quando questo potente sentimento «si spande nell'animo come una nebbia densa che tutto discioglie», la «povera personalità» dell'individuo «si dissolve nelle onde incalzanti del piacere», nel vortice che, «sul grande oceano», inghiotte senza remissione. L'acqua, leggiamo ancora, è «figlia primigenia di aeree fusioni» e non può «negare la sua origine voluttuosa»: tutte le nostre sensazioni piacevoli non sono altro che l'agitarsi «di quelle acque originarie dentro di

⁹¹ Si confronti anche *Die Christenheit oder Europa*, NS III, 520: «Reizender und farbiger steht die Poesie, wie ein geschmücktes Indien dem kalten, toten Spitzbergen jenes Stubenverständes gegenüber».

⁹² Lied I, NS I, 159: «Und Indien muß selbst in Norden / Um den Geliebten fröhlich blühn».

⁹³ Traboccante di erotismo è anche il componimento intitolato *Hymne* (comunemente noto come *Abendmahlshymne* o *Inno della cena encaristica*), che l'edizione critica, seguendo una vecchia tradizione, include, con il numero VII (NS I, 166-168), tra i *Canti spirituali*, sebbene non appartenga, né per la forma né per il contenuto, alla raccolta.

⁹⁴ Lied I, NS I, 159: «Das Leben wird zur Liebestunde, / Die ganze Welt sprüht Lieb' und Lust».

⁹⁵ Per la traduzione italiana di cui sopra si veda Ferruccio Masini (cur.), *Novalis. Inni alla notte. Canti spirituali*, trad. di Giovanna Bemporad, Milano, Garzanti, 1986, p. 67.

⁹⁶ Lied V, NS I, 165: «Wenn ich ihn nur habe, / Schlaf' ich fröhlich ein, / Ewig wird zu süßer Labe / Seines Herzens Flut mir sein, / Die mit sanftem Zwingen / Alles wird erweichen und durchdringen».

noi». L'estasi e il sonno ci riportano a quel «mare universale», alle «acque materne», al gioco seducente di quelle onde infinite che ci ricordano una lontana «età dell'oro»⁹⁷.

Né va dimenticato che la “fluidità” (la “Flüßigkeit”) attribuita a Cristo viene considerata una caratteristica della poesia, dello spirito poetico che anima tutto l'universo. Nata in oriente come il Salvatore, è anch'essa, per sua natura, «fluida» – scrive il poeta ad August Wilhelm Schlegel. Quale «elemento dello spirito», continua Novalis, la poesia è «un mare eternamente calmo, che si frange in migliaia di onde capricciose solo sulla superficie», perché ogni stimolo «si muove in tutte le direzioni»⁹⁸. Nella fluidità della natura e della poesia, e dunque di un Cristo che è anche «luminosa sorgente variopinta»⁹⁹, tutto si mescola e tutto si confonde.

E Cristo compare anche là dove Novalis rielabora in chiave religiosa l'esperienza legata all'amore per Sophie von Kühn e alla prematura scomparsa dell'affascinante fanciulla che aveva segnato per sempre la sua immaginazione poetica. Se l'idealista magico poteva illudersi di poter «soffiare via» la pietra tombale di Sophie con la forza del proprio io¹⁰⁰, nei *Canti spirituali* la devozione dell'io lirico fa sì che la resurrezione della

⁹⁷ *Die Lehrlinge zu Sais*, NS I, 104: «Wem regt sich nicht [...], wenn ihm das innerste Leben der Natur in seiner ganzen Fülle in das Gemüt kommt! wenn dann jenes mächtige Gefühl, wofür die Sprache keine andere Namen als Liebe und Wollust hat, sich in ihm ausdehnt, wie ein gewaltiger, alles auflösender Dunst, und [...] die arme Persönlichkeit in den überschlagenen Wogen der Lust sich verzehrt, und nichts als ein Brennpunkt der unermesslichen Zeugungskraft, ein verschluckender Wirbel im großen Ozean übrig bleibt! [...] Das Wasser, dieses erstgeborne Kind luftiger Verschmelzungen, kann seinen wollüstigen Ursprung nicht verleugnen [...] und am Ende sind alle angenehme Empfindungen in uns mannigfache Zerfließungen, Regungen jener Urgewässer in uns. Selbst der Schlaf [wie auch der Rausch] ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers, und das Erwachen das Eintreten der Ebbe. Wie viele Menschen stehn an den berausenden Flüssen und hören nicht das Wiegenlied dieser mütterlichen Gewässer, und genießen nicht das entzückende Spiel [ihrer] unendlichen Wellen! Wie diese Wellen, lebten wir in der goldnen Zeit; in bunten Wolken, diesen schwimmenden Meeren und Urquellen des Lebendigen auf Erden, liebten und erzeugten sich die Geschlechter der Menschen [...].»

⁹⁸ Lettera del 12 gennaio 1798: «[Die Poesie] ist von Natur flüssig [...] Sie ist Element des Geistes – ein ewig stilles Meer, das sich nur an der Oberfläche in tausend willkürliche Wellen bricht»; «Jeder Reiz bewegt sich nach allen Seiten» (NS IV, 246).

⁹⁹ Lied II, NS I, 161: «Aus der lichten Farbenquelle / Einen langen tiefen Trunk!».

¹⁰⁰ Annotazione del 15 maggio 1797: «Abends ging ich zu Sophien. Dort war ich unbeschreiblich freudig – aufblitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente» (NS IV, 35-36).

donna amata si compia assieme a quella di Cristo: «La pietra della tomba all'improvviso / come dall'alto mi fu sollevata / [...] Chi vidi e chi a lui per mano / io scorsi, nessuno domandi», recita il quarto componimento¹⁰¹.

Ma, nei *Canti spirituali*, Cristo non è l'unico mediatore della tradizione religiosa. Ben tre componimenti del protestante Novalis sono dedicati alla Madonna. Il primo di questi testi (il numero VIII) è uno "Stabat Mater" e nel secondo (il numero XIV) Maria è – secondo la tradizione cattolica – «madre soave», «regina benedetta» e «amata regina»¹⁰². Ma nel terzo (il numero XV) la Madonna viene cantata con accenti che si adattano benissimo anche all'amata Sophie: «Espressa ti vedo amabilmente, / in mille immagini, Maria, / ma nessuna può mai rappresentarti / come ti vede quest'anima mia. // Solo so questo: che il tumulto del mondo / da allora come un sogno è dileguato, / e un cielo d'ineffabile dolcezza / nel mio cuore in eterno si è fermato»¹⁰³. E si noti che questa sublimazione di Sophie von Kühn è riscontrabile anche al di fuori dei versi del poeta. Come risulta da alcune testimonianze scritte, la madre di Novalis diceva che Sophie sembrava essere fuori posto su questa terra¹⁰⁴, un fratello del poeta parla di una «creatura celeste»¹⁰⁵ e Ludwig Tieck scrive che tutti sono d'accordo nel sostenere che «nessuna descrizione potrebbe esprimere» le eccelse qualità di questa «creatura sovraterrena»¹⁰⁶.

¹⁰¹ Lied IV, NS I, 164: «Da ich so im stillen krankte, / Ewig weint' und wegverlangte, / Und nur blieb vor Angst und Wahn: / Ward mir plötzlich, wie von oben / Weg des Grabes Stein gehoben, / Und mein Innres aufgetan // Wen ich sah, und wen an seiner / Hand erblickte, frage keiner».

¹⁰² Lied XIV, NS I, 176: «süße Mutter», «gebenedeite Königin» e «geliebte Königin».

¹⁰³ Lied XV, NS I, 177: «Ich sehe dich in tausend Bildern, / Maria, lieblich ausgedrückt, / Doch keins von allen kann dich schildern, / Wie meine Seele dich erblickt. // Ich weiß nur, daß der Welt Getümmel / Seitdem mir wie ein Traum verweht, / Und ein unnennbar süßer Himmel / Mir ewig im Gemüte steht».

¹⁰⁴ Lettera di Novalis a Caroline Just del 24 marzo 1797: «Meine Mutter sagte [...] – Sie sieht so fromm, so still aus – als wäre Sie nicht auf dieser Welt an Ihrem Platze» (NS IV, 210).

¹⁰⁵ Lettera di Erasmus von Hardenberg a Novalis del 4 settembre 1795: «das himmlische Geschöpf, mit dem großen, alles anziehenden, eine Welt in sich fassenden Blicke» (NS IV, 391).

¹⁰⁶ «Vorrede zur dritten Auflage von Novalis Schriften» (1815): «Alle diejenigen, welche diese wunderbare Geliebte unsers Freundes gekannt haben, kommen darin überein, daß es keine Beschreibung ausdrücken könne, in welcher Grazie und himmlischen Anmut sich dieses überirdische Wesen bewegt, und welche Schönheit sie umglänzt, welche Rührung und Majestät sie umkleidet habe» (NS IV, 553).

La travolgente esperienza presso la tomba di Sophie riaffiora anche negli *Inni alla notte*, sia nella stesura in versi liberi, manoscritta, sia in quella in prosa ritmica apparsa sulla rivista «Athenäum»¹⁰⁷. Il soggetto lirico, qui, si libera dai «ceppi della luce» e – nell'«entusiasmo della notte», finalmente affrancato dal dolore – vede dissolversi in polvere il tumulto dell'amata, mentre la dimensione del tempo si annulla nell'eternità: «I millenni scomparvero in lontananza, come uragani», recita il terzo inno¹⁰⁸. La pietra tombale che univa Cristo e Sophie nei *Canti spirituali*¹⁰⁹ diventa qui un tumulto di terra, quasi a segnare il passaggio dal tradizionale contesto cristiano a quello di lande oscure e sconfinata come il territorio dell'anima, un mondo «nuovo» e «impenetrabile», sotto «il cielo della notte», illuminato soltanto dalla luce dell'amata¹¹⁰.

Negli *Inni alla notte* il «misterioso cammino» dell'uomo verso l'interiorità, verso le profondità dello spirito¹¹¹, viene infatti riproposto tramite la contrapposizione tra il giorno, che rappresenta «l'infelice affaccendarsi»¹¹² nella temporalità e nella spazialità della dimensione quotidiana, e la notte, la cui signoria è «senza tempo e senza spazio»¹¹³ perché capace di offrire una sintesi eterna di spiritualità e di materialità: una sintesi che disvela quella che, in un altro contesto, Novalis chiama la «meravigliosa connessione» tra il «mondo morale» (vale a dire il mondo spirituale) e quello fisico¹¹⁴. In questo processo di magica fusione e trasmutazione – che non ha nulla a che vedere con il banale e manierato culto dell'ombra e della

¹⁰⁷ I testi riuniti in *Hymnen an die Nacht* (NS I, 130-157), pubblicati per la prima volta nel terzo volume di «Athenäum» (1800), furono composti, secondo alcuni, tra il 1797 e il 1800, secondo altri tra il 1799 e il 1800. Per questa seconda ipotesi si veda in particolare Hermann Kurzke, *Novalis*, Monaco, Beck, 1988, pp. 77-80.

¹⁰⁸ Hymne III, NS I, 135: «des Lichtes Fessel»; «Nachtbegeisterung»; «Zur Staubwolke wurde der Hügel [...] Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter».

¹⁰⁹ Si consideri anche l'annotazione di Novalis (29 giugno 1797): «Xstus und Sophie» (NS IV, 48).

¹¹⁰ Hymne III, NS I, 135: «zusammen floß die Wehmut in eine neue, unergründliche Welt [...] Es war der erste, einzige Traum – und erst seitdem fühl ich ewigen, unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte».

¹¹¹ Si veda sopra alla nota 17.

¹¹² Hymne II, NS I, 133: «unselige Geschäftigkeit».

¹¹³ Hymne II, NS I, 133: «aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft».

¹¹⁴ Lettera al fratello Erasmo del 16 marzo 1793: «Denn gewiß nur die Harmonie unsrer Kräfte [...] macht uns zu wahren Menschen, zu echten Wesen in der Reihe der Dinge und dem wunderbaren Zusammenhange der moralischen und physischen Welt» (NS IV, 117).

notte – l'amore svolge un ruolo fondamentale, poiché l'amore, dice il poeta, «agisce magicamente», è il fondamento stesso «della possibilità della magia»¹¹⁵.

La notte fisica degli *Inni* si trasforma dunque in notte interiore, in una dimensione che rivela l'uomo a se stesso, che consente ancora una volta all'io di riconoscersi in se stesso e nell'amata, nell'amata che «annunzia la notte come vita»¹¹⁶, come redenzione da una dimensione meramente materiale. E la notte consente di raggiungere la tanto desiderata condizione superiore proprio perché, recita il primo inno, dischiude in noi «occhi infiniti», che non hanno bisogno di luce per vedere, per «penetrare le profondità di un'anima che ama», e dunque per riempire «uno spazio superiore» di «indicibile voluttà»¹¹⁷.

Ma tutto ciò, qui come in *Fede e Amore*, vale solo per gli «iniziati», per coloro che, nel secondo inno, il poeta chiama i «consacrati alla notte»¹¹⁸. Gli altri, «gli stolti» che conoscono soltanto l'oscurità che subentra alla luce del giorno, non possono sapere che la notte, uscita «da antiche leggende», può schiudere il cielo, può dare accesso alle «dimore dei beati», può essere «araldo silenzioso di misteri infiniti»¹¹⁹. Chi è stato all'estremo limite del mondo sa che «l'ultimo mattino» sarà quando il sonno si fa eterno, quando diventa un sogno unico e «inesauribile»¹²⁰. Nulla può eguagliare l'estasi della notte, di una notte che è morte prima della resurrezione, prima della «libertà celeste», prima di un «ritorno beato»¹²¹ che la poesia trascendentale di Novalis canta, ancora una volta, avvalendosi anche di figure e di simboli cristiani: la «collera e l'infuriare» della luce,

¹¹⁵ *Allgemeines Brouillon*, NS III, 255: «*Liebe* ist der Grund der Möglichkeit der Magie. Die Liebe wirkt magisch».

¹¹⁶ Hymne I, NS I, 133: «du hast die Nacht mir zum Leben verkündet».

¹¹⁷ Hymne I, NS I, 133: «Himmlicher, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. [...] unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt».

¹¹⁸ Hymne II, NS I, 133: «der Nacht Geweihte».

¹¹⁹ Hymne II, NS I, 133: «[Die Toren] ahnden nicht, daß aus alten Geschichten du [, Nacht,] himmelöffnend entgegentrittst und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote».

¹²⁰ Hymne IV, NS I, 135: «Nun weiß ich, wenn der letzte Morgen sein wird – wenn das Licht nicht mehr die Nacht und die Liebe scheidet – wenn der Schlummer ewig und nur ein unerschöpflicher Traum sein wird».

¹²¹ Hymne IV, NS I, 139: «In mir fühl ich deiner Geschäftigkeit Ende [oh Licht!] – himmlische Freiheit, selige Rückkehr».

il frenetico affaccendarsi del giorno, sono del tutto vani¹²², perché la croce – insegna vittoriosa della nostra stirpe¹²³ – è indistruttibile. E in questo contesto, sempre meno personale e dunque sempre più rivolto all'intera umanità, Cristo diventa figlio della notte e della morte, perché nella morte, recita il quinto inno, si annuncia «la vita eterna»¹²⁴. Ed è così che, mentre la «notte d'estasi» diventa «un poema eterno», il volto che illumina il mondo è quello di Dio¹²⁵, quello della beatitudine senza fine – di una beatitudine che proviene anche dall'immagine della donna amata, dall'«amabile sole della notte»¹²⁶.

Il tema della morte intesa come resurrezione pervade anche il sesto e ultimo inno, che si apre, a differenza degli altri, con una intestazione ben precisa: *Nostalgia della morte*¹²⁷. L'anelito del titolo lascia tuttavia spazio, come altrove, alla nostalgia di un tempo primigenio nel quale i sensi «ardevano luminosi in altissime fiamme», gli uomini riconoscevano ancora «la mano e il volto del Padre» e qualcuno – semplice, ma «d'indole elevata» – somigliava ancora alla sua «immagine originaria»¹²⁸. E il titolo sottintende un anelito che è anche ardente desiderio di liberarsi dai «ceppi della luce»¹²⁹ per raggiungere immediatamente quella dimensione superiore che ancora una volta si manifesta tramite figure e simboli cristiani commisti con quelli personali: la meta è là dove si trova «la dolce sposa», là dove regna Gesù, «l'amato»¹³⁰. Soltanto il sogno, il sogno nato dal «sonno eterno»¹³¹, può consentirci di raggiungere quella meta, perché spezza i «legami» con il mondo della luce e «ci adagia nel grembo del Padre»¹³², un

¹²² Hymne IV, NS I, 139: «Deine Wut und dein Toben ist vergebens».

¹²³ Hymne IV, NS I, 139: «Unverbrenlich steht das Kreuz – eine Siegesfahne unsers Geschlechts».

¹²⁴ Hymne V, NS I, 147: «Im Tode ward das ewge Leben kund».

¹²⁵ Hymne V, NS I, 153: «Nur Eine Nacht der Wonne – / Ein ewiges Gedicht – / Und unser aller Sonne / Ist Gottes Angesicht».

¹²⁶ Hymne I, NS I, 133: «[Oh] zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht».

¹²⁷ Hymne VI, NS I, 152: «Sehnsucht nach dem Tode».

¹²⁸ Hymne VI, NS I, 154: «Die Vorzeit wo die Sinne licht / In hohen Flammen brannten, / Des Vaters Hand und Angesicht / Die Menschen noch erkannten. / Und hohen Sinns, einfältiglich / Noch mancher seinem Urbild glich».

¹²⁹ Si veda sopra, alla nota 108.

¹³⁰ Hymne VI, NS I, 156: «Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten».

¹³¹ Hymne II, NS I, 132: «Ewig ist die Dauer des Schlafs».

¹³² Hymne VI, NS I, 156: «Ein Traum bricht unsre Banden los / Und senkt uns in des Vaters Schoß».

grembo che è anche quello della terra, di una terra che ci accoglie premurosa: «lontano» – recitano i primi versi dell'inno – «dai regni della luce»¹³³.

Grazie alla potenza dell'amore, al sonno eterno, al sogno inesauribile, all'estasi della notte, agli «incanti della morte» rigeneratrice¹³⁴, l'«età dell'oro» sembra ancora una volta immediatamente fruibile, almeno nel «poema eterno»¹³⁵ dell'idealista magico che sa dilatare il nucleo segreto della sua utopia poetica verso le sfere dell'indicibile. Mai come qui vale il principio del «romantizzare», del potenziare qualitativamente: la notte diventa sede privilegiata di ciò che è elevato, misterioso, ignoto, infinito; in contrapposizione a ciò che è normale, scontato, risaputo, finito. E in questo contesto Novalis perviene a momenti di possente slancio poetico, con il quale anticipa numerose pagine, in versi e in prosa, che tramandano fino ai nostri giorni il desiderio di reagire agli eccessi della razionalizzazione, il vago e spesso inconfessato desiderio di liberazione dalle costrizioni del mondo, oppure la ricerca di una dimensione che – verrebbe voglia di dire con Musil – sia «anima» oltre che «esattezza».

La «forza miracolosa della finzione», abbiamo letto nell'*Allgemeines Brouillon*, consente di affermare che «l'età dell'oro è qui». E ciò vale non solo per la raccolta appena considerata, ma anche per il «romanzo» incompiuto *Heinrich von Ofterdingen*¹³⁶, la cui dedica in versi è chiaramente rivolta all'amata e ormai scomparsa Sophie. Dopo aver trovato l'amore, il giovane protagonista (che almeno nel nome si richiama alla leggendaria figura del cantore medievale)¹³⁷ esprime in questo modo la sua fede nella possibilità di fruire immediatamente della dimensione vagheggiata da Novalis:

¹³³ Hymne VI, NS I, 152: «Hinunter in der Erde Schoß, / Weg aus des Lichtes Reichem».

¹³⁴ Hymne IV, NS I, 136: «des Todes Entzückungen».

¹³⁵ Si veda sopra, alla nota 125.

¹³⁶ *Heinrich von Ofterdingen. Ein nachgelassener Roman von Novalis* (NS I, 193-334), composto tra il 1799 e il 1800. La prima parte («Die Erwartung») fu pubblicata presso l'editore Reimer di Berlino nel giugno 1802; la seconda parte («Die Erfüllung», con la «relazione» di Ludwig Tieck) apparve per la prima volta nella prima edizione delle *Schriften* (Berlino, Reimer, 1802), curata da Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck.

¹³⁷ Il personaggio duecentesco delle cronache si chiamava Heinrich von Aferdingen (si veda anche la citazione alla nota 139), che divenne Ofterdingen, non già nel manoscritto originale (non conservato), bensì nel testo a stampa, basato su una «bella copia» dell'originale (anch'essa non conservata). Il medioevo cristiano di Novalis è comunque una dimensione di riferimento molto vaga e indistinta. All'inizio del romanzo troviamo subito un anacronismo: «la pendola batteva il suo tempo monotono» («Die Eltern lagen schon und schiefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt», NS I, 195).

Sì, Mathilde, il mondo superiore ci è più vicino di quanto abitualmente crediamo. Già qui viviamo in esso e lo vediamo intessuto nella maniera più intima con la natura terrena.¹³⁸

Novalis concepiva lo *Heinrich von Ofterdingen* che come «un'apoteosi della poesia». Nella prima parte del romanzo il protagonista «matura se stesso a poeta», scrive Novalis a Tieck nel febbraio del 1800, «e nella seconda come poeta si trasfigura»¹³⁹. Ma sebbene il piano completo dell'opera fosse ormai ben chiaro nella sua mente¹⁴⁰, Novalis riuscì a portare a termine soltanto una parte, sia pure notevole, di quanto aveva previsto. Quando morì di tisi (era il 25 di marzo del 1801) il romanzo si trovava nello stato in cui ci è pervenuto: completa nei suoi nove capitoli la prima parte (intitolata «L'attesa»), appena avviata nel suo primo capitolo la seconda parte (intitolata «L'adempimento»). Dopo aver fatto germogliare e maturare in sé la vocazione per la poesia, il giovane sarebbe andato per il mondo a proclamare il primato assoluto nella conquista di quello *status* superiore senza il quale la vita gli sembrava priva di significato. In questa «nuova» “età dell'oro” «l'intero genere umano» sarebbe finalmente diventato «poetico»¹⁴¹ e l'incoronazione di Heinrich a «re della poesia»¹⁴² avrebbe sancito la perfetta coincidenza di fantasia e sapere, di immaginazione e ragione, così come la riconciliazione della religione cristiana con quella pagana¹⁴³.

Da un certo punto di vista, lo *Heinrich von Ofterdingen* può anche essere considerato come una sorta di “anti-*Wilhelm-Meister*”, come una specie di “anti-Goethe”. Intorno al 1798 Novalis considerava Goethe «il vero luogotenente dello spirito poetico in terra»¹⁴⁴. Più tardi, nel febbraio del

¹³⁸ *Heinrich von Ofterdingen*, NS I, 289: «Ja Mathilde, die höhere Welt ist uns näher, als wir gewöhnlich denken. Schon hier leben wir in ihr, und wir erblicken sie auf das Innigste mit der irdischen Natur verwebt».

¹³⁹ Lettera a Ludwig Tieck del 23 febbraio 1800: «Das Ganze soll eine Apotheose der Poesie sein. Heinrich von Ofterdingen wird im ersten Teile zum Dichter reif – und im zweiten als Dichter verklärt» (NS IV, 322).

¹⁴⁰ NS IV, 322: «Der ganze Plan ruht ziemlich ausgeführt in meinem Kopfe».

¹⁴¹ Annotazione dell'anno 1800 (*Fragmente und Studien*): «Der ganze Menschengeschlecht wird am Ende poetisch. Neue goldne Zeit» (NS III, 677).

¹⁴² Annotazione dell'anno 1800 (*Fragmente und Studien*): «Der Dichter aus der Erzählung – König der Poesie» (NS III, 672).

¹⁴³ Annotazione dell'anno 1800 (*Fragmente und Studien*): «Aussöhnung der christlichen Religion mir der heidnischen» (NS III, 677).

¹⁴⁴ *Blütenstaub*, NS II, 459 e 466: «[Goethe ist] jetzt der wahre Statthalter des poetischen Geistes auf Erden».

1800, dava invece inizio a quella svolta sfavorevole a Goethe che avrebbe incoraggiato molti altri ad abbandonare il diffuso atteggiamento di venerazione nei confronti del grande personaggio. «Mi è incomprendibile come io abbia potuto essere così cieco per tanto tempo»¹⁴⁵, scrive Novalis a Tieck. «*Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister*», scrive in un'annotazione dello stesso anno, «sono in un certo senso assolutamente *prosaici* – e moderni»¹⁴⁶, dove l'aggettivo “moderno” equivale a “borghese”, “domestico”, “ordinario”, “scontato”, “limitato” in contrapposizione ad “antico” nel senso di “poetico”, “meraviglioso”, “misterioso”, “infinito”, “mistico”¹⁴⁷. Continua infatti Novalis:

Ciò che [nel *Wilhelm Meister*] è romantico va a fondo – anche la poesia della natura, il meraviglioso. – Tratta semplicemente di ordinarie cose *umane* – la natura e il misticismo sono del tutto dimenticati. È una storia borghese e domestica poeticizzata. Il meraviglioso vi è espressamente trattato come poesia e fantasticheria. Lo spirito di questo libro è un ateismo artistico. Una bella economia – un effetto poetico raggiunto con un contenuto prosaico e a buon mercato.¹⁴⁸

Tra i difetti del *Wilhelm Meister* va dunque incluso anche l'«ateismo artistico», vale a dire la negazione di qualsiasi religiosità artistica, l'assenza di qualsiasi “entusiasmo artistico”. Come abbiamo visto nel saggio *La Cristianità o l'Europa*, soffocare la religiosità significa, infatti, eliminare ogni entusiasmo e creatività, insomma ogni attività dello spirito umano.

In un altro passo, un abbozzo di recensione intitolato «Contro gli *Anni di apprendistato di Wilhelm Meister*», Novalis diventa quasi sprezzante: «Un li-

¹⁴⁵ Lettera a Ludwig Tieck del 23 febbraio 1800: «Es ist mir unbegreiflich, wie ich so lange habe blind sein können».

¹⁴⁶ Annotazione dell'anno 1800 (*Fragmente und Studien*): «*Wilhelm Meisters Lehrjahre* sind gewissermaßen durchaus *prosaisch* – und modern» (NS III, 638).

¹⁴⁷ Si confronti anche il passo nel saggio *Die Christenheit oder Europa* in cui Novalis, dopo aver descritto i tentativi degli Illuministi di ridurre tutto ciò che sapeva di «antico», di «meraviglioso» e di «misterioso» a un qualcosa di «domestico» e «borghese», conclude ironicamente così: «Schade daß die Natur so wunderbar und unbegreiflich, so poetisch und unendlich blieb, allen Bemühungen sie zu modernisieren zum Trotz» (NS III, 516).

¹⁴⁸ Annotazione dell'anno 1800 (*Fragmente und Studien*): «Das Romantische geht [in Goethes *Meister*] zu Grunde – auch die Naturpoesie, das Wunderbare – Er handelt blos von gewöhnlichen *menschlichen* Dingen – Die Natur und der Mystizismus sind ganz vergessen. Es ist eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare darin wird ausdrücklich, als Poesie und Schwärmerei, behandelt. Künstlerischer Atheismus ist der Geist des Buchs. Sehr viel Ökonomie – mit prosaischen, wohlfeilen Stoff ein poetischer Effekt erreicht» (NS III, 638-639).

bro penoso e stupido – così pretenzioso e prezioso – in sommo grado impoetico per quanto riguarda lo spirito, sebbene l'esposizione sia poetica»¹⁴⁹. E più avanti scrive che in questo romanzo «tutto diventa farsa», che la sua unica e vera natura è puramente «economica», venale, materiale¹⁵⁰. In altre parole, la formazione del protagonista ha, secondo Novalis, uno sbocco esclusivamente “economico”. Wilhelm, scrive ancora il poeta, «deve diventare economico tramite l'*economica* famiglia» in cui viene a trovarsi¹⁵¹.

Ora, per capire come Novalis contrapponga la sua concezione romantica della poesia a ciò che gli sembra “prosaico” ed “economico” in Goethe è necessario esaminare, sia pure brevemente, l'impostazione del *Wilhelm Meister*¹⁵², generalmente considerato un tipico romanzo di formazione – se non addirittura un vero e proprio modello per questo genere. Nel tipico romanzo di formazione, il protagonista, giovane e pieno di ideali, viene a scontrarsi con la concretezza del mondo, una concretezza che lo costringe a scendere a compromessi tra i suoi ideali e le condizioni che la realtà e la società offrono in quel dato periodo storico. La realtà idealizzata delle prime pagine diventa sempre più chiaramente la cruda realtà delle cose, così che il romanzo di formazione si risolve spesso in un romanzo della disillusione. Alla conoscenza del mondo il protagonista perviene di norma grazie a viaggi, avventure e vicende amorose. Così è per il Wilhelm goethiano, che abbandona la casa del padre per liberarsi dalla legge dell'utilità e del profitto, viaggia in lungo e in largo per la Germania con una compagnia teatrale, incontra gente d'ogni tipo e impara a conoscere le donne e le delusioni d'amore. Dopo aver constatato l'impossibilità di realizzare i suoi ideali artistici, ormai “maturato” dall'esperienza, Wilhelm sembra infine trovare, grazie a circostanze del tutto imprevedute, una nuova vita con la bella e serena Natalie.

Anche il romanzo incompiuto di Novalis, che almeno in apparenza rientra nella categoria del romanzo di formazione, ci presenta, in un certo senso, la “maturazione” del protagonista. E non potrebbe essere altri-

¹⁴⁹ NS III, 646: «Gegen Wilhelm Meisters Lehrjahre. Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch – so präntiös und preziös – undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft – so poetisch auch die Darstellung ist».

¹⁵⁰ NS III, 646: «Hinten wird alles Farce. Die ökonomische Natur ist die wahre – übrig bleibende».

¹⁵¹ NS III, 639: «Wilhelm soll ökonomisch werden durch die *ökonomische* Familie, in die er kommt».

¹⁵² *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlino, Unger, 1795-1796.

menti: perché – lo abbiamo visto ne *I discepoli di Sais*¹⁵³ – soltanto se impara a “sentire”, l'uomo sarà capace di fruire immediatamente dell’“età dell'oro”. Per “maturare”, però, il giovane Heinrich non deve scontrarsi con la realtà del mondo, non deve andare incontro ad amare disillusioni. Ciò che deve imparare lo apprende guardando dentro se stesso oppure ascoltando gli altri, ascoltando coloro che, come il maestro dei discepoli di Sais, hanno a lungo vissuto, agito e meditato. La sua via è soprattutto quella della «contemplazione interiore», perché quella dell’«esperienza» gli appare – secondo gli insegnamenti del suo maestro – meno adatta per chi voglia vedere e osservare subito la «natura di ogni fatto e di ogni cosa» nella loro «viva, svariata connessione», con l'intento di scoprire le correlazioni che legano il tutto¹⁵⁴.

Per questo giovane allievo insegnante¹⁵⁵, del resto, la meta è subito tanto misteriosa e ineffabile quanto ineludibile: dal momento in cui sente uno straniero parlare del fiore azzurro, e altri di un'antica età in cui l'uomo viveva in perfetta armonia con tutta la natura¹⁵⁶; dal momento in cui *sogna* di trascorrere una vita tumultuosa e meravigliosa¹⁵⁷; da quando sogna d'immergersi nuovamente nelle acque voluttuose delle origini (le stesse che ne *I discepoli di Sais* ci ricordano una lontana «età dell'oro»)¹⁵⁸; da

¹⁵³ Si veda sopra, alla nota 67.

¹⁵⁴ *Heinrich von Osterdingen*, NS I, 208: «[Ich sehe zwei Wege.] Der eine, mühsam und unabsehlich, mit unzähligen Krümmungen, der Weg der Erfahrung; der andere, fast ein Sprung nur, der Weg der innern Betrachtung. Der Wanderer des ersten muß eins aus dem andern in einer langwierigen Rechnung finden, wenn der andere die Natur jeder Begebenheit und jeder Sache gleich unmittelbar anschaut, und sie in ihrem lebendigen, mannigfaltigen Zusammenhange betrachten, und leicht mit allen übrigen, wie Figuren auf einer Tafel, vergleichen kann».

¹⁵⁵ Heinrich ha vent'anni (NS I, 203), studia per diventare un insegnante (NS I, 197) e, prima di partire, prende congedo dai compagni e dal maestro (NS I, 204).

¹⁵⁶ NS I, 195: «Der Jüngling lag unruhig auf seinem Lager, und gedachte des Fremden und seiner Erzählungen. Nicht die Schätze sind es, die ein so unaussprechliches Verlangen in mir geweckt haben, sagte er zu sich selbst; fern ab liegt mir alle Habsucht: aber die blaue Blume sehn' ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anders dichten und denken. [...] Ich hörte einst von alten Zeiten reden; wie da die Tiere und Bäume und Felsen mit den Menschen gesprochen hätten».

¹⁵⁷ NS I, 196: «Da träumte ihm erst von unabsehlichen Fernen, und wilden, unbekanntem Gegenden [...]».

¹⁵⁸ NS I, 196-197: «Ein unwiderstehliches Verlangen ergriff ihn sich zu baden, er entkleidete sich und stieg in das Becken. Es dünkete ihn, als umflösse ihn eine Wolke des Abendrots; eine himmlische Empfindung überströmte sein Inneres; mit inniger Wollust strebten unzählbare Gedanken in ihm sich zu vermischen».

quando vede in sogno il fiore misterioso nella cui corolla appare «un tenero volto»¹⁵⁹ – da quel momento si rende conto di essere sul punto d’immergersi «nei flutti azzurri» della lontananza per cercare «il fiore meraviglioso»¹⁶⁰, un fiore che – come la poesia nelle parole dei mercanti che lo accompagnano – sembra un qualcosa di vago e lontano e al tempo stesso di familiare, un qualcosa di cui si vuol sentir parlare continuamente perché procura «uno straordinario piacere», come una meta desiderata e al tempo stesso in qualche modo “ricordata”¹⁶¹. E i poeti, si legge più avanti nel romanzo, «possiedono già qui la pace celeste»¹⁶²: sono i veri «saggi»¹⁶³, sono coloro che, grazie alla ricchezza interiore, hanno la possibilità di fruire immediatamente di uno *status* superiore, e dunque della tanto agognata “età dell’oro”.

Maturare, per il giovane Heinrich, non significa quindi scontrarsi con il mondo, bensì scoprire (o meglio: trovare la conferma) che il «misterioso cammino» dell’uomo «conduce verso l’interiorità», verso «le profondità del nostro spirito»¹⁶⁴. Il viaggio che il giovane affronta in compagnia della madre e dei mercanti – un viaggio verso il sud, da Eisenach, in Turingia, fino ad Augusta – favorisce certamente una maturazione che è frutto dell’esperienza diretta: come quando Heinrich sperimenta il primo distacco dalla casa paterna¹⁶⁵, oppure quando la grande festa nella casa del nonno ad Augusta gli fa scoprire «la magnificenza della vita terrena»¹⁶⁶. Ma questi

¹⁵⁹ NS I, 197: «Er sah nichts als die blaue Blume, und betrachtete sie lange mit un-nennbarer Zärtlichkeit. [...] die Blume neigte sich nach ihm zu, und die Blütenblätter zeigten einen blauen ausgebreiteten Kragen, in welchem ein zartes Gesicht schwebte».

¹⁶⁰ NS I, 205: «Er sah sich an der Schwelle der Ferne [...] Er war im Begriff, sich in ihre blaue Flut zu tauchen. Die Wunderblume stand vor ihm».

¹⁶¹ NS I, 210: «Mir ist auf einmal, als hätte ich irgendwo schon davon in meiner tiefsten Jugend reden hören, doch kann ich mich schlechterdings nichts mehr davon entsinnen. Aber mir ist das, was ihr sagt, so klar, so bekannt, und ihr macht mir ein außerordentliches Vergnügen mit euren schönen Beschreibungen».

¹⁶² NS I, 267: «Es sind die Dichter, [...] die schon hier im Besitz der himmlischen Ruhe sind».

¹⁶³ NS I, 267: «Ein Dichter [...] ist es, der allein den Namen eines Weisen mit Recht führt».

¹⁶⁴ Si veda sopra, alla nota 17.

¹⁶⁵ NS I, 204: «In wehmütiger Stimmung verließ Heinrich seinen Vater und seine Geburtsstadt. Es ward ihm jetzt erst deutlich, was Trennung sei [...]».

¹⁶⁶ NS I, 272: «Er verstand nun den Wein und die Speisen. Sie schmeckten ihm überaus köstlich. Ein himmlisches Öl würzte sie ihm, und aus dem Becher funkelte die Herrlichkeit des irdischen Lebens».

sono brevi ed eccezionali momenti. L'interesse di Heinrich è quasi sempre rivolto alle grandi esperienze degli altri, a parole e pensieri che, nell'incanto della sera, fanno sì che il mondo sembra disvelargli «tutti i suoi tesori e le sue bellezze nascoste»¹⁶⁷.

Il vero itinerario conoscitivo del giovane Heinrich si svolge infatti in gran parte tramite racconti e conversazioni che gli consentono di approfondire, grazie all'esperienza degli altri, i temi e gli argomenti legati a quella che nel corso della narrazione diventa sempre di più la sua vocazione, la vocazione di poeta e cantore. Ricordare questi temi e questi argomenti vuol dire ripercorrere alcune tra le tematiche più care a Novalis. Dalla saga del poeta lirico Arione e da una fiaba pervenutaci dall'isola di Atlantide affiorano la musica e la poesia nel mito¹⁶⁸. Nelle parole del vecchio guerriero e nella storia di Zulima, la bella prigioniera araba, troviamo la poesia dell'oriente, che qui sconfigge lo spirito guerriero dei crociati¹⁶⁹. Le riflessioni e le canzoni del vecchio e pio minatore di Boemia ci parlano della poesia della natura, qui soprattutto nei suoi aspetti più oscuri e reconditi¹⁷⁰. Il discorso dell'eremita e il «romanzo delle meravigliose sorti di un poeta» (ovvero delle sorti presenti, passate e future di Heinrich)¹⁷¹ è dedicato alla storia, e in particolare alla storiografia come poesia¹⁷², come arte che solo i poeti dovrebbero coltivare, come arte, cioè, «di collegare adeguatamente gli avvenimenti» e di scoprire la «segreta concatenazione» che

¹⁶⁷ NS I, 252: «Es war ihm, als ruhte die Welt aufgeschlossen in ihm, und zeigte ihm, wie einem Gastfreunde, alle ihre Schätze und verborgenen Lieblichkeiten».

¹⁶⁸ In entrambi i casi la narrazione è condotta dai mercanti, rispettivamente nel secondo capitolo (NS I, 210-213) e nel terzo (NS I, 213-229). Verso la fine della fiaba (che dovrebbe mostrare gli effetti di quella «meravigliosa arte» che è la poesia lirica) si parla dell'età dell'oro, governata dall'«amore e dalla poesia» («von der uralten goldenen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und Poesie», NS I, 225).

¹⁶⁹ Nel quarto capitolo (NS I, 229-239).

¹⁷⁰ Nel quinto capitolo (NS I, 239-254).

¹⁷¹ Nel quinto capitolo (NS I, 254-263 e 263-266). Per la citazione si veda NS I, 265: «[Der Einsiedler]: "Soviel ich weiß, ist es ein Roman von den wunderbaren Schicksalen eines Dichters"».

¹⁷² Il passo in cui l'eremita (il conte di Hohenzollern) parla dell'«alto spirito poetico che accompagna un esercito», va correttamente inquadrato in contesto che rimanda all'entusiasmo, percepito in gioventù, di chi sta per partire per una «crociata» impugnando le armi («[der Einsiedler]: "Die Gefahren und Wechsel des Krieges, der hohe poetische Geist, der ein Kriegsheer begleitet, rissen mich aus meiner jugendlichen Einsamkeit und bestimmten die Schicksale meines Lebens"», NS I, 257).

unisce presente, passato e futuro¹⁷³. Da una conversazione con il poeta Klingsohr¹⁷⁴ emergono la poesia e l'«eterno» animo poetico, qui presentato nella sua capacità di penetrare «nella natura di ogni faccenda», di favorire «il determinarsi dei più svariati rapporti tra le cose»¹⁷⁵. In un'altra conversazione con il poeta Klingsohr si parla delle degenerazioni della poesia nell'esaltazione guerresca, che può portare gli uomini «alla rovina», specialmente nelle guerre di religione, in cui «la follia degli uomini» appare «nella sua forma più completa»¹⁷⁶. La complessa rappresentazione simbolica della fiaba narrata da Klingsohr al termine della prima parte rimanda infine alla forza magica dell'immaginazione poetica che riesce a collegare con audacia tutte le epoche e tutti i mondi, che sa rappresentarne lo scontro immane fino al trionfo dell'«età dell'oro», nella congiunzione di amore, saggezza e libertà¹⁷⁷.

Lo spirito della poesia ha dunque accompagnato Heinrich fino ad Augusta, perché – recita il testo – «in vicinanza del poeta la poesia spunta ovunque»¹⁷⁸. E dopo la «dolce malinconia» del «romantico oriente», dopo la «selvaggia magnificenza» della guerra¹⁷⁹, dopo la «meravigliosa gioia»

¹⁷³ NS I, 259: «Wenn ich das alles recht bedenke, so scheint es mir, als wenn ein Geschichtsschreiber notwendig auch ein Dichter sein müßte, denn nur die Dichter mögen sich auf jene Kunst, Begebenheiten schicklich zu verknüpfen, verstehen». NS I, 257-258: «[man bemerkt] die geheime Verkettung des Ehemaligen und Künftigen, und lernt die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammensetzen».

¹⁷⁴ Nel settimo capitolo (NS I, 279-284).

¹⁷⁵ NS I, 281: «Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts». E ancora: «die kühle, belebende Wärme eines dichterischen Gemüts [...] sondert alle Gestalten rein ab, begünstigt die Ausbildung der mannigfaltigsten Verhältnisse, und ist ewig durch sich selbst».

¹⁷⁶ Nell'ottavo capitolo (NS I, 284-287). Per la citazione si veda NS I, 285: «Der wahre Krieg ist der Religionskrieg; der geht gerade zu auf Untergang, und der Wahnsinn der Menschen erscheint in seiner völligen Gestalt». La conversazione contiene alcune ambigue affermazioni che hanno suscitato molte critiche da parte di chi la legge come una vera e propria esaltazione della guerra.

¹⁷⁷ Nel nono capitolo (NS I, 290-315). A proposito dei passi e dei collegamenti più audaci di questa fiaba, Ludwig Tieck osserva nella sua «relazione» accompagnatoria che qui «de meraviglie scompaiono e tutto si trasforma in meraviglia» («die Wunder verschwinden und alles verwandelt sich in Wunder», NS I, 359).

¹⁷⁸ NS I, 283: «In der Nähe des Dichters bricht die Poesie überall aus».

¹⁷⁹ NS I, 283: «Das Land der Poesie, das romantische Morgenland, hat euch mit seiner süßen Wehmut begrüßt; der Krieg hat euch in seiner wilden Herrlichkeit angeredet».

provata nella misteriosa comunione con la natura¹⁸⁰, dopo i «saggi discorsi» della storia¹⁸¹, ecco che Heinrich trova l'amore nella bella Mathilde, figlia del poeta Klingsohr¹⁸². Ma sebbene sia un'esperienza genuina, vissuta in prima persona¹⁸³, anche l'incontro con Mathilde sembra far parte di un percorso prestabilito. Nel volto «divino» della ragazza, Heinrich riconosce infatti il volto che si protendeva verso di lui dal calice del fiore azzurro della visione onirica, riconosce il volto che compariva anche nel meraviglioso «romanzo» sulle sorti del giovane poeta¹⁸⁴.

E questa incantevole fanciulla in carne e ossa non rappresenta soltanto l'amore semplice e sensuale, è anche la personificazione della poesia. Mathilde, recita il testo, sembra riflettere «lo spirito di suo padre», è «il visibile spirito del canto», e i suoi «grandi occhi calmi» parlano, come la poesia, di «eterna giovinezza», la sua voce, come quella della poesia, è «un'eco lontana», il suo dire è «un canto», e la sua figura, come quella di un angelo, «annuncia una musica celeste»¹⁸⁵. Sarà lei che «scioglierà in musica» il giovane Heinrich¹⁸⁶. Lo stesso giuramento di fedeltà a Mathilde¹⁸⁷, formulato

¹⁸⁰ NS I, 242: «Es läßt sich auch diese [...] wundersame Freude an Dingen, die ein näheres Verhältnis zu unserm geheimen Dasein haben mögen [...] nicht erklären und beschreiben».

¹⁸¹ NS I, 258: «[die Geschichte], die [den reiferen Menschen] durch ihre weisen Gespräche sanft zu einer höheren, umfassenderen Laufbahn vorbereitet, und mit der unbekannt Welt ihn in faßlichen Bildern bekannt macht».

¹⁸² Nel sesto capitolo (NS I, 270-279).

¹⁸³ NS I, 276: «Er konnte sich nicht halten, neigte sich zu ihr und küßte ihre Lippen. Sie war überrascht, und erwiderte unwillkürlich seinen heißen Kuß».

¹⁸⁴ NS I, 277: «Ist mir nicht zu Mute wie in jenem Traume, beim Anblick der blauen Blume? Welcher sonderbare Zusammenhang ist zwischen Mathilden und dieser Blume? Jenes Gesicht, das aus dem Kelche sich mir entgegenneigte, es war Mathildens himmlisches Gesicht, und nun erinnere ich mich auch, es in jenem Buche gesehen zu haben».

¹⁸⁵ NS I, 271: «Sie schien der Geist ihres Vaters in der lieblichsten Verkleidung». NS I, 277: «O! sie ist der sichtbare Geist des Gesanges, eine würdige Tochter ihres Vaters». NS I, 271: «Aus ihren großen ruhigen Augen sprach ewige Jugend. [...] Ihre Stimme war wie ein fernes Echo». NS I, 276: «Wie freue ich mich euren Gesang zu hören. – Stellt euch nur nicht zu viel vor. – O! sagte Heinrich, was sollte ich nicht erwarten können, da eure bloße Rede schon Gesang ist, und eure Gestalt eine himmlische Musik verkündigt».

¹⁸⁶ NS I, 277: «Sie wird mich in Musik auflösen».

¹⁸⁷ NS I, 277-278: «Welche Ewigkeit von 'Treue fühle ich in mir! Ich ward nur geboren, um sie zu verehren, um ihr ewig zu dienen, um sie zu denken und zu empfinden. [...] Euch, ihr ewigen Gestirne, ihr stillen Wandrer, euch rufe ich zu Zeugen meines heiligen Schwurs an. Für Mathilden will ich leben, und ewige 'Treue soll mein Herz an das ihrige knüpfen».

in sua assenza, è anche e soprattutto il giuramento di fedeltà alla poesia, alla missione che fin dall'inizio va maturando in Heinrich.

Ma non basta. Klingsohr ha subito capito che il giovane Heinrich è «nato per la poesia»¹⁸⁸ e pensa già al suo apprendistato poetico e musicale¹⁸⁹. E quando il vecchio poeta sta per stringere in un unico abbraccio i due innamorati, ecco che si parla di unione «eterna», si parla di «poesia eterna», di un'«eternità» che, esclama Heinrich, è opera di Mathilde¹⁹⁰ – quasi a confermare il precedente sogno di morte e di rigenerazione nelle acque del fiume azzurro¹⁹¹. Più avanti, quando l'amore sarà dichiarato esplicitamente, i due sentono di conoscersi già «da tempo memorabile» e Heinrich capisce per la prima volta «che cosa vuol dire essere immortali»¹⁹².

Essere immortali vuol dire essere eterni, e non deve quindi meravigliare se, a un certo punto, Heinrich sostiene che «l'amore è un'eterna ripetizione»¹⁹³. Qualcuno ha voluto vedere in queste parole un accenno alla monotonia e alla noia; ma il rimando, qui, è alla condizione di eterna e immutabile beatitudine che si rinnova continuamente nella ripetizione dei riti dell'amore: un amore che conduce «nei santuari della vita, nella sfera più sacra dell'anima»¹⁹⁴, un amore che consiste nella «segreta confluenza del nostro essere più segreto e peculiare»¹⁹⁵.

¹⁸⁸ Poco prima dell'incontro con Klingsohr il testo recita così: «Heinrich war von Natur zum Dichter geboren» (NS I, 267). E il vecchio Schwaning, il nonno materno di Heinrich, dice a Klingsohr: «Mich dünkt er ist zum Dichter geboren. Euer Geist komme über ihn» (NS I, 271).

¹⁸⁹ NS I, 282-283: «Ich will euch mit Freuden in dem Handwerksmäßigen unserer Kunst unterrichten, und die merkwürdigsten Schriften mit euch lesen. Ihr könnt Mathildens Lehrstunden teilen, und sie wird euch gern die Gitarre spielen lehren».

¹⁹⁰ NS I, 284: «[Mathilde] sah Heinrichen mit der innigsten Zärtlichkeit an. Meine Ewigkeit ist ja dein Werk, rief Heinrich, indem ihm die Tränen über die blühenden Wangen stürzten. Sie umschlangen sich zugleich. Klingsohr faßte sie in seine Arme. Meine Kinder, rief er, seid einander treu bis in den Tod! Liebe und Treue werden euer Leben zur ewigen Poesie machen».

¹⁹¹ NS I, 279: «Er sah hinauf, und der blaue Strom floß leise über ihrem Haupte. Wo sind wir, liebe Mathilde? – Bei unsern Eltern. – Bleiben wir zusammen? – Ewig, ver setzte sie».

¹⁹² NS I, 287-288: «Meine Mathilde, erst jetzt fühle ich, was es heißt unsterblich zu sein».

¹⁹³ NS I, 289-290: «Ach! schwör es mir noch einmal, daß du ewig mein bist; die Liebe ist eine endlose Wiederholung».

¹⁹⁴ NS I, 289: «deine Liebe wird mich in die Heiligtümer des Lebens, in das Allerheiligste des Gemüts führen».

¹⁹⁵ NS I, 289: «Sie ist ja ein geheimnisvolles Zusammenfließen unsers geheimsten und eigentümlichsten Daseins».

E l'amore, in questo romanzo contemplativo, è al tempo stesso religione e poesia. È religione perché nella «comunione di cuori amanti» si palesa il divino. È poesia perché l'amore fa nascere «un'intesa infinita»¹⁹⁶ e un'esaltazione sconfinata che tutto abbraccia e tutto comprende. Ed è poesia perché i due innamorati vedono, l'uno nell'altra, «un'eterna immagine originaria», una parte di quel «sacro mondo sconosciuto»¹⁹⁷ in cui l'uomo da sempre desidera entrare. È poesia perché fa sì che questo «mondo superiore» – proprio come l'età dell'oro dell'«idealista magico» – possa essere immediatamente conquistato. Heinrich – lo abbiamo già visto – lo dichiara esplicitamente:

Sì, Mathilde, il mondo superiore ci è più vicino di quanto abitualmente crediamo. Già qui viviamo in esso e lo vediamo intessuto nella maniera più intima con la natura terrena¹⁹⁸.

Nel frammento di capitolo che ci rimane quale unica testimonianza della seconda parte del romanzo¹⁹⁹ i pochi tratti realistici della prima metà hanno ormai lasciato il posto a una dimensione prodigiosa e in qualche misura spettrale, anticipata dai versi di Astralis, la creatura siderea nata dal primo abbraccio di Heinrich e Mathilde²⁰⁰: creatura che è l'incarnazione della poesia ma anche di un mondo che rappresenta il «mondo primigenio» e, al tempo stesso, «l'età dell'oro» che attende l'umanità alla fine del suo lungo cammino²⁰¹. Dopo la morte dell'amata, Heinrich ha lasciato la

¹⁹⁶ NS I, 288: «Was ist die Religion, als ein unendliches Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen? Wo zwei versammelt sind, ist [Gott] ja unter ihnen».

¹⁹⁷ NS I, 288-289: «Könntest du nur sehn, wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegen leuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. Die irdischen Kräfte ringen und quellen um es festzuhalten, aber die Natur ist noch unreif; das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekanntenen heiligen Welt».

¹⁹⁸ NS I, 289: «Ja Mathilde, die höhere Welt ist uns näher, als wir gewöhnlich denken. Schon hier leben wir in ihr, und wir erblicken sie auf das Innigste mit der irdischen Natur verwebt».

¹⁹⁹ Il titolo del capitolo, «Das Kloster, oder der Vorhof» («Il chiostro, ovvero l'atrio») rimanda a una comunità di monaci («Die Mönche im Kloster scheinen eine Art von Geisterkolonien», *Die Berliner Papiere*, NS I, 343) che Novalis avrebbe introdotto nella continuazione del capitolo.

²⁰⁰ *Die Berliner Papiere*, NS I, 341-342: «Geburt des siderischen Menschen mit der ersten Umarmung Mathildens und Heinrichs [...] Die Wunderwelt ist nun aufgetan».

²⁰¹ *Die Berliner Papiere*, NS I, 345: «Heinrich und Mathildens wunderbares Kind. Es ist die Urwelt, die goldne Zeit am Ende».

città di Augusta e ha iniziato una sorta di pellegrinaggio per le strade del mondo. La visione di Mathilde lo consola e gli consente di accettare la sua nuova condizione di poeta che vede nella morte «una più alta rivelazione della vita»²⁰². Zyane, l'«azzurra» ragazza che appare accanto a lui (e che ovviamente ricorda la seconda fidanzata di Novalis, Julie von Charpentier), lo aiuta a comprendere che i legami e le parentele terrene si stemperano e si trasformano in correlazioni più ampie e sfumate²⁰³, così come «futuro e passato» si confondono e si frammischiano²⁰⁴, così come «l'immensità dei tempi» può concentrarsi «in piccoli, splendidi istanti»²⁰⁵.

Il capitolo s'interrompe sulla conversazione tra Heinrich e il vecchio medico Sylvester, che prende spunto dalle vicende del padre del giovane poeta e dal tema dell'educazione dei figli per arrivare alla glorificazione della «coscienza», qui definita «l'intermediario innato di ogni uomo»²⁰⁶ poiché «congiunge questo mondo a mondi superiori»²⁰⁷. Una coscienza, dunque, che s'identifica con «l'essenza umana più vera», con «l'uomo primigenio»²⁰⁸, con il nostro io più profondo; una coscienza che può diventare la «forza che genera sensi e mondi»²⁰⁹ e che, per Heinrich (per Heinrich poeta), significa anche la capacità di ospitare in sé «la superiore voce dell'universo»²¹⁰, la capacità di raffigurare «la vita di un mondo superiore»²¹¹.

Il piano della restante parte dell'opera non può essere ricostruito nei dettagli, né tramite gli appunti dello stesso Novalis, né grazie alla “rela-

²⁰² *Heinrich von Ofterdingen*, NS I, 322: «Stimme und Sprache waren wieder lebendig bei ihm geworden [...], so daß ihm der Tod wie eine höhere Offenbarung des Lebens erschien».

²⁰³ Nel passo, tra le altre cose, Zyane dice a Heinrich: «Tu hai più genitori» («Du hast mehr Eltern», NS I, 325), vale a dire anche altri genitori oltre a quelli di Eisenach.

²⁰⁴ NS I, 322: «Zukunft und Vergangenheit hatten sich in ihm berührt und einen inigen Verein geschlossen».

²⁰⁵ NS I, 325: «Man sah in die Unermeßlichkeit der Zeiten und erblickte die weitesten Geschichten in kleine glänzende Minuten zusammengezogen».

²⁰⁶ NS I, 332: «Allerdings ist das Gewissen, sagte Sylvester, der eingeborne Mittler jedes Menschen».

²⁰⁷ NS I, 333: «Alles was die Erfahrung und die irdische Wirksamkeit begreift macht den Bezirk des Gewissens aus, welches diese Welt mit höhern Welten verbindet».

²⁰⁸ NS I, 332: «Das Gewissen ist der Menschen eigenstes Wesen in voller Verklärung, der himmlische Urmensch».

²⁰⁹ NS I, 331: «diese sinn- und weltenerzeugende Macht».

²¹⁰ NS I, 333: «Auch in [dem Dichter] redet die höhere Stimme des Weltalls».

²¹¹ NS I, 333: «das Leben einer höhern Welt».

zione” di Ludwig Tieck²¹². Ma certamente, alla fine, Heinrich avrebbe colto il «fiore azzurro» e si sarebbe ricongiunto con Mathilde nel grande trionfo dell’“età dell’oro”, nella grande, universale sintesi di natura e regno spirituale, ovvero nella sintesi che annulla ogni possibile contrasto. Il romanzo resta incompiuto, ma il cerchio si chiude lo stesso sull’assunto iniziale del filosofo trascendentale: se la natura è un «progetto del nostro spirito», ed è un qualcosa che può essere modificato dalla consapevolezza del soggetto pensante²¹³, allora plasmare l’individuo significa plasmare anche il mondo. Se «il compito più alto» dell’educazione consiste nel conquistare «l’io del proprio io», allora – nell’utopia novalisiana – educare se stessi significa anche conquistare l’universo mondo²¹⁴.

²¹² Si veda sopra, alla nota 136.

²¹³ *Vermischte Fragmente III*, NS II, 583: «Was ist die Natur? – ein [...] Plan unsers Geistes»; cfr. *Vermischte Fragmente I*, NS II, 541: «Zur Welt suchen wir den *Entwurf* – dieser Entwurf sind wir selbst».

²¹⁴ *Blütenstaub*, NS II, 424 e 425: «Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein».

Bruna Bianchi
(Milano)

L'identità del poeta. Il testo di Ingeborg Bachmann

Mi propongo qui di analizzare alcuni esempi del testo poetico di Ingeborg Bachmann al fine di contribuire, così spero, sia alla specifica conoscenza dei testi stessi che a una miglior comprensione del lavoro della scrittrice sul terreno della poesia. Per far ciò devo, preliminarmente, gettare uno sguardo d'insieme al corpus lirico esistente¹ allo scopo di rintracciarne alcuni caratteri ricorrenti e definitivi, poiché solo su questo sfondo sia pur rudimentalmente statuito le singole analisi potranno a buon diritto accamparsi.

Una primaria attenzione va subito devoluta alla dimensione formale e in particolare, al suo interno, al dispositivo metrico. Doverosa in genere nei riguardi del testo poetico, tale attenzione mi sembra invocata con speciale urgenza da quello bachmanniano, il quale, seppur sfiorando solo sporadicamente i confini della sperimentaltà, esibisce con peculiare «grinta» e brillantezza il lavoro formale di cui è risultante: ovvero vuol essere letto

¹ Difficile è stabilire, oggi e qui, in che consista il corpus lirico di Ingeborg Bachmann. Già i *Werke I-IV* (hsg. v. Chr. Koschel, I. v. Weidenbaum u. Cl. Münster, München u. Zürich, Piper, 1978) inseriscono tra le poesie ufficialmente licenziate dalla scrittrice (vale a dire: pubblicate, non importa dove, lei vivente) testi «inediti» ovvero «postumi» ricavati dal lascito che gli eredi della Bachmann hanno più o meno rigorosamente «secretato». Analoga operazione è stata successivamente svolta da altri studiosi, cosicché il vietato lascito è stato a più riprese saccheggato senza alcuna garanzia di totalità dei prelievi. Data questa situazione a dir poco incerta, di cui del resto è vano lamentarsi, decido qui, per quanto mi riguarda, che il corpus lirico bachmanniano è per il momento esclusivamente costituito dai testi che la stessa scrittrice abbia considerato tali, separandoli da sé e rendendoli in qualsiasi modo pubblici. Ciò significa, per me e il mio lavoro, che le poesie «inedite» incluse nei sopracitati *Werke* (ad es. l'intera sezione dei cd. *Jugendgedichte*, ma anche parecchi testi successivi) non fanno parte del corpus lirico come qui definito. Ogni mia attenzione è riservata solo ai testi che, nei *Werke* citati (in mancanza di un'edizione critica forse di là da venire), siano definiti «pubblicati».

come scioglimento felice, ancorché sofferto, di un difficile problema autoimposto i cui dati devono rendersi visibili proprio perché meglio ne risplenda la soluzione.

Osserviamo dunque, nel loro insieme, le opzioni metriche. La discriminante principale separa qui, a prima vista, i testi a struttura metrica «legata» (come ad es., nel campione qui osservato, *Bleib*) da quelli a metrica «libera» (come ad es. *Mein Vogel*). In generale, la definizione di metrica «legata» dovrebbe intendere un dispositivo «totalizzante»: ossia determinante per tutto il testo, integralmente scandito in strofe – tra loro equivalenti o quantomeno ricorrenti in più riconoscibili tipologie – e in versi di misure accertabili e numerabili in «Takte»², nonché marcato dalla presenza di quel segnale inconfondibile della metrica «legata» che è la rima. Metrica «libera», per converso, intenderebbe l'assenza di queste marche: assenza perciò di strofe, sostituite da variabili «spezzoni»; presenza di versi quantitativamente non definibili; assenza – va da sé – della rima.

A un primo sguardo le due tipologie bachmanniane sopra esemplificate parrebbero rispondere a tali requisiti. Ma le cose non sono poi così semplici. Prendiamo dapprima in esame gli esempi di metrica legata. L'investimento strofico sul testo, al fine di segmentarlo in spezzoni equivalenti, è ampiamente rappresentato nel corpus (con netta prevalenza nella seconda raccolta, *Anrufung des Großen Bären*). Trattasi il più spesso di quartine (non esistono sonetti, sestine, ottave o altre forme complesse nell'operare poetico della Bachmann), ovvero di semplici scansioni strofiche riferite al modello del Volkslied; perciò, come nel Volkslied, spesso non integralmente rimate, ma presentanti, a fianco dello schema a rime abab o abba, anche schemi con due versi su quattro non rimati (xaxa). Va subito notato come tale predominanza della quartina «contagi» anche l'ambito «non legato», producendovi quartine prive del tutto di rima (la cui appartenenza, al sistema «legato» o a quello «non legato», resta ovviamente ambigua). Vi sono comunque altri dispositivi strofici, ad esempio serie di distici rimati il più spesso aa (come in *Schwarzer Walzer*) o casi di terzine «anomale» (come nell'ultimo testo, XV, del ciclo lirico *Lieder auf der Flucht*), oppure complicazioni del modello «quartina» (in tutto o in parte rimato) mediante riprese «plateniane» di versi interi che vengono a sostituirsi alle semplici rime o

² La nozione di «Takt» («battuta»), per me preziosissima, è stata notoriamente proposta da Andreas Heusler nella sua tuttora insostituibile *Deutsche Versgeschichte. Mit Einschluß des altenglischen und altnordischen Stabreimverses*, Berlin u. Leipzig, De Gruyter, 1929, Bdd. I-III.

anche mediante altri interventi, ad es. di allungamento (fino alla cinquina) e quindi, per così dire, di deformazione della quartina (come si vedrà oltre). Essa rimane comunque l'autentico nucleo dominante della poesia bachmanniana «legata». La conferma, sia pur sporadica, di tale opzione anche nella lirica «tarda»³, per es. in *Bruderschaft, Mjriam, Liebe dunkler Erdteil*, dimostra quanto fortemente la poetessa fosse affezionata a questo modello, e perciò alla tradizione lirica tedesca ispirata al Volkslied.

Poi (anzi prima, già con Klopstock) vennero i «freien Rhythmen» ... e da qui un tumultuoso processo, in Germania come altrove, di liberazione della poesia dai vincoli metrici: processo che, come sappiamo, è pervenuto a mirabile espansione nel Novecento. Sempre di tradizione perciò si tratta, quando la Bachmann scrive in versi liberi. Tradizione almeno quantitativamente più recente (si pensi al suo intimo rapporto di traduttrice con la lirica di Ungaretti), ma tradizione. (Non a caso, come accennato, solo a stento la lirica bachmanniana sfiora i confini della sperimentazione: anzi, sul piano tematico, talora con essa polemizza, ad esempio nel testo qui non analizzato *Keine Delikatessen*).

Ma osserviamo questo suo operare in metrica libera. Gli esempi più rassicuranti (per noi interpreti) sono quelli in cui, apparentemente almeno, tutti i vincoli sopra ricordati vengono audacemente scartati, talché ci troviamo di fronte a testi ove: non vi sono strofe ma «spezzoni», non versi riconoscibili ma di nuovo «spezzoni» rispetto a un discorso prosastico liricamente e arbitrariamente interrotto, non rime. In tali composizioni (emblematico è il caso, come si vedrà, di *Exil*) vige il più spesso la normativa cogente degli spazi bianchi, nel senso che il testo risulta frammentato in spezzoni brevi (ossia di pochi versi, talora solo uno) sulle cui fragili dimensioni sembra affermarsi dilagante il biancore del non-scritto. Questa tipologia, dominante in *Die gestundete Zeit*, è meno presente in *Anrufung des Großen Bären* e riprende forza nelle liriche successive «tarde» e ultime.

A questo punto, se tale duplicità formale risultasse credibilmente suddividere in due parti contrapposte il corpus lirico bachmanniano, sarebbe d'obbligo una riflessione sul suo significato, sul rapporto esistente – in altre parole – tra metrica legata e metrica libera nell'operare poetico della Bachmann, e sul senso di questa opposizione.

³ Suddivido il corpus lirico bachmanniano, definito come nella nota 1, nei seguenti quattro ambiti temporali: 1) lirica antecedente le raccolte; 2) *Die gestundete Zeit* (1953); 3) *Anrufung des Großen Bären* (1956); 4) lirica «tarda», ossia successiva alle due raccolte.

Ma le cose non stanno così. Abbastanza inconfondibile quanto a lessico, sintassi, immagini e quant'altro attenga al livello discorsivo, la lirica bachmanniana sembra a me rocciosamente compatta anche sul piano formale – a dispetto della scissione appena accertata. Anzitutto vi sono casi in cui le due tipologie metriche si combinano nel medesimo testo (ad es. *Thema und Variation, Lieder von einer Insel*). Di più: un numero rilevante di testi si sottrae imperiosamente all'indicata duplice tipologia: per diventare che cosa? Che cosa di «legato» e che cosa di «libero» c'è per esempio in ciò che personalmente considero il capolavoro lirico della Bachmann, l'«inno»⁴ *An die Sonne*? Sul versante «libero»: non vi sono rime, i versi non sono a prima vista scandibili secondo modelli, non vi sono strofe equivalenti. D'altra parte: in luogo delle rime a fine verso vige una vera e propria cascata di anafore costituenti quasi delle «rime iniziali»; i versi, per quanto «irregolari» ossia non esattamente computabili in Takte, basano tuttavia indiscutibilmente sul modello dell'esametro classico; e infine, se non vi sono strofe equivalenti, il testo esibisce una successione di spezzoni dal numero di versi dapprima decrescente (da 5 a 4 a 3 a 2) e poi specularmente crescente intorno al singolo verso centrale *Nichts Schöneres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein*, fin quasi a dar vita a un'icona, a un'immagine allegorica: fenomeno questo che, magari meno clamorosamente, si può riscontrare in numerosissimi esempi bachmanniani di metrica «libera».

Deducendo: non si tratta dunque di metrica libera. Tutti gli esempi di questo tipo, compreso il già citato *Exil*, funzionano in base a un progetto, non importa quanto consapevole, di «scansione significativa» del testo: se non in tradizionali strofe, almeno in spezzoni la cui estensione reciproca è di per sé portatrice di senso. Inoltre le rime mancanti sono sostituite da altre concatenazioni sonore, e i versi, seppur non computabili, imitano (o deformano) indiscutibilmente modelli computabili.

Non solo. Sarebbe dimostrabile, in sede analitica, come tutte queste poesie e in specie proprio quelle che si presentano come libere siano in realtà programmaticamente legate da una infinita quantità di corrispondenze sia foniche sia semantiche sia più estesamente «musicali», tali da autorizzare la complessiva definizione della lirica bachmanniana come di lirica «legata». Si dirà che tale è comunque la poesia: ma nel caso della Bachmann questa somma di legami e quindi di obblighi, oltre a determinare la configurazione del testo, è «esibita» a priori, come suggerito sopra,

⁴ Così, come «inno» appunto, definisce Max Frisch questo testo nell'intervista-video del 1985-86 *Gespräche im Alter. Mit Philippe Pilliod* (cfr. oltre).

quale impegno assunto e poi risolto. Ed è proprio attraverso l'ottemperanza a tale ostentata legiferazione che il testo lirico bachmanniano attinge apertamente quella legittimità poetica che – secondo l'autrice, come vedremo subito – è tanto necessario conseguire, e tanto arduo.

Certo ciò avviene, come detto, in due modi: o assumendo doverosamente il modello tradizionale più antico (metrica legata, *Volkslied und die Folgen*) o lavorando accanitamente su tale modello al fine di assumerlo sfigurandolo. In ambedue i casi è dunque decisivo il rapporto col modello a struttura metrica legata, ovvero: con «la poesia» tout court (secondo il sentire popolare e tradizionale). Più spinoso, a volte forzoso appare infatti nel caso Bachmann il rapporto diretto con la tradizione novecentesca della metrica libera (modello Ungaretti, oppure modello Enzensberger): scoperto, almeno ai miei occhi, è qui il tentativo di «nobilitare» la libertà formale novecentesca costringendola al confronto con modelli più tradizionalmente strutturati. Il testo poetico bachmanniano vuole dimostrarsi poesia, oppure: il suo autore (o autrice) vuole/deve dimostrarsi poeta. Il modello tradizionale più antico («legato»), sia che venga ottemperato o aggredito, è terreno di sfida, di torneo: occorre provare la propria capacità di poeta sia domando la legislazione cogente della metrica legata, sia conferendo lo splendore del difficile compito risolto anche a una struttura formale apparentemente renitente a quella legislazione.

Ciò non significa, d'altra parte, che l'intenso investimento formale sul testo poetico – un'evidenza – e l'impegno a ciò sotteso di «dimostrarsi poeta» – una mia ipotesi – implicino una qualsiasi adesione a principi teorici formalistici: valgono a smentita, oltre talora ai testi stessi (come il già menzionato *Keine Delikatessen*), quale autorevole presa di posizione le lezioni francofortesi⁵ di Ingeborg Bachmann. Le riflessioni della scrittrice sono infatti qui palesemente determinate da una preoccupazione di natura etica: non a caso la prima domanda che ella si pone sullo scrittore e sul suo operare concerne *die Rechtfertigung seiner Existenz*⁶. Giustificazione problematica, come secondo la Bachmann proverebbero i numerosi esempi di *Opfern* della letteratura, di autori cioè che, torturati da questa domanda, hanno deciso di abbandonare la scrittura – magari distruggendo le loro stesse opere – o perfino la vita: e qui vengono citati i diversificati esempi

⁵ Tenute dalla scrittrice su invito dell'Università Johann Wolfgang Goethe di Francoforte sul Meno nel semestre invernale 1959-60 sotto il titolo complessivo *Probleme zeitgenössischer Dichtung*.

⁶ I. Bachmann, *Fragen und Scheinfragen*, in I. B., *Werke IV*, p. 186.

di Tolstoj e Gogol', di Kleist, Grillparzer e Mörike, e insomma *all diese Widerrufe, die Selbstmorde, das Verstummen, der Wahnsinn, Schweigen über Schweigen aus dem Gefühl der Sündhaftigkeit, der metaphysischen Schuld, oder menschlicher Schuld, Schuld an der Gesellschaft aus Gleichgültigkeit, aus Mangel*⁷. Come si vede, la «colpa» letteraria è intesa come colpa nei riguardi della società; ed è rimarchevole che una così intensa sensibilità sociale sia presente nella Bachmann già nel 1959, agli albori cioè di quegli anni Sessanta che si possono definire, per l'area di lingua tedesca, come il decennio della «politicizzazione della letteratura»⁸. Ma naturalmente non si tratta poi, nel caso Bachmann, di vera e propria politicizzazione, bensì, in senso esteso, del rapporto dello scrittore col proprio tempo. Precisano infatti più oltre le lezioni francofortesi in relazione alla propria epoca: *Religiöse und metaphysische Konflikte sind abgelöst worden durch soziale, mitmenschliche und politische. Und sie alle münden für den Schriftsteller in den Konflikt mit der Sprache. Denn die wirklich großen Leistungen dieser letzten fünfzig Jahre, die eine neue Literatur sichtbar gemacht haben, sind nicht entstanden, weil Stile durchexperimentiert werden wollten, [...], weil man modern sein wollte, sondern immer dort, wo vor jeder Erkenntnis ein neues Denken wie ein Sprengstoff den Anstoß gab – wo, vor jeder formulierbaren Moral, ein moralischer Trieb groß genug war, eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen*⁹. Da sottolineare in queste righe è il principio del «nuovo»: un «nuovo pensiero», una «nuova possibilità etica»; e poco oltre tale principio viene coerentemente esteso a ciò che per la letteratura davvero conta, al linguaggio: *Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnisthafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen [...]*¹⁰.

Dunque il «nuovo» come imperativo etico, al fine della giustificazione dell'esistenza dell'opera letteraria e del suo autore: un nuovo «etico» che è

⁷ Ibid., p. 188.

⁸ S'intende con questa definizione il diffuso schieramento a «sinistra» di gran parte della letteratura di lingua tedesca negli anni Sessanta (non necessariamente al fianco della sinistra politica tradizionale, SPD, KPD e sindacato, ma a volte simpatizzante con, o anticipante, il discorso alternativo della «sinistra extraparlamentare»), stimolato dal superamento della fase della «ricostruzione tedesca», dal «boom economico» tedesco-occidentale, dalla divisione del mondo in «blocchi» e dalla ricezione da parte degli scrittori e intellettuali di lingua tedesca (ricezione più o meno filtrata dal movimento alternativo «sesantottino» studentesco e giovanile) del pensiero critico della «scuola di Francoforte» e specialmente di Herbert Marcuse.

⁹ I. Bachmann, op. cit., pp. 190-191.

¹⁰ Ibid., p. 192.

già subito e quasi per definizione un nuovo «estetico», un «nuovo linguaggio». Nel prosieguo di questa prima lezione la Bachmann precisa il versante etico del proprio pensiero, affermando ad es. come giustifichi l'esistenza di un autore *nur Richtung, die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante*¹¹, e come il suo «compito» consista nel «cambiamento»: [...] *die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein*¹². Sul tema del linguaggio, del «nuovo» linguaggio e della sua «eticità», ella ritorna solo nella quinta e ultima lezione, laddove anzitutto definisce la letteratura come «offesa al cattivo linguaggio»: *Die Literatur [...], die sich nur zu erkennen gibt als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die ihm darum eine Utopia der Sprache gegenüberstellt [...]*¹³. Utopia del linguaggio, linguaggio d'utopia: è questo, come si sa, un cardine del pensiero estetico bachmanniano. Altrove il «cattivo linguaggio» che la letteratura deve offendere è definito con la celebre formula di *Gaunersprache*¹⁴, linguaggio criminale: tale è per la scrittrice il linguaggio della vita. E tuttavia questo linguaggio infame è anche quello con cui la letteratura deve costantemente confrontarsi, giacché secondo Wittgenstein, il filosofo alla Bachmann più caro¹⁵, *Die Grenzen meiner Spra-*

¹¹ Ibid., p. 193.

¹² Ibid., p. 195.

¹³ I. Bachmann, *Literatur als Utopie*, in *Werke IV*, p. 268.

¹⁴ I. Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, in *Werke II. Erzählungen*, pp. 108, 112, 121.

¹⁵ Già nella conclusione della sua tesi di laurea, *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (Dissertation Wien 1949), pubblicata nel 1985 da Piper, la Bachmann di fatto contrappone alla posizione anti-heideggeriana del «Wiener Kreis», da essa stessa nella tesi ufficialmente condivisa, una propria rilettura del pensiero di Ludwig Wittgenstein, sostenendo, a fronte dei limiti invalicabili del linguaggio filosofico e scientifico, il peculiare diritto dell'arte di «dire» l'«indicibile»: *Die Grunderlebnisse, um die es in der Existentialphilosophie geht, sind tatsächlich irgendwie im Menschen lebendig, und drängen nach Aussage [...] Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches [...] kommt jedoch die Kunst [...] entgegen* (pp. 129-130). Nei successivi due saggi su Wittgenstein, uno apparso sui «Frankfurter Hefte» (1953) l'altro radiofonico (1953-54), la scrittrice ammette esplicitamente la specificità della propria valorizzazione di Wittgenstein come valorizzazione del suo «indicibile» e del suo postulato del «silenzio» in quanto coperta allusione a un loro possibile scavalco con mezzi dell'arte, per esempio scrivendo: *Das Lebensgefühl aber kann auch auf dem Weg künstlerischer Gestaltung seinen Ausdruck finden. Insofern ist die Metaphysik dem Kunstwerk verwandt* (*Werke IV*, p. 112), oppure sottolineando *die andere Komponente des Wittgensteinschen Denkens, seine verzweifelte Bemühung um das Unausprechliche, das Unsagbare* (ibid., p. 116), nonché riconoscendo: *Diese Interpretation des Wittgensteinschen Schweigens geht freilich schon über das von ihm selbst Gesagte hinaus* (ibid., p. 120).

che bedeuten die Grenzen meiner Welt (*Tractatus logico-philosophicus*). Solo la letteratura può osar dire ciò che il linguaggio scientifico deve vietarsi (Wittgenstein nel *Tractatus: Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen*), sebbene lo scrittore sia consapevole dei limiti che la realtà e perciò il linguaggio gli pongono. Ammette infatti la Bachmann nel celebre discorso *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, tenuto a ringraziamento del «Hörspielpreis der Kriegsblinden» conferitole per *Der gute Gott von Manhattan* nel 1959: *Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt [...] Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare [...] Im Widerspruch des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten*¹⁶.

Interpretando queste frasi, le poche cui ci si possa aggrappare per estrapolarne il pensiero poetologico della scrittrice, è forse lecito osservare come venga postulata dalla Bachmann – sia pur tacitamente – una stretta interdipendenza tra il versante etico e quello estetico dell’operare letterario. Il linguaggio poetico è in cammino verso una irraggiungibile utopia di verità («la verità si può pretendere») e insieme di «alterità» e di «nuovo» rispetto al linguaggio corrente («offesa al cattivo linguaggio»). Palesemente è il principio del «nuovo» a connettere i due versanti, anche se nel suo discorso la scrittrice finisce col sottolineare più apertamente la novità «etica» rispetto a quella «estetica» (perfino stigmatizzata, come si è visto, se perseguita come scopo a sé, e se così perseguita semplicemente falsa). Deducendo da ciò, in prima istanza: se «vero» nel senso utopico il testo, allora e solo allora il testo è testo e colma anche – per così dire: automaticamente – i voti dell’estetica. Ma – se fosse il contrario? Se in quanto colma i voti dell’estetica il testo colmasse anche quelli dell’etica e perciò fosse testo? La formulazione della Bachmann quantomeno non esclude questo rovesciamento speculare di sé. La critica bachmanniana dello sperimentalismo linguistico, del gioco formale¹⁷, non esclude tale capovolgimento poiché anche qui quello che conta è la sovrapposizione adesiva – e quindi capovolgibile – della forma con la sostanza. Proprio per questo – ipotizzo – il testo bachmanniano vuole e deve esser poesia, essere immediatamente riconoscibile come poesia: giacché ciò appunto gli garantisce, a monte, quella legittimazione etica-estetica così apertamente riconosciuta come ardua, a volte impossibile, a volte mortale.

¹⁶ I. Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, in *Werke IV*, p. 276.

¹⁷ Presumibilmente riferita alle teorie e pratiche della «Wiener Gruppe».

La forma, la sostanza. Sono forse questi anche i due poli del discorso poetologico di Paul Celan, il principio-sostanza della «creaturalità» e il principio-forma del silenzio, della marginalità, dell'oscurità necessaria del discorso poetico¹⁸? E, se valgono essi, vale forse anche per la Bachmann la mirabile sintesi celaniana del «meridiano»-poesia come di ciò che interseca insieme i tropici (forma) e i tropici (geografia umana)¹⁹?

Sì e no, come sempre. La sintesi di Celan – che del resto non è stata propizia, o non è bastata, allo sventurato poeta suicida – non ha un riscontro adeguato, nel senso di un eroico, quasi mistico slancio verso il proprio operare poetico e la sua indiscutibile eccellenza, nella pur eccellente teoria-prassi di Ingeborg Bachmann. Qui vige un più profondo scetticismo: nei confronti non tanto o non solo della parola, del sempre dubitato linguaggio, quanto – ipotizzo – dell'atto stesso della scrittura, e dunque del suo soggetto. Certo anche in Celan la problematica dell'identità del soggetto, e in primis proprio del soggetto della scrittura, si fa parola attraverso l'evidente attenzione tributata dalla sua lirica ai pronomi personali, e confermata dal suo pensiero poetologico: la poesia è solitudine dell'io e insieme ricerca del tu²⁰. Ma, io credo, ben più azzardata e abissale è nella Bachmann la centralità conferita, e sempre di nuovo sottratta, ai pronomi personali e alla sostanza d'identità che essi portano con sé. Mi sembra lecito, anzi obbligato, notare come la lirica bachmanniana riservi loro un luogo – il luogo – decisivo: basti leggere la poesia già richiamata *Keine Delikatessen*, una delle sue ultime, da taluni perfino considerata il programma dell'abbandono della scrittura poetica da parte della scrittrice:

[...]
vernichtend so: ich du und er sie es

wir ihr?
[...]

¹⁸ Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*. Darmstadt, am 22. Oktober 1960, in *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1983, III Bd. 1986, pp. 187-202. Cfr. ad es. p. 191 e p. 195.

¹⁹ *Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – beiterweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen Meridian.* (Ibid., p. 202).

²⁰ *Das Gedicht ist einsam [...] Das Gedicht will zu einem Anderen [...] Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit.* (Ibid., p. 198).

Sia che si tratti davvero d'abbandonarli o che siano invece semplicemente discussi in un momento certamente profondo di crisi del poeta²¹, i pronomi personali qui elencati, proprio perché si arrogano un illeggibile spazio di significazione sottraendolo quasi per intero al significato ufficialmente veicolato dal testo («non voglio più scrivere niente di bello in questo brutto mondo»), disvelano in quanto tali, in quanto elencati appunto, di essere – o essere stati – portatori di un massiccio investimento sostanziale e insieme formale da parte di questo operare poetico. Da ciò si può forse dedurre che la problematica dell'identità, di cui i pronomi personali sono spia luminosa, canale di transito e provvisoria quanto ambigua soluzione, è fondante del discorso lirico bachmanniano, anzi – in virtù dell'investitura formale operata su di essi – del testo lirico bachmanniano tout court.

A una tale deduzione autorizza del resto, mi sembra, l'intera opera della poetessa e in particolare la tarda opera in prosa. Cogente è l'esempio di *Malina*, ove la problematica dell'identità (del Soggetto, ma anche dell'Altro²²) si risolve in quella straordinaria scelta – quasi insostenibile nella sua originalità temeraria, a stento e solo miracolosamente realizzabile sul piano narrativo – della scissione di Ich, il soggetto narrante femminile, in Ich e Malina, il suo doppio maschile («Malina» forse da «male», l'inglese per maschio), e al tempo stesso, ambigualmente, della rifusione in Ich di Malina, o viceversa: almeno sinché la logica del testo non obblighi Ich a scomparire nella «crepa del muro» lasciandolo alla sola parte di sé rimasta, quella maschile detta Malina, il diritto-dovere di esistere e di scrivere²³. In *Malina* dunque l'identità in gioco è precisamente l'identità dello scrittore²⁴: e mi

²¹ L'incipit della poesia, il forte verso *Nichts mehr gefällt mir*, sembra a me più che un rifiuto del consumismo anche letterario quasi il paradigma della depressione: chi l'ha conosciuta mi capirà.

²² È stato notato, giustamente, come nel romanzo la figura maschile si scinda nella triade Ivan-Malina-padre e come perciò il positivo della figura di Ivan risp. Malina si sovrapponga, fino a fondersi, al negativo della figura paterna.

²³ Risulta dal romanzo come l'insostenibile entità del trauma impedisca al soggetto femminile l'opera chiarificatrice della scrittura, mentre solo il soggetto maschile, o il versante maschile del soggetto, è in grado di controllare il trauma e perciò di scriverne allontanandolo da sé.

²⁴ Ha affermato la Bachmann a proposito di *Malina*: *Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe. Daß ich immerzu nach dieser Hauptperson gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Position aus erzählen kann.* Intervista con Toni Kienlechner, 1971, in: I. B., *Wir müssen wahre Sätze*

pare che ciò valga già, ben prima del romanzo, per l'intero corpus lirico bachmanniano, non solo nelle poesie poetologiche come *Mein Vogel* (ove emerge la scissione del Soggetto in Ich e Eule) o *Geb, Gedanke* (scissione/sovrapposizione rappresentativa tra Gedanke e Wir) o la stupenda *Bleib* (coerentemente tenuta in Du e perciò alludente all'assenza di un Ich), anche nelle altre d'altro tema.

Sul piano tematico infatti il corpus lirico della Bachmann potrebbe essere suddiviso a grandi linee in quattro grandi settori, le appena menzionate poesie poetologiche, gli «Zeitgedichte» ovvero poesie «politiche» o comunque impegnate in un discorso critico inerente alla vita collettiva, le poesie che definirei «esistenziali» (poiché s'interrogano su parametri fondamentali dell'esistenza dei quali il primario è proprio l'identità del Soggetto) e infine le poesie d'amore, o meglio «sull'amore» (poiché nel testo bachmanniano l'amore è già da sempre perduto). Certo questa articolazione del corpus per temi è solo parzialmente legittima, dal momento che la dominante tematica riscontrabile in ogni singolo testo s'intreccia il più spesso con uno o più nuclei tematici ulteriori: talché una poesia sull'amore come *Tage in Weiß* è anche e sin dall'inizio poetologica, un testo «politico» come *Früher Mittag* spira poetologicamente, *An die Sonne*, testo prettamente esistenziale, non si nega passaggi sull'amore, *Dunkles zu sagen* è insieme poesia sull'amore e sulla poesia ecc. ecc. Spesso e non sempre è almeno dato identificare una dominante tematica primaria, sulla quale di solito almeno un'altra s'innesta.

Ebbene, la problematica dell'identità irrompe prepotentemente in tutte e quattro le dominanti tematiche segnalate e perciò si duplica, triplica o quadruplica nel testo qualora in esso più di una dominante sia presente ... Il che, se dimostrato, autorizzerebbe ulteriormente a ravvisare in tale problematica la struttura portante del testo poetico bachmanniano. Non vi è qui purtroppo lo spazio per una esauriente riprova analitica. Vorrei però almeno – prima di passare all'analisi, riservata ad alcuni pochi testi – provare a schematizzare come segue il rapporto tra ciascuna dominante tematica, come sopra indicata, e la primaria problematica dell'identità:

- poesie poetologiche. In gioco in esse è limpidamente l'identità del poeta; meno limpida, anzi costantemente ambigua, è la soluzione del gioco, quando vi sia;

- poesie «politiche». Talora qui il Soggetto è assente, quantomeno non formulato o formulato solo indirettamente attraverso azioni impersonali²⁵; il più spesso invece un Soggetto è presente, ma si disfa – anche nell’atto imperativo – in una pluralità di soggetti segnalati dai più diversi pronomi personali (ich du wir ihr);
- poesie esistenziali. Anche qui la problematica dell’identità è presente per così dire istituzionalmente: problematicamente, appunto, il Soggetto di regola si scinde almeno in un Ich e in un Du e/o rispettivi plurali. Vi è una sola poesia di tipo esistenziale in cui sia esplicitamente discussa l’identità sessuale del Soggetto: si tratta della poco nota *Wie soll ich mich nennen?*, in cui all’Ich – unico pronome personale qui adibito, come anticipa e sottolinea già il titolo con la duplicazione di *ich* in *mich* – vengono successivamente attribuite connotazioni metaforiche la cui valenza rispettivamente maschile o femminile è evidente. Ma l’incertezza dell’appartenenza sessuale del Soggetto vige comunque e sempre, anche laddove sia implicita: basta andare a cercarla e constatare di non trovarla;
- poesie sull’amore. Naturalmente è proprio questo il settore nel quale l’identità sessuale del Soggetto dovrebbe svelarsi: proprio qui, viceversa, emerge una massiccia ambiguità (che tocca il vertice nella misteriosa *Erklär mir, Liebe*). Salvo rari squarci in questo o quell’esempio, ove peraltro raramente il Soggetto risulta femminile, la sua identità sessuale rimane oscura, oppure vigono due identità intercambiabili. Per accertarsene occorre leggere il testo bachmanniano in modo sospettoso, senza dare ingenuamente per scontato che il suo Soggetto sia femminile come la poetessa (non dimentichiamo che i testi della Bachmann li scrive il signor Malinal!) Ora il rapporto io-tu dovrebbe essere istituzionalmente costitutivo delle poesie d’amore, e talvolta ciò avviene davvero (cfr. *Dunkles zu sagen*, VII dei *Lieder auf der Flucht*, *Eine Art Verlust*): la provvisoria messa in scena dei due protagonisti si muove tuttavia distruttivamente nel senso della perdita, che fa ben presto per così dire scomparire il Du e anche l’Ich. Semivivo, vivo-morto ritroviamo dunque l’Ich anche nelle poesie sull’amore dove è in scena da solo, come in *Tage in Weiß*. Se ne deduce che il rapporto io-tu non è mai davvero rispettato (causa scomparsa dell’uno o dell’altro o di entrambi i contendenti), neppure nelle poesie sull’amore.

²⁵ Come in *Alle Tage*, forse il più celebre e combattivo Zeitgedicht della Bachmann.

Circa l'identità sessuale del Soggetto poetico bachmanniano va aggiunta ancora un'osservazione riassuntiva, estensibile perciò a tutto il corpus. Questo Soggetto si presenta di preferenza come sessualmente indeterminato; di più: sembra cercare in tutti i modi di confondere e occultare questo aspetto della sua identità, dimodoché anche i rari momenti in cui essa, in genere per negazione (ovvero attribuzione all'Altro di caratteri sessualmente determinati), più di rado per effettiva assunzione in proprio di caratteri riconoscibili come sessuati, emerge come sessualmente definita e per così dire ammessa, vengono subito obliterati da altri momenti in cui il Soggetto sembra rinnegare quanto forse imprudentemente svelato. Ora questo atteggiamento non vige solo per la sua definizione sessuale, ma per tutto ciò che lo concerne e soprattutto per la sua stessa esistenza. In altre parole: la problematica dell'identità del Soggetto poetico è lasciata dal testo bachmanniano volutamente irrisolta. Se ne desume che essa, comunque vistosamente presente – come testimonia l'adibizione ossessiva quanto ambigua dei pronomi personali –, abbia il senso e lo scopo di minare la credibilità del Soggetto poetante, al fine di «scartarlo» dal testo. Tutto ciò indicherebbe per questo Soggetto una volontà, non importa se e quanto consapevole, ovvero razionalmente posta in essere dalla scrittrice, di rendersi irricognoscibile cifrando fino all'enigma la propria identità.

Questa ipotesi ci riconduce all'inizio del nostro discorso preliminare, quando avevamo sottolineato l'immediata visibilità con cui il testo bachmanniano pretende di ostentare la propria qualità di poesia. Tale esigenza è a mio parere strettamente legata e interdipendente con l'altra appena formulata, ossia con l'esigenza di rendere irricognoscibile il Soggetto poetico. Proprio ritraendosi dal testo, disseminandosi ad esempio per le variabili marche dei pronomi personali, facendo balenare elementi di identità sessuale per poi subito rinnegarli: proprio così il Soggetto bachmanniano, abbandonando la scena o abitandone l'oscuro delle quinte, spinge invece al proscenio e alle sue luci il testo stesso, quasi a conferirgli in tal modo una virtù di autonoma esistenza. Ed è così, del resto, che il testo poetico vive: strappato al suo creatore da una dolorosa nascita, indipendente ormai da lui, esposto nella sua solitudine alla nostra ricezione e interpretazione ... Solo che – e ciò è a mio giudizio peculiarmente bachmanniano – questo testo può stare al proscenio solo a condizione che il suo Soggetto programmaticamente se ne ritragga a scomparsa.

Perché mai? A provvisoria risposta avanzerei l'ipotesi che il testo bachmanniano debba fare a meno del proprio Soggetto perché questo stesso Soggetto si ritiene inadeguato al proprio ruolo, e quindi in dovere di

scompare per non adombrare di sé la luminosità del testo. Più sopra ho affermato scherzosamente che «i testi della Bachmann li scrive il signor Malina»: ma naturalmente ciò è vero e non lo è. Anche supponendo – come io mi sentirei di supporre – che Malina sia sempre esistito per la Bachmann e il suo lavoro letterario, anche ben prima, cioè, che vedesse la luce l'omonimo romanzo e quindi per esempio nel periodo in cui ella scriveva le sue poesie, resta il fatto che Malina, personaggio d'invenzione, può al limite rappresentare una componente – quella maschile, magari – della costellazione esistenziale e psichica della scrittrice, ma non può, da creatura immaginaria, assumersi in toto la responsabilità del testo bachmanniano, che nella dura realtà («i confini del mio linguaggio sono i confini del mio mondo», e viceversa) resta perciò accollata a quel flebile Ich che è fin troppo sovrapponibile all'autrice effettiva. Autrice, appunto. Donna: il che vuol dire, come si sa, non autorizzata alla scrittura: impresa prettamente maschile d'interpretazione e ricreazione del mondo, dato che il mondo, biblicamente, all'uomo e non alla donna è stato dato (o così lui crede, e – per ovvie ragioni – anche lei) ovvero, laicamente, dall'uomo è stato fatto e non da lei. In vari modi le scrittrici «responsabili» (ovvero quelle brave, o le vere scrittrici) hanno saputo scavalcare questo ostacolo, che è un divieto originario di scrivere e non ha nulla a che fare con la legittimità etica o politica dello scrivere. Personalmente ho cercato di scandagliare le tecniche – da intendersi anche in senso stretto – con cui un'altra grande autrice di lingua tedesca, Annette von Droste-Hülshoff, si è battuta contro questo divieto²⁶. Ma per ogni donna, per ogni autrice – si pensi per es. a Emily Dickinson²⁷ – le opzioni possono essere del tutto diverse: ad accomunarle in genere è la radicalità della scelta, sebbene questa stessa radicalità possa poi risultare maggiore o minore, totalizzante o in qualche modo compromesso col reale psichico e sociale. Nel caso della Dickinson, ad es., si può ben parlare di radicalità totale (segregazione dal mondo): di più totale ci sarebbe stata solo la morte; mentre la Droste ha cercato faticosamente di mediare tra la propria vocazione artistica e il divieto interiore-sociale

²⁶ Cfr. Bruna Bianchi, *Annette Droste-Hülshoff: il testo poetico*, Udine, Campanotto, 1990, e *Verbinderte Überschreitung. Phänomenologie der «Grenze» in der Lyrik der Annette von Droste-Hülshoff*, in: *Ein Gitter aus Musik und Sprache. Feministische Analysen zu Annette von Droste-Hülshoff*, hg. v. O. Niethammer u. Cl. Belemann, Paderborn, Schöningh, pp. 17-34.

²⁷ Cfr. Bruna Bianchi, *Bedeutungsnot, Gesangsverbot. Problematik der Textgestaltung in der Drosteschen Lyrik*, in «Droste-Jahrbuch» 3, 1991-1996, Paderborn, Schöningh, 1997, p. 64, e *L'esclusione e il trionfo. Scrittura del limite nel «Geistliches Jahr» della Droste*, in «Studia theodisca», IV, Milano, Edizioni Minute, 1997, pp. 95-96.

scaricando il problema sui propri stessi testi (ossia «delimitandone» il potenziale poetico). Sdegnosamente la Bachmann sembra invece ignorare il problema: in varie interviste ricusa di essere accomunata alle donne²⁸; mai nei suoi scritti teorici troviamo accenni a una peculiarità qualsivoglia della scrittura femminile. E il suo testo poetico ribadisce tale posizione, a suo modo «estrema». Questo è un testo che vuol essere «assoluto», che si pone oltre ogni determinazione esistenziale-sociale del suo autore e del suo stesso Soggetto²⁹. Solo che, per poter essere così, il testo poetico bachmanniano deve cancellare il proprio Soggetto, deve respingerlo nell'ombra ... «visibilmente»³⁰. Come suggerito all'inizio: il testo della Bachmann, per risplendere, deve «esibire gli strumenti», deve mostrare le difficoltà tecniche il cui superamento l'ha reso possibile ... e tra esse, principale, il Soggetto stesso, che dal testo deve risultare indecifrabile, sfuggente, pericolante, un'ombra di Soggetto, poiché ormai, nella luce, si dà il Testo, la Poesia, e nient'altro.

* * *

Passiamo ora alle singole analisi, riservate, come anticipato, solo ad alcuni pochi testi (peraltro selezionati fra i più celebri, non solo per motivi di personale predilezione di chi scrive, ma affinché l'approccio qui proposto possa essere agevolmente confrontato coi preesistenti contributi ermeneutici³¹). Occorre altresì premettere che, di queste analisi, talune sa-

²⁸ Cfr. I. B., *Wir müssen wahre Sätze finden*, cit., ad es. pp. 46, 109, 144, 145.

²⁹ Vale questo anche per la Dickinson? Diversamente. Il testo della Dickinson non svela alcuna angoscia in merito alla problematica del Soggetto – e perciò è un testo davvero e non per esibita volontà «assoluto» – perché l'autore-autrice è stato effettivamente ucciso, ovvero: radicalmente sottratto alla visibilità sociale. Di conseguenza il Soggetto poetico ha ormai tutto il diritto di rendersi visibile nel testo, anzi di abitarvi come a casa propria. La dimensione immaginaria ha in questo caso obliterato totalmente ogni principio di realtà ed ha prosciolto il testo da ogni vincolo. Infatti a mio parere le poesie della Dickinson sono le più «sovrane» che mai sian state scritte da uomo o donna: si pensi al suo liberissimo operare coi modelli, senza e al di là di ogni lotta.

³⁰ Come a un ulteriore paradosso si può pensare al fatto che la Bachmann, mentre nei testi uccideva o comunque invalidava il Soggetto, nella prassi sociale, all'opposto della Dickinson, viveva, accettava e presumibilmente godeva la vasta fama d'autrice che proprio le sue poesie le avevano elargita fin dal suo esordio del 1952 nell'ambito del «Gruppo 47».

³¹ Personalmente mi astengo da tale confronto, anche se di tanto in tanto, il più spesso in nota, discuto, senza menzionarne gli autori, interpretazioni da me non condivise. Per principio considero il lavoro ermeneutico interminabile e quindi preziosi tutti i

ranno appena accennate e solo pochissime spinte fino a un approfondimento certo non esauriente, ma intenso e forse, almeno in parte, nuovo.

Verrà seguita nella proposta dei testi la successione presente nei *Werke I*. Gli esempi selezionati per l'analisi sono in tutto 8: ossia – in riferimento alle dominanti tematiche sopra individuate – 2 Zeitgedichte (*Die gestundete Zeit* e *Früher Mittag*), 1 poesia a tematica «esistenziale» (*An die Sonne*), 2 testi «sull'amore» (*Erklär mir, Liebe* e *Tage in Weiß*), 3 poesie poetologiche (*Mein Vogel, Bleib, Exil*). Palesemente tale selezione non rispetta i rapporti quantitativi tra le 4 dominanti tematiche come presenti nel corpus (ove predominano decisamente i testi di tipo «esistenziale»), né le scansioni temporali dell'operare lirico bachmanniano (poiché nessuna poesia selezionata è antecedente alle raccolte, solo 2 appartengono a *Die gestundete Zeit*, ben 5 a *Anrufung des Großen Bären* e una sola al gruppo delle liriche successive), né tantomeno il rapporto quantitativo (nel corpus inferiore a 1:2) tra testi a metrica «legata» e testi a metrica «libera» («legato» in senso stretto è qui soltanto *Bleib*). Ma non importa, credo. Infatti, come già suggerito: anzitutto questo corpus lirico è sostanzialmente compatto e unitario al di là delle scansioni temporali; in secondo luogo le dominanti tematiche s'intrecciano spesso a due tre e quattro in un solo esempio; e infine il testo poetico bachmanniano è sempre «legato», seppur non sempre in senso stretto. Per quanto riguarda poi la decisiva problematica dell'identità, qualunque altra selezione sarebbe stata altrettanto opportuna: si dirà su ogni testo ciò che è possibile dire.

contributi, anche quelli che oggi e qui possano apparirmi meno convincenti. Mi limito perciò, alle soglie dell'analisi, a indicare gli apporti risultati per me più stimolanti, quantunque nessuno di essi operi sui prodotti lirici della Bachmann una vera e propria analisi testuale come io la intendo e cerco qui di praticare. Cito dunque, a titolo di minima e parziale bibliografia: Theo Mechtenberg, *Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1978; Ute Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgart, Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1983; Susanne Bothner, *Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses*, Frankfurt a.M., Lang, 1986; Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum «Todesarten»-Zyklus*, Frankfurt a.M., Athenäum, 1987; Luigi Reitani, *Note alle poesie e «Il canto sulla polvere»*, in Ingeborg Bachmann, *Invocazione all'Orsa Maggiore*, a cura di Luigi Reitani, Milano, SE, 1994; AA.VV., *La lirica di Ingeborg Bachmann. Interpretazioni*, a cura di Luigi Reitani, Bologna, Cosmopoli, 1996; Ingeborg Bachmann, *Letzte, unveröffentlichte Gedichte. Entwürfe und Fassungen*, Edition u. Kommentar v. Hans Höller, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1998.

DIE GESTUNDETE ZEIT

*Es kommen härtere Tage.
Die auf Widerruf gestundete Zeit
Wird sichtbar am Horizont.*

*Bald mußt du den Schub schnüren
Und die Hunde zurückjagen in die Marschböfje.
Denn die Eingeweide der Fische
Sind kalt geworden im Wind.
Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
Dein Blick spürt im Nebel:
die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.*

*Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,
er steigt um ihr webendes Haar,
er fällt ihr ins Wort,
er befiehlt ihr zu schweigen,
er findet sie sterblich
und willig dem Abschied
nach jeder Umarmung.*

*Sieh dich nicht um.
Schnür deinen Schub.
Jag die Hunde zurück.
Wirf die Fische ins Meer.
Lösch die Lupinen!*

Es kommen härtere Tage.

Il «Titel-Gedicht» della prima raccolta bachmanniana è palesemente uno Zeitgedicht, e così l'hanno tutti interpretato. L'allusione a una imminente guerra nucleare è, data l'epoca di stesura, leggibile. O leggibile solo grazie ad essa? Certo il testo si dilata, o si restringe, al di là o al di qua dell'evocata contingenza storica. Il modello (anch'esso non «legato» in senso stretto sul piano metrico) è il Brecht della raccolta *Aus einem Lesebuch für Städtebewohner* (Berlino, 1925-1930), in particolare del testo di essa più celebre, *Trenne dich von deinen Kameraden auf dem Bahnhof*, costituito in toto, salvo l'ultimo verso tra parentesi (*Das wurde mir gesagt*), da una sequenza d'imperativi rivolti da una voce anonima a un Du – come qui è, peraltro, solo il terzo spezzone. Tale differenza, come l'altra vistosa dell'ambienta-

zione – metropolitana per dichiarata scelta in Brecht, radicalmente rurale forse per voluto contrasto nella Bachmann –, non basta ad occultare il rapporto tra i due testi, svelato anche dall'echeggiamento del quintuplice «ritornello» brechtiano *Verwisch die Spuren!* da parte del v. 9 nel primo spezzone della Bachmann, *Dein Blick spurt im Nebel*. Cinque le strofe imperative di Brecht, cinque gli imperativi del terzo spezzone qui: come interpretarli? Sebbene il testo brechtiano sia stato letto da alcuni in senso «positivo», quasi come premonizione della futura clandestinità politica del poeta, è più probabile, in virtù anche del sopraccitato ultimo verso tra parentesi, che codeste stringenti raccomandazioni intendano piuttosto, autonegandosi, la disumanizzazione e la mancanza di solidarietà imposte dalla civiltà metropolitana (quasi «vox populi») al nuovo arrivato. Come altrettanto negativi, disumanizzanti, potrebbero essere allora interpretati gli imperativi della Bachmann: tanto più che la «separazione» propugnata (ironicamente) da Brecht, separazione politica «dai propri compagni», è qui aggravata dall'essere relativa alla donna e perciò a un rapporto non politico ma esistenziale, a un rapporto primario. Anzi tutte le separazioni menzionate nel testo bachmanniano sono separazioni da elementi originali, animali e vegetali, «cani», «pesci», «lupini»: rappresentativi (interpreto) di attività umane primordiali quali la caccia, la pesca, l'agricoltura, attività vitali che l'avvento della guerra nucleare renderà impossibili.

Attenendomi ancora per un attimo a una lettura «innocente», superficiale del testo, segnalo – in rapporto all'epoca, anni Cinquanta, pericolo di conflitto nucleare mondiale e inoltre divisione tedesca, anche se il muro di Berlino verrà costruito solo nel 1961 – il *Driiben* che inaugura il secondo spezzone della poesia. *Driiben*, «dall'altra parte», indicava infatti nell'uso linguistico della Germania occidentale nella cd. era di Adenauer quella Repubblica Democratica Tedesca di cui in occidente ci si rifiutava di riconoscere l'esistenza. Non è perciò da escludere che la figura femminile del secondo spezzone incarni allegoricamente proprio la «metà» tedesca separata, cui del resto la «sabbia» si incarica di tappare la bocca così come la censura dello Stato autoritario «ordinava di tacere» (II, 3-4) al popolo. In tal caso la implicita raccomandazione di abbandonare a se stessa l'amata morente (*Sieh dich nicht um*, III, 1) – raccomandazione disumanizzante e perciò, come in Brecht, copertamente criticata – denuncierebbe la supina accettazione della logica della guerra fredda da parte della Germania occidentale come contestuale accettazione e conferma della irreversibilità della divisione tedesca.

Fin qui la possibile interpretazione «storica» dello *Zeitgedicht*. Ma,

come accennato, il testo travalica questa dimensione strettamente politica allo scopo di creare un Gebilde, un'entità perfettamente interconnessa, che si propone come paradigma di una condizione di crisi non solo e non tanto politica, quanto esistenziale ed etica.

La compattezza e coerenza del testo sono, per così dire, programmaticamente dichiarate da quella sorta di cornice che tutto lo racchiude mediante la ripresa identica, nello spezzone monoverso IV, dell'incipit I, 1 *Es kommen härtere Tage*. Tale fenomeno è frequente nella lirica bachmanniana (si vedano qui *Früher Mittag*, con lieve spostamento al terzo v. della frase ripetuta in chiusa, e *Mein Vogel*), la cui struttura prevalente è perciò da alcuni stata definita «circolare»: in verità con una metafora abbastanza inadeguata a cogliere la struttura, quale che sia, di un testo poetico, il quale – salvo casi di sperimentalismo estremo comunque evitati dalla Bachmann – si esprime necessariamente, sulla pagina, in successione lineare, dimodoché meglio varrebbero formulazioni come «simmetrica», «speculare» o simili. La ripetizione alla fine del testo di un sintagma o verso intero (con o senza variazioni) già presentato nell'incipit è certo funzionale a una sorta di «chiusura definitiva» del processo di significazione, ma, data l'obiettivo ridondanza semantica dell'elemento significativo ripetuto, produce anche un effetto di senso non razionalizzabile sul piano semantico, senso secondo me attinente a quel fondamentale intento del testo poetico bachmanniano che consiste nell'esibire la propria «poeticità» assumendo la qualità di un vero e proprio spartito musicale (giacché risuona alla fine il tema conduttore dell'ouverture). Inoltre – e questa terza intenzione è più evidente e realizzata nei testi relativamente più brevi e compatti, come appunto *Die gestundete Zeit* – il fenomeno osservato è anzitutto una «dichiarazione d'intenti» (non importa se e quanto consapevole): tutto il testo, all'interno di questa cornice programmatica, deve obbedire in primo luogo alla legge della coerenza. E di fatto tra i singoli spezzoni del testo qui in analisi esistono legami ben solidi, malgrado l'evidente e a sua volta esibita disparità quantitativa tra essi (di cui subito si dirà). Forti sono anzitutto i nessi tematici e linguistici tra I e III. Le constatazioni di I, espresse nei sei vv. 4-9 interni a quella «cornice nella cornice» che struttura lo spezzone in virtù dell'identica ripetizione dei vv. 2-3 e 10-11, si legano ai cinque martellanti imperativi di III anzitutto conseguendo a loro volta una «coloritura imperativa» grazie al *Bald mußt du* del v. 4. Ma poi, soprattutto, III traduce in espliciti imperativi ogni singolo dato constatato in I, e non altri, seppur non in successione identica: il principio del «vedere» collega infatti I, 9 a

III, 1, la «scarpa da allacciare» I, 4 a III, 2, i «cani da ricacciare» I, 5 a III, 3, i «pesci» I, 6-7 a III, 4, i «lupini» I, 8 a III, 5.

Più laschi sono apparentemente i legami tra I (e quindi III) e lo spezzone II, che da essi nettamente e ostentatamente si differenzia anzitutto sul piano sintattico: alle brevi o brevissime frasi compiute di I e III si sostituisce infatti una sola frase scandita da virgole. D'altra parte la successione asindetica degli enunciati e l'attacco anaforico di gran parte di essi (II, 2-5) riprende e conferma il principio costruttivo di I e III con la medesima intensità martellante. Inoltre, nel dettaglio: l'elemento geografico-ambientale di II, *Sand*, si collega, sia pur variandola, all'altra configurazione geografico-ambientale espressa nel testo, la *Marsch*- di I, 5; il *webendes Haar* di II, 2 replica il *Wind* di I, 7; *Drüben*, principio del confine, si connette all'adiacente *Horizont* (I, 11 e 3); se in I sembra «sorgere» all'orizzonte l'astro terribile della guerra, in II coerentemente «tramonta» (*versinkt*, II, 1) il rapporto umano alla donna, tramonta l'amore (*Geliebte*, II, 1); e infine il tema della separazione, dell'addio, ricorre sia in I-III con *zurückjagen* (risp. 5 e 3) sia in II, 6 con *Abschied* – istituendo fra l'altro un sotterraneo collegamento tra i cani, servi dell'uomo (protagonista delle azioni raccomandate e destinatario degli imperativi) e la donna ... Ed è forse proprio questa la ragione della limitata (come si è visto), ma pur sempre esistente differenza strutturale, sintattica, tematica tra I-III-IV e II: trattasi semplicemente della differenza sessuale, che proprio in II si fa parola. Mentre l'uomo è chiamato ad esprimersi attivamente (sia pur mediante azioni di allontanamento e abbandono), la figura femminile di II, passiva, idealmente e fisicamente orizzontale, è preda dell'infertile sabbia che la costringe al silenzio, privandola di quella fondamentale prerogativa umana che è il linguaggio, e propriamente la annienta, la seppellisce a scomparsa. Tragica immagine che qui viene solo rilevata con un tono volutamente neutro, quasi ironico (II, 6-7), e che riapparirà, dirompente, violenta, disperata, nella tarda prosa bachmanniana, ormai programmaticamente consapevole della differenza sessuale e delle sue estrinsecazioni psichiche e sociali³².

³² Mi riferisco in particolare a un episodio del frammentario romanzo *Der Fall Franza*, quello in cui la protagonista, giocosamente e su propria richiesta ricoperta dal fratello Martin con il limo del Nilo, ben presto si sente come una sepolta viva: *Bei dem Versuch, sich zu regen, merkte Franza, daß sie sich nicht bewegen konnte, dann, daß sie ihm nicht antworten konnte, bei dem ersten unböhrbaren Wort bröckelte ihr der Sand in den Mund und die Augen [...] Sie war eingemauert. Er sah ungeduldig auf sie nieder, verstand nicht, daß sie nicht rufen und nichts erklären konnte [...] Sie war lebendig begraben.* I. B., *Werke III. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*, pp. 432-433, o anche: I. B., «*Todesarten*»-Projekt. *Kritische Ausgabe*, unter

È stata dunque sin qui dimostrata la coesione del testo, la sua ottemperanza alla legge di coerenza dichiarata dalla cornice. A tale coesione, come già accennato, sembra opporsi la diversa estensione dei quattro spezzoni in cui esso è franto. Va osservato anzitutto come tale diversa estensione corrisponda a uno «scendere» di consistenza degli spezzoni, da 11 a 7 a 5 vv. fino al singolo verso finale. Per l'appunto, come detto sopra, la scrittura poetica esprime la propria visibilità sulla pagina in base al principio della successione lineare degli enunciati nonché della loro progressiva frantumazione in «versi», eventualmente raggruppati a loro volta in strofe o spezzoni. Ora la reciproca consistenza degli spezzoni è sempre, nel caso Bachmann, portatrice di un proprio senso non immediatamente razionalizzabile, ma esistente e interpretabile. E qui questo decrescere progressivo degli spezzoni, vera e propria icona dell'impoverimento, propone la ricezione visiva di uno stato di crisi in cui ogni produttività e dolcezza del vivere dev'essere man mano abbandonata dal Du che recepisca e faccia propri i disumanizzanti imperativi della poesia – determinati, certo, da una nefasta costellazione storica (guerra fredda, rischio nucleare), ma anche «dati» per così dire a priori nel contesto di un'antropologia della crisi. Può il soggetto umano ribellarsi eticamente alla crisi, assumere scelte ad essa contrarie, di salvaguardia della propria sostanza umana? In *Alle Tage* può e gli si dice anche come ... Qui, invece, gli si dice il contrario: come sottomettersi alla stringente necessità dei cattivi tempi³³. In ogni caso la differenza quantitativa tra gli spezzoni non collide affatto col principio di coerenza enunciato in cornice, al contrario. Proprio il ridursi progressivo del tutto al niente corrisponde al messaggio del testo, paradossalmente e brechtianamente affidato al cinismo degli spietati imperativi.

Molto si potrebbe ancora dire sul carattere «legato» di questo testo apparentemente «libero»: per esempio osservando le ricorrenze foniche che integralmente lo stringono in una ragnatela sonora e pertanto estendono al cogente rapporto tra le singole sonorità la tipica e già segnalata tendenza del testo lirico bachmanniano ad apparentarsi a uno spartito musicale. Notiamo solo la massiccia prevalenza del suono – o «nota» – U, già

Leitung v. R. Pichl hg. v. M. Albrecht u. D. Göttche, München-Zürich, Piper, 1995, Bd. 2, pp. 269-270.

³³ A tale proposito potrebbe essere richiamato ancora Brecht, quello della celebre poesia *An die Nachgeborenen* in cui, tuttavia, tale adeguamento ai «tempi oscuri» viene apertamente riconosciuto e criticato nonché, d'altra parte, materialisticamente rivendicato come ineludibile.

accentato nel titolo (*gestundete*). È arbitrario psicologismo acustico constatare la cupezza di questo suono, moltiplicato nel testo anche in virtù dei suoi Umlaute? (Si vedano: *Widerruf, gestundete, mußt du den Schub schnüren, Hunde, zurück-, Lupinen, spurt, Widerruf, gestundete, Driiben, Umarmung, um, Schnür, Schub, Hunde zurück, Lupinen*). A tale oscura nota dominante s'intreccia inoltre, in ogni spezzone, l'acuto e stridulo suono I (*Widerruf, sichtbar, Fische, Wind, Licht, Lupinen, Blick, versinkt, Geliebte, befiehlt, findet, willig, Abschied, Sieh dich nicht, Fische, Lupinen*), quasi grido d'orrore a fronte della gravità della crisi, dell'incombente «notte» (spenti anche i piccoli soli dei lupini) storica, esistenziale, etica. Dimodoché la povertà «assoluta» dell'ultimo solingo spezzone conclude coerentemente il testo nel segno della penuria, della mancanza, del dolore: sostanze queste che, come vedremo anche oltre, sono quasi sempre, anche tecnicamente, il motore primo della lirica bachmanniana.

La posizione del Soggetto in tutto ciò è già emersa, ma va precisata. Palesamente il Du destinatario degli imperativi è di sesso maschile e non è il soggetto, ma l'oggetto del discorso poetico, il cui Soggetto rimane qui inespresso. Già questa scelta conferma le osservazioni preliminari sopra avanzate circa la sua inidentificabilità. Ma perfino l'oggetto del discorso sfugge quanto possibile alle catalogazioni lasciando aggiungere alla propria sostanza maschile una sorta di appendice femminile che, in virtù dei segnalati forti legami tra il proprio spezzone II e gli altri, finisce con l'assumere, ad onta della propria passività, dopotutto uno statuto di appartenenza alla sfera dell'oggetto del testo – tant'è vero che il Du è vocato a sbarazzarsene. Ma infine: quale rapporto si può desumere tra questo Du maschile-femminile, quasi novello Adamo prossimo a liberarsi della sua costola, e la voce poetica imprecisata? Vi è spazio, ad esempio, per un'ipotesi d'identificazione – così frequente nella lirica moderna, celaniana e anche bachmanniana – tra l'ostentato Du-Altro e la voce anonima dell'Ich? Non in questo caso, credo. Tematicamente: mai il Soggetto lirico bachmanniano, così amante della luce (scarsa) e così nemico dell'oscurità (dilagante), insomma così alieno da «inni alla notte» (non a caso il suo inno è un inno al sole), potrebbe raccomandare a se stesso di «spegnere i lupini». Formalmente: la stringente coerenza, sopra accertata, del testo collide a sua volta con quest'ipotesi, giacché, quando altrove l'identificazione Ich-Du si profila, subito il testo stesso, tremante, fa di tutto per obliterarla cercando al contrario l'ambiguità, il nascondimento. Un interessante esempio a tale riguardo è il prossimo oggetto d'analisi.

FRÜHER MITTAG

*Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
weit aus den Städten gerückt, flirrt
der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,
schon regt sich im Brunnen der Strahl,
schon hebt sich unter den Scherben
des Märchenvogels geschundener Flügel,
und die vom Steinwurf entstellte Hand
sinkt ins erwachende Korn.*

*Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,
sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß
und reicht dir die Schüssel des Herzens.*

Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel.

*Sieben Jahre später
fällt es dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen geben dir über.*

*Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.*

*Schon ist Mittag, in der Asche
krümmt sich das Eisen, auf den Dorn
ist die Fabne gebißt, und auf den Felsen
uralten Traums bleibt fortan
der Adler geschmiedet.*

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.

*Lös ihr die Fessel, führ sie
die Halde herab, leg ihr*

*die Hand auf das Aug, daß sie
kein Schatten versengt!*

*Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,
sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen,
eb sie der Sommer im schütterten Regen vernimmt.*

*Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:
schon ist Mittag.*

Anche qui s'impone subito un'interpretazione immediata della complessa ragnatela metaforica che determina il testo. Palesamente esso ha per tema la mancata «Bewältigung der Vergangenheit» «sette anni dopo» la fine della guerra, quando cioè su un ideale orologio storico, dopo l'albeggiare del primo dopoguerra, è «già mezzogiorno» – e perciò sarebbe finalmente ora di fare i conti col passato, anzitutto vedendolo anziché rimuovendolo. Tutto il testo contrappone infatti le due sostanze della luce e del buio: ovvero del vedere e del non (voler) vedere. La luce si accompagna dapprima a fenomeni di rinascita (metaforici fenomeni naturali nello spezzone I, situato «lontano dalle città», dunque nella campagna che appunto rinasce per opera umana, e propriamente «dillico»), mostra ancora in I i segni della violenza che ha «sfigurato» gli esseri umani, ma illumina anche metafore della ripresa della vita e dell'utopia (qui in I l'uccello di fiaba); dopodiché, nello spezzone IV, pervenendo allo zenit dell'estate e del mezzogiorno, getta luce nel pozzo³⁴ in cui è stata seppellita (rimossa) la colpa. Colpa storica dei tedeschi, senza dubbio. Ma il termine *Deutschland* (spezzoni II e IX) intende certamente anche l'Austria, patria della scrittrice, quantomeno perché *sein enthaupteter Engel* (II, 2) difficilmente potrebbe non essere identificato nell'angelo «storico» di Rilke. Ed è ancora la luce meridiana ad «accecare» la speranza in VII, solo in apparenza tuttavia, giacché nel successivo spezzone VIII è al contrario l'«ombra», ossia il non-vedere, a rischiare di «bruciare» la speranza stessa, i cui occhi allegorici devono perciò esserne protetti. Sul versante del buio è poi sempre la Germania a proiettare la propria «nerezza» (II e IX) su cielo e terra (con parentesi poetologica, di cui dopo, in IX e X); e allo stesso versante sembrano appartenere le immagini di violenza di VI, immagini invero ambi-

³⁴ Cfr. *Holz und Späne* (dalla stessa raccolta, *Die gestundete Zeit*) per l'immagine del «pozzo» in cui si nasconde qualcosa «da far rizzare i capelli».

gue, segnalanti da un lato la sconfitta tedesca (il ferro delle armi che si contorce non nel fuoco, ma nella cenere, l'aquila di Prometeo – coi suoi riusi simbolici statuali-militari – incatenata in sua vece «alla roccia di un antico sogno», palesemente di dominio), dall'altro, se leggo bene, il permanere dell'aggressività (la bandiera issata «sulla spina»). Ma a questo punto, al di là dell'immediata lettura, conviene osservare la struttura del testo per constatare, anzitutto, quanto essa sia complessa, «speculare», più o meno consapevolmente «meditata».

Infatti i ben dieci spezzoni – di cui due, III e VII, sono versi singoli e l'ultimo, X, è di due soli versi, dimodoché gli spazi bianchi tra l'uno e l'altro spezzone s'impongono all'attenzione per numero e grandezza – sono organizzati nel testo secondo una successione precisa e significativa. Propongo la seguente lettura:

- evidente è la similarità, nell'incipit quasi identico salvo l'inversione funzionale tra «cielo» e «terra» così come nell'immediatamente successivo *sucht*, tra le due terzine anomale II e IX. Esse sembrano marcare di sé due diverse parti della composizione;
- adiacenti o prossimi alle due terzine si collocano i due vv. singoli III e VII;
- adiacenti o prossimi ad esse, o al rispettivo v. singolo, sono posti rispettivamente uno (I) o due (VI e VIII) spezzoni più estesi: di 8 vv. I, di 9 vv. complessivi VI + VIII;
- escludendo lo spezzone X, che sembra avere e a mio giudizio ha una funzione riassuntiva e conclusiva, tra le due serie I-II-III e risp. VI-VII-VIII-IX si collocano con la loro ostentata diversità, anzitutto metrica, le due «quartine anomale», impropriamente estese a cinque, IV e V.

Il testo risulta dunque suddiviso in tre parti (più la conclusione X): una prima serie di tre spezzoni «liberi», l'uno esteso, il secondo di tre versi, il terzo di un solo verso; una seconda serie analoga (due spezzoni estesi separati da un verso singolo, una terzina); e infine, tra l'una e l'altra serie, un vero e proprio «intermezzo»³⁵ liederistico costituito da due quartine forzatamente allungate a cinque ma, in quanto quartine, parzialmente rimate sullo schema da Volkslied xaxa, xbx. Anche *Früher Mittag* potrebbe dunque suffragare quanto precedentemente affermato sulla saltuaria com-

³⁵ Cfr. Heinrich Heine, *Lyrisches Intermezzo*, titolo «musicale» allora (1823) scelto dal poeta in quanto il ciclo lirico in prima pubblicazione, prima di rientrare nel celebre *Buch der Lieder*, separava tra loro due tragedie.

presenza, in taluni testi lirici bachmanniani, del sistema metrico «libero» e di quello «legato».

Ma ancor più evidente emerge da questa lettura la coesione strutturale del testo, confermata sul piano tematico-linguistico da numerose corrispondenze tra le due serie «laterali». Indichiamo subito la triplice ripresa della frase-chiave *Schon ist Mittag*, variazione critica sul più mite titolo della poesia («primo» o «precoce» mezzogiorno, dimodoché il ritardo tedesco nella presa di coscienza del proprio passato sarebbe quasi scusabile; nel titolo, ma non nel testo, dove «è già mezzogiorno» e non sono concesse altre dilazioni), risp. in I, 3, VI, 1 e nella clausola X, 2. Ma poi: in ciascuna delle due serie un uccello mitico (risp. *Märchenvogel*, *Adler*) compare per essere (o essere stato) maltrattato; nelle due terzine un'altra sostanza volante, l'angelo di II, si connette all'elemento uranio rappresentato dalla «nuvola» di IX e in entrambe è altresì presente un «contenitore», risp. «la ciotola del cuore» e il «cratere», quest'ultimo cratere di vulcano, senza dubbio – e in quanto tale del resto capace di contenere – ma anche, linguisticamente, «cratere» in quanto antico recipiente; il tempo climatico, l'estate, si affianca nelle due serie al tempo storico³⁶, addirittura inaugurando I e concludendo IX; il dolore e la speranza, risp. tematizzati nei due vv. singoli III e VII, assumono entrambi, sia pur con diversa intensità, una qualità allegorica ... e si potrebbe continuare. Un'ampia, solida, direi ferrea e sontuosa cornice – ricca com'è di quasi ridondanti metafore – racchiude dunque ciò che per me è il cuore effettivo della poesia, l'intermezzo liederistico, dove la stessa brevità dei vv., contrapposta alla dominante lunghezza dei vv. di cornice, e il loro carattere ritmato, rimato, «cantabile», sembrano offrire quasi un respiro di sollievo fuor dall'intrico metaforico delle altre serie. Sembrano, e poi è vero. Non che le due strofette siano scevre di metafore, anzi ne sovrabbondano anch'esse. Ma queste metafore, diversamente dalle altre, non richiedono alcuno sforzo interpretativo: propongono, al contrario, limpidi, immediatamente accessibili riferimenti al patrimonio culturale europeo e soprattutto tedesco.

Collegate tra loro, oltre che dalla struttura e da molteplici altre corrispondenze, anzitutto dall'incipit identico (*Sieben Jahre später*), le due strofette liederistiche precisano dunque la distanza storica intercorsa tra la guerra e l'oggi; citano poi (IV, 2) il tema qui decisivo della memoria; mediante il motivo del «pozzo» (IV, 3), che in I risultava ormai illuminato al

³⁶ Cfr. *Herbstmanöver*, sempre da *Die gestundete Zeit*, in cui l'estivo tempo di vacanze e viaggi si fa metafora del rifiuto tedesco di ammettere le colpe del recente passato.

suo interno dal sole allo zenit (I, 4), dichiarano la terribilità, la quasi insostenibilità delle cose da ricordare (IV, 4-5 e V, 5), dunque la difficoltà della «Bewältigung der Vergangenheit»; e infine denunciano la presenza tuttora dominante dei «carnefici di ieri», i nazisti – o per estensione del potere economico: essi tracannano il «calice d'oro» del cd. «miracolo economico tedesco» – in quella Germania di cui essi stessi hanno fatto una «casa di morti» (V, 2-4). Se quest'ultima formula è citazione da Dostoevskij (*Memorie da una casa di morti*), più importanti sono le altre citazioni riscontrabili nella serie metaforica sopra ricostruita nonché, strutturalmente e tematicamente, nella configurazione complessiva delle due cinquine, in quanto mobilitano parti fondamentali della cultura tedesca. Il verso IV, 3 ricorre al Volkslied romantico citando *Der Lindenbaum* di Wilhelm Müller, musicato da Schubert: *Am Brunnen vor dem Tore Da steht ein Lindenbaum: Ich träumt' in seinem Schatten So manchen süßen Traum*. Se l'incipit del Lied è qui ripreso integralmente, occorre notare come altri frammenti di esso si siano per così dire disseminati in svariati luoghi del testo, ovvero la localizzazione *vor dem Tore*, fuori dalla città, nel discorso complessivo dell'«idillico» spezzone I, la *Linde* in I, 1, il *Traum* in VI, 4 e lo *Schatten* in VIII, 4. Il «calice d'oro» di V, 4 fa ovviamente pensare al santo Graal, e quindi a Parsifal e a Wagner, capisaldi della cultura tedesca qui chiamata alla sbarra ... Ma non solo: esso è anzitutto requisito fondamentale di quell'esempio originario di ballata tedesca «colta» che è la canzone del re di Tule eseguita da Gretchen (*indem sie sich auszieht*³⁷) nel primo *Faust*. D'altronde la ballata goethiana non solo è richiamata dal «calice», ma fa complessivamente da modello alle due strofette e come tale vi è citata. Dirette riprese da essa, seppur lievemente modificate, sono i due vv. IV, 5 (*Die Augen gehen dir über*, modello: *Die Augen gingen ihm über*) e V, 5 (*Die Augen täten dir sinken*,

³⁷ Cito la didascalia goethiana poiché potrebbe non essere indifferente ai fini dell'interpretazione qui proposta. Sul piano tematico, infatti, non vi è in apparenza alcun rapporto tra la ballata del re di Tule, nella quale Gretchen indugia nostalgicamente su un mitico modello di fedeltà amorosa cui il suo futuro amante Faust non si adegnerà, e il discorso critico-politico delle cinquine bachmanniane che pure a tale ballata s'ispirano. Anche la figura del Soggetto, ben esplicita in Goethe, è quantomai sfuggente nella Bachmann. Tuttavia Gretchen, spogliandosi, manifesta la propria vulnerabilità, debolezza, intrinseca e totale «povertà» (che la scena successiva con lo scrigno lasciato da Mefistofele s'incaricherà di ricondurre e ridurre alla dimensione pratica e materiale). E proprio uno stato di profonda, originaria «povertà» è in vario modo tematizzata in *Früher Mittag*, estendendosi perciò anche all'umbratile Soggetto del testo bachmanniano.

modello: *Die Augen täten ihm sinken*). Ma *Es war ein König in Thule* sta alla base delle due strofe bachmanniane anche dal punto di vista metrico, ancorché i «Dreitakter giambici» (qua e là solo lievemente alterati) che in Goethe determinano coerentemente la struttura metrica della ballata riappaiano nella Bachmann allo stato puro solo in IV, 3-5 e in V, 2 nonché (con alterazione «goethiana») 4-5, e vengano altrove sostituiti da variazioni sul «Dreitakter trocaico». D'altronde la deformazione del modello è qui decisiva, visto che si tratta di confrontare la cultura tedesca con le atroci deturpazioni che il nazismo le ha inflitto: come dire che «dopo Auschwitz» (Adorno) non si possono più scrivere Volkslieder. Non solo infatti la metrica dei versi non rispetta adeguatamente il modello, non solo sul piano tematico gli elementi predati alla tradizione vengono *entstellt* dal contesto in cui sono forzosamente inseriti, ma la stessa struttura complessiva dei due spezzoni ferisce ostentatamente il modello strutturale prescelto proprio usando (e abusando) del testo rammemorato: giacché sono proprio i due versi citati quasi alla lettera da Goethe ad allungare impropriamente gli spezzoni, trasformando le quartine liederistiche in abusive cinque nelle quali il verso finale goethiano si sottrae allo schema delle rime e rompe quindi con quella stessa tradizione di cui è vistoso esponente. La *Entstellung* del modello mette in atto perciò, per opera di una *entstellte Hand* come in I, 7, una critica radicale della cultura e della civiltà che le terzine II e IX s'incaricano di nominare.

Se spesso nella lirica bachmanniana il principio dell'impoverimento, della mancanza, del dolore è ciò che mette in moto il testo, si può constatare come anche qui tale principio, seppur non subito esposto nell'ambiguo attacco parzialmente «idillico», si faccia ben presto parola in un vero e proprio crescendo che da termini negativi come *Scherben, geschundener, vom Steinwurf entstellte* (I) e *schwärzt, enthaupteter, Grab, Haß* (II) approda allo *Schmerz* di III; dopodiché le due «quartine sfigurate» IV e V elaborano impietosamente il necessario raccapriccio che la vista della Germania del dopoguerra suscita in chi si azzardi a guardarla. In seguito a tale vertice di negatività, con un dapprima impercettibile ma infine progressivo e speculare diminuendo, il male constatato tende ad alleggerirsi (l'aquila bellica incatenata) e lascia posto dapprima a una assai flebile «speranza» minacciata d'accecamento, quindi, nella terzina IX, a un discorso che chiama in causa la poesia. Si è detto sopra che *Früher Mittag* «spira poetologicamente»: poiché cosa resta da fare in tanta straziante precarietà se non fare poesia, e quale poesia oggi (1952) e qui (in Germania)? Ciò dicono i vv. 2-3 di IX mediante la metafora della «nuvola», che anche altrove nella lirica bach-

manniana è palese metafora della scrittura poetica³⁸. La nuvola che otte-
nebra il sole e che si scioglie in poche lagrime indica, come anticipato, nel
dolore il luogo di nascita della poesia, ma non solo: ne indica anche l'ob-
bligato laconismo a fronte del dilagante potere della *Gaunersprache*. La poe-
sia bachmanniana deve insomma proteggersi col silenzio (IX, 2), anch'esso
comunque militante contro il fuoco bellico del vulcano, prima che
le sue rade parole possano essere percepite sottoforma di uno *schütteren
Regen* (IX, 3).

Il principio del «dire» determina poi anche, tematicamente, lo spezzone
conclusivo X, producendo nel v. 1 una sorta di nuova *Entstellung*, qui del
pensiero di Wittgenstein: il cui *Unsagbares*, l'impossibile a dirsi, diventa con
un sovrappiù di brivido etico *Das Unsägliches*, l'«indicibilmente orribile».
Tale «indicibile» viene comunque «detto», sia pur *leise*, da quella paradossale
sostanza che è il testo poetico, il quale si incarica dunque – nella tematizzata
costellazione storica – dell'imprescindibile compito etico chiamato, allora e ancor oggi,
«Bewältigung der Vergangenheit». Coerentemente, perciò, *Früher Mittag* chiude sull'enunciato
primario del discorso poetico chiamato al proscenio (mentre tutto il resto tace e basta): «è già
mezzogiorno», l'ora della parola è suonata.

E il Soggetto di fronte a questo compito? La sua assenza è inquietante.
Certo un pronome personale esiste, tuttavia in forma di passivo Du: si vedano i
dir di II, 3, IV, 2 e V, 5 e i tre imperativi per il medesimo Du dello
spezzone VIII. Nulla vieta, certo, che in questo caso il Du possa essere
identificato al sottaciuto Ich, il quale a sua volta s'identificherebbe o con
l'intero popolo tedesco o – più probabilmente – coi suoi poeti. Tuttavia,
quando il testo verso la fine diventa poetologico, non solo il Du scompare
definitivamente, ma l'ipotetico Ich-poeta viene platealmente sostituito da
una sostanza disumana, ancorché urania, la nuvola, la poesia sul versante
formale (obbligatoriamente laconica), e poi di nuovo da una sostanza
quantomeno impersonale, il conclusivo e vincente soggetto tematico *Das
Unsägliches* che, abusivamente umanizzato, «percorre il paese» tedesco.
L'ambiguità dell'unico pronome personale Du (in quanto equivalente o
meno all'Ich) non vieta dunque che, dopo un percorso complesso in cui
esso Du ha comunque giocato un ruolo palesemente secondario, alla fine
del testo ogni pronome personale, ogni soggetto scompaia. Non chi scrive,
ma la nuda scrittura senza autore rimane sulla pagina a fare poesia, l'unica
ammessa, chiamata eticamente a dire il mondo.

³⁸ Si vedano ad es. testi come *Scherbenhügel* e il qui selezionato *Exil*.

MEIN VOGEL

*Was auch geschieht: die verbeerte Welt
sinkt in die Dämmerung zurück,
einen Schlafrunk halten ihr die Wälder bereit,
und vom Turm, den der Wächter verließ,
blicken ruhig und stet die Augen der Eule herab.*

*Was auch geschieht: du weißt deine Zeit,
mein Vogel, nimmst deinen Schleier
und fliegst durch den Nebel zu mir.*

*Wir äugen im Dunstkreis, den das Gelichter bewohnt.
Du folgst meinem Wink, stößt hinaus
und wirbelst Gefieder und Fell –*

*Mein eisgrauer Schultergenosß, meine Waffe,
mit jener Feder besteckt, meiner einzigen Waffe!
Mein einziger Schmuck: Schleier und Feder von dir.*

*Wenn auch im Nadeltanz unterm Baum
die Haut mir brennt
und der hüfthobe Strauch
mich mit würzigen Blättern versucht,
wenn meine Locke züngelt,
sich wiegt und nach Feuchte verzehrt,
stürzt mir der Sterne Schutt
doch genau auf das Haar.*

*Wenn ich vom Rauch behelmt
wieder weiß, was geschieht,
mein Vogel, mein Beistand des Nachts,
wenn ich befeuert bin in der Nacht,
knistert's im dunklen Bestand,
und ich schlage den Funken aus mir.*

*Wenn ich befeuert bleib wie ich bin
und vom Feuer geliebt,
bis das Harz aus den Stämmen tritt,
auf die Wunden träufelt und warm
die Erde verspinnt,
(und wenn du mein Herz auch ausraubst des Nachts,*

*mein Vogel auf Glauben und mein Vogel auf Treu!
 rückt jene Warte ins Licht,
 die du, besänftigt,
 in herrlicher Rube erfliegst –
 was auch geschieht.*

È questa forse la principale, quantomeno la più vistosamente poetologica tra le poesie poetologiche di Ingeborg Bachmann: benché l'uccello tematizzato come simbolo della poesia non sia il tradizionale usignolo (e nemmeno il suo opposto mitico, la stridula rondine), ma, in quanto «civetta» (I, 5), attenga alla sfera mitica di Pallade Atena e non già a quella di Apollo o magari di Dioniso. Tale scelta simbolica, quale richiamo a una «illuminazione» lucida e militante dei «tempi oscuri», sovrappone alla dominante tematica di tipo poetologico una tensione critica da «Zeitgedicht» (soprattutto leggibile in I-IV); né, almeno a prima vista, una partecipazione della dominante tematica «sull'amore» può escludersi dal discorso lirico di V-VII e perciò dal complessivo tessuto tematico dell'esempio. Del resto non vi è contraddizione di principio tra le (qui) due o tre dominanti tematiche, le quali sempre (in due tre e quattro) operano in sinergia nella scrittura lirica bachmanniana. Poiché l'eticità del testo poetico è necessaria alla sua stessa esistenza, esso «deve» militare eticamente nel proprio tempo: per questo motivo *mein Vogel* è *Eule*. Della ipotetica componente amorosa – o meglio, in questo caso, erotica – si dirà più oltre.

Osserviamo intanto la struttura. Il testo è suddiviso in sette spezzoni, e immediatamente evidente è il legame anaforico tra gli ultimi tre, tutti inaugurati da un *Wenn*: il che di per sé autorizza a postulare una bipartizione della struttura complessiva, appunto tra i primi quattro spezzoni (un gruppo di 5 vv. e 3 gruppi di 3, per un totale di 14 vv.) e gli ultimi tre (assai più estesi quanto a numero di vv., 8+6+11 per un totale di 25). Anche la presenza di una successione di terzine anomale nell'ipotizzata prima parte del testo corrobora l'interpretazione strutturale proposta, che d'altronde è solidamente riaffermata dalla struttura discorsiva dell'esempio. Gli spezzoni I-IV hanno infatti come indiscutibile protagonista la civetta, quantunque in I, dedicato alla situazione del «mondo devastato» (dopo la guerra, ma anche perché infestato dalla «canaglia» come risulta da III, 1), essa compaia col proprio nome solo nel v. 5 e venga in seguito chiamata con l'appellativo del titolo, *Mein Vogel* (II, 2, come successivamente anche in VI, 3 e VII, 7), ovvero, in III, ne venga illustrata l'azione e in IV sia invocata dal Soggetto con designazioni metonimiche e metaforiche. Ap-

punto, dal Soggetto: che infatti qui non è nascosto, almeno a prima vista, ma fin dalla prima parte del testo è presente, in verità in posizione sostanzialmente passiva, tuttavia accomunato alla civetta da una reciproca relazione di appartenenza e da una concordia d'intenti. Esso poi, viceversa, diventa effettivo protagonista nella seconda parte del testo, ossia negli spezzoni V-VII, sebbene solo a partire da VI si presenti anche come soggetto grammaticale, come Ich: donde l'anafora *Wenn ich* all'incipit di VI e VII, mentre in V solo in ritardo e in forma flessa l'Ich prende corpo come *mir* e *mich*. D'altra parte solo in questo spezzone V l'Ich è in scena da solo, senza *Eule*. In VI e VII infatti l'uccello ricompare, di nuovo incrinando la centralità di Ich: ossia nella duplice invocazione in cui consiste per intero il v. VI, 3, nella parentesi con concessiva e invocazione di VII, 6-7 e soprattutto nei vv. successivi e conclusivi, alla *Eule* integralmente riservati. Ciò vale anche per l'ultimo verso *was auch geschieht*, il quale – replicando quanto già indicato e interpretato per i due precedenti esempi qui esaminati – volutamente riprende alla lettera non solo l'incipit di I, 1, anche la sua ripetizione in II, 1: e poiché la frase era in I e II pertinente alla sfera d'azione della civetta, la chiusa speculare riafferma il potere del «mio uccello» non solo nella lotta per l'illuminazione del mondo, ma anche sul Soggetto stesso di questa combattente poesia.

«Qualunque cosa accada»: la triplice formula indica in prima istanza che può veramente «succedere di tutto» in questo mondo «devastato», «addormentato» e «ottenebrato» (I, 1-3, II, 3, III, 1: con *Dämmerung*, *Nebel* e *Dunst* – emerge nella prima metà del testo il qui dominante principio negativo dell'oscurità). Vedremo poi, d'altronde, un possibile secondo significato della formula. In tale mondo, ci dicono i vv. I, 4-5, la «torre di vedetta» è stata abbandonata dal «guardiano»: come dire che non esiste più la garanzia di un sistema di valori. Si noti altresì: ciò che qui è detto *Turm* (I, 4) verrà poi detto *Warte* (VII, 8): palese – a mio parere – reminiscenza drostiana³⁹, e non la sola (cfr. oltre). Ora al buio, alla mancanza di coscienza, al non-voler-vedere (cfr. *Früher Mittag*) subito si contrappongono, della civetta, *die Augen* (I, 5), occhi d'uccello notturno che vede nel buio: essa – la poesia – viene dunque senz'altro sostituita all'ideologia, all'auto-coscienza, all'etica di tutta una civiltà, di tutta un'epoca. L'uccello difatti

³⁹ Si veda il celebre testo poetico della Droste *Am Thurme*, in cui la torre, luogo di confine tra desiderio e realtà e pertanto luogo di nascita della poesia, è chiamata in III, 4 *meine[r] luftige[n] Warte*. Cfr. B. Bianchi, *Annette Droste-Hülshoff: il testo poetico*, cit., pp. 51-59.

conosce «il suo tempo» (II, 1), il tempo che ha bisogno dei suoi occhi, il nostro tempo (e ciò, alla lettera, fa di questa poesia poetologica uno Zeitgedicht). Qui, in coerente rapporto col Du ormai attribuito all'uccello (trattato invece in terza persona in I), compare per la prima volta – in forma flessa, dipendente, come, lo si è già segnalato, fino a tutto V – il Soggetto, l'Ich, al quale, quasi per propria autonoma decisione, la civetta-poesia «vola» (*und fliegst durch den Nebel zu mir*, II, 3).

Nel successivo spezzone III la sinergia tra i due protagonisti è dichiarata dal *Wir* iniziale: ormai gli «occhi» dell'uccello appartengono anche al Soggetto (*Wir äugen*), anzi è il Soggetto a «comandare» all'uccello (*Du folgst meinem Wink*). Prima e dopo questo momento di lotta contro la «canaglia» (III, 2-3) si dispiega, per culminare in IV, la qualità poetica dell'uccello simbolico. Già in II, 2 infatti esso risultava in possesso di uno *Schleier*, di un «velo» che, insieme alla «penna» (strumento di scrittura), viene dichiarato dal Soggetto in IV, 3 *Mein einziger Schmuck* (il che, sia notato incidentalmente, e *contrario* sembra riconoscere l'appartenenza del Soggetto al sesso femminile, il solo cui sia di norma consentito «ingioiellarsi» o comunque «adornarsi»). Ma cos'è questo «velo»? Quantunque esista nella lingua tedesca una «Schleiereule» (*Tyto alba*) ad autorizzare questa metafora bachmanniana rendendola anzi strettamente metonimica, è impossibile per un germanista non sconfinare in un terreno altrettanto e più strettamente metaforico mediante Goethe: ossia, ovviamente, mediante la celebre poesia *Zueignung*, dove il Soggetto-poeta riceve *Der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit*. Il velo quindi indicherebbe tout court la poesia, la penna (*Feder*, IV, 2-3) ovviamente anche. Ma essendo questa penna anche dichiarata, dal disarmato Soggetto, *meine einzige Waffe* (IV, 2) nella necessaria battaglia per la luce e contro le tenebre, l'intera serie I-IV assume apertamente la combattività «disperata» che sempre attiene allo Zeitgedicht bachmanniano⁴⁰.

⁴⁰ Cfr. *Geb, Gedanke* (testo successivo alle raccolte) come esempio di poesia poetologica «militante», esplicita dichiarazione di poetica ed evidenziazione particolarmente leggibile di alcuni capisaldi dell'operare poetico bachmanniano. Riassumendo telegraficamente: la contraffazione di un modello classico, qui il *Va'*, *pensiero* verdiano (richiamato e sfigurato anche in più luoghi del testo); il «pensiero» sostituito alla «poesia» come la *Eule* all'usignolo, e del resto volante quasi vero e proprio uccello, non tanto «sull'ali dorate» ma grazie a «parole chiare» e perciò capaci di volo; il principio del «nuovo» a connotare il luogo del poetico e contestualmente la qualità combattiva della poesia (con ripresa da *Mein Vogel* del termine *Waffen*); il dolore, *Schmerz*, come sostanza del pensiero poetico; la dissipazione del virtuale Soggetto poetico tra il «pensiero» stesso e un generico «noi».

Combattività e disperazione; perciò dolore; perciò speranza, per quanto labile, di vittoria. Che cosa resta, tuttavia, di questo militante atteggiamento da Zeitgedicht – messo in atto finora, va ribadito, più dalla civetta che dalla poco appariscente Minerva di cui l'uccello è «compagno di spalla» (IV, 1) – nella seconda metà, come qui identificata, del testo? Si è già detto che in V-VII vero e nuovo protagonista è proprio l'Ich: un Ich, almeno a prima vista, dimentico dei propri doveri etici e politici, anzi smarrito, sempre a prima vista, in una sorta di delirio erotico. Si può capire, insomma, che da taluni la bipartizione strutturale anche qui segnalata sia stata interpretata come una vera e propria frattura tra due parti inconciliabili. Eppure, a mio giudizio, non c'è questa frattura (e non solo perché, come già suggerito, sia la frase replicata *was auch geschieht* sia la rinnovata presenza della civetta collegano ben saldamente la serie V-VII alla precedente serie I-IV). Rivolgamoci alle sostanze principali, il buio e la luce, che risultano in tutto il testo – come d'altronde in tutta l'opera poetica bachmanniana – in permanente dialettica. Ebbene, in V-VII il Soggetto – quantunque in preda a un'estasi da meglio definire – davvero non si colloca sul versante negativo del buio. Che in V la scena rappresentata, questa danza dionisiaca «d'aghi di pino» «sotto l'albero» e presso il tentante «cespuglio», si svolga di notte, cioè al buio, è infatti dapprima attestato da una sostanza contraria, ossia luminosa, «le stelle» (V, 7): ed esse, non alla fine ma proprio nel corso stesso della «danza» cui il Soggetto si abbandona (*wenn ... doch*), in fin dei conti lo incoronano di luce (*stürzt mir der Sterne Schutt doch genau auf das Haar*, V, 8). Luce di «macerie di stelle», d'accordo: ma (*doch*) dopotutto luminosa, quantunque il Soggetto sia contestualmente preda di sensazioni (V, 2), tentazioni (V, 4) e desideri (V, 6) che potrebbero essere ascritti alla dimensione oscura – ma anche «infuocata»: si vedano termini come *brennt*, *züngelt* e, come opposto del fuoco, l'anelata *Feuchte* – dell'eros. Occorre sempre tenere presente lo scetticismo bachmanniano: da esso la scelta del raro e tuttavia pessimistico *understatement der Sterne Schutt*, formula tra l'altro nobilitata da un prezioso effetto allitterativo (di cui infiniti altri esempi si potrebbero qui rintracciare).

Ebbene allora: il fuoco di Eros, sempre che sia questa l'origine del fuoco tematizzato (qui come detto, in VI, alla fine dell'estasi, con *Rauch* (VI, 1) e *befeuert* (VI, 4), in VII ancora con *befeuert*, *Feuer* e le successive immagini di 3-5), non impedisce al Soggetto d'essere contestualmente «luminoso» (ossia avverso alle tenebre di I-IV). Non solo infatti esso è in V «incoronato di stelle», ma anche dopo, quando porta un «elmo di fumo» e riprende coscienza di «ciò che accade» (VI, 1-2), il Soggetto è in grado di

far scoccare da sé «la scintilla» (VI, 6). *Funken*: ecco di nuovo, e io credo non per caso, un termine drostiano. In generale nell'opera della Droste la «scintilla» è metafora dell'ispirazione poetica e della creazione poetica; penso soprattutto alla celebre poesia *Durchwachte Nacht*, in cui le «scintille» dapprima percepite dal Soggetto nella natura diventano, sulla soglia dell'esperienza visionaria che costituisce il cuore o comunque il vertice del testo, parte di lui stesso, quasi scorrenti nel suo «sangue»⁴¹. Poiché l'altra reminiscenza drostiana sopra segnalata (*Turm, Warte*) è a mio parere indiscutibile, è probabile che anche la «scintilla» che il Soggetto bachmanniano «scocca da sé», derivando dall'universo poetico drostiano, indichi metaforicamente quel prodotto poetico che, in quanto legato alla *Eule*, ha il compito di far luce nel buio. E infatti la scintilla non è solo fuoco e non è solo luce, ma è entrambi: fuoco (e calore), connettendosi alla serie di sostanze infuocate chiamate in causa da V a VII, ma anche luce, legandosi alla funzione di «vedere nel buio» propria della civetta in I-IV nonché alla vera e propria «luce» (*Licht*, VII, 8) che sempre all'agire della civetta appartiene.

Sintetizzando: non vi è contraddizione tra il fuoco e la luce, assemblati insieme nella «scintilla», e non vi è quindi contraddizione tra le due serie I-IV (lotta contro le tenebre) e V-VII (carattere «infuocato» del Soggetto): a maggior ragione perché nell'esplicita notte (VI, 3 e 4) in cui la «focosità» del Soggetto si esprime egli non perde il contatto col «suo uccello», che anzi proprio durante la notte è suo «sostegno» (VI, 3). Impensabile è dunque che il Soggetto di V-VII abbia sacrificato all'eros i propri doveri etici-poetici. Certo, come già ammesso, la presenza di Eros nella seconda serie di spezzoni è a prima vista innegabile: sostanza di Eros è il fuoco, suo luogo la notte, e ancora la notte riappare nell'oscura parentesi di VII, 6-7. Quantomeno, tuttavia, la sostanza erotica non collide con la sostanza poetica, tanto che non sarebbe impossibile interpretare la serie di metafore aventi a che fare col fuoco non già come esperienza erotica corporea, ma come variante «dionisiaca» del fare poetico «apollineo» (con estensione tutta bachmanniana dal versante formale a quello etico della «luce» attinente ad Apollo). Non voglio tuttavia spingermi fino a una tale moralistica negazione della presenza di Eros in questa poesia; me lo vieta l'accenno, sia pur labile, all'amore che traspare dall'indicata parentesi. In essa infatti la *Eule* «saccheggia» ovvero «depreda di tutto» il «cuore» del Soggetto, il quale peraltro, ciò malgrado, le conferma la propria «fede» e la propria «fedeltà» (con spezzatura e duplicazione della formula idiomatica tedesca *auf Tren*

⁴¹ Cfr. B. Bianchi, *Annette Droste-Hülshoff: il testo poetico*, cit., pp. 183-188.

und Glauben, «sulla fiducia»). Se dunque il cuore «depredato» è il prezzo che la poesia-*Eule* pretende (cfr. oltre *Erklär mir, Liebe*), ciò riconosce e contrario la presenza di Amore nella tematizzata notte «di fuoco»; così come, del resto, la riconosce la formula di VII, 2 *und vom Feuer geliebt*, la quale peraltro ammette che il Soggetto-amante non tanto dall'amato è riamato, quanto dal proprio stesso «fuoco», dall'amore stesso come propria autonoma produzione.

Ora l'amore è una delle dominanti tematiche rintracciabili, come suggerito sopra, nel corpus poetico bachmanniano; nulla vieterebbe perciò di interpretare il testo, o almeno la sua seconda parte, come riconoscimento della virtù ispiratrice di Eros. Ma ciò sarebbe troppo semplice, banale e perfino offensivo per questa scrittrice, il cui discorso poetico sull'amore è sempre e contestualmente discorso sulla mancanza e sul dolore. Infatti è proprio il dolore, sebbene qui non nominato, il vero motore, io credo, della produttività poetica segnalata da *Funken*. Non a caso essa, nei vv. 3-5 di VII, risulta svolgere una sorta di funzione terapeutica – quasi «fascia sulle ferite» – nei confronti di tutta la terra (*die verbeerte Welt* di I, 1, qui avvolta in una «calda ragnatela» dalla «resina» che il fuoco ha fatto gocciolare dagli alberi del bosco incendiati dal fuoco⁴²). Ma le segnalate *Wunden* sono poi soprattutto, per me, le ferite personali del Soggetto, lenite (cfr. oltre *Exil*) dalla poesia, proprio, cioè, da quella stessa fonte – la civetta della parentesi – che aggredisce il suo «cuore». Poesia che ferisce, poesia che guarisce.

Anche in preda alla follia di Eros, insomma, il Soggetto rimane produttivo: grazie alla civetta-poesia che, sempre *des Nachts*, «nella notte» planetaria e personale (VI, 3 e VII, 6), da un lato lo «sostiene» e dall'altro «depreda il suo cuore», ovvero, interpretando: lo richiama ai suoi doveri e lo priva dell'amore. Il Soggetto vive, e quindi ama; ma, in quanto Soggetto-poeta, perde l'amore e quindi soffre (e quindi, come vedremo in *Tage in Weiß* e altrove, è semivivo o forse morto). Ma il suo sacrificio è parte costitutiva necessaria dell'operare poetico rappresentato dalla civetta, anzi ormai – verso la fine del testo – dal suo «volo», metafora evidente

⁴² *Bestand* (VI, 5) intende appunto il bosco. Il palese gioco di parole col precedente *Beistand* (VI, 3) non dovrebbe essere casuale: anche altrove la Bachmann si avvale di queste minime variazioni lessicali (come si vedrà qui per *Tage in Weiß* nel gioco tra *liebe* e *lebe*, o si potrebbe riscontrare nel gioco tra *Saite* e *Seite* in *Dunkles zu sagen*). In questo esempio il rapporto *Beistand-Bestand* potrebbe intendere la reazione positiva del mondo (il bosco pronto a prender fuoco) allo scoccare della scintilla creativa consentito al Soggetto dal suo «sostegno», la civetta-poesia.

(come in *Geb, Gedanke*) dell'eccellenza estetica. Incapace di sofferenza, capace solo di *herrlicher Ruhe* come in VII, 10, ove *herrlich* indica appunto la magnificenza del testo riuscito, del testo eticamente ed esteticamente «vero», la civetta-poesia da ultimo riguadagna, «placata» dalla vittoria e in attesa del prossimo combattimento, quella *Warte* o «torre di vedetta» che il guardiano aveva abbandonato (I, 4) per essere, ormai, sostituito soltanto da Lei. Da lei, la poesia, e non dal Soggetto ormai scomparso dal testo: dimodoché l'ultima apparizione della formula ripetuta *was auch geschieht* attiene ormai non più soltanto al mondo ottenebrato e alla sua sorte, ma anche, sia pur secondariamente, alla sorte-morte (simbolica) di quel Soggetto poetante che abdica così al suo potere. «Qualunque cosa accada», debba anche il Soggetto morire, la poesia «raggiunge in volo magnifico» la «vedetta» cui è chiamata dai «tempi» e che solo la sua azione combattente può «spostare» dal buio alla luce (*rückt jene Warte ins Licht*, VII, 8). Tralasciando le altre innumerevoli corrispondenze sonore che rendono *herrlich* il testo, limitiamoci qui, al suo stupendo e distruttivo culmine, a notare la rima spuria che unisce l'azione portatrice di luce della civetta-poesia (*erfliegst*) alla sorte incerta e oscura del mondo, Soggetto compreso (*geschieht*). Non occorre, mi sembra, ribadire la labilità di questo Soggetto, che di fatto a più riprese e poi definitivamente trasferisce alla *Eule*, dopotutto parte o funzione di sé, i propri doveri e poteri.

ERKLÄR MIR, LIEBE

*Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind,
dein unbedeckter Kopf hat's Wolken angetan,
dein Herz hat anderswo zu tun,
dein Mund verliebt sich neue Sprachen ein,
das Zittergras im Land nimmt überhand,
Sternblumen bläst der Sommer an und aus,
von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,
du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,
was soll dir noch geschehen –*

Erklär mir, Liebe!

*Der Pfau, in feierlichem Staunen, schlägt sein Rad,
die Taube stellt den Federkeragen hoch,
vom Gurren überfüllt, dehnt sich die Luft,
der Entrich schreit, vom wilden Honig nimmt
das ganze Land, auch im gesetzten Park*

hat jedes Beet ein goldner Staub umsäumt.

*Der Fisch errödet, überholt den Schwarm
und stürzt durch Grotten ins Korallenbett.
Zur Silbersandmusik tanzt scheu der Skorpion.
Der Käfer riecht die Herrlichste von weit;
hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch,
daß Flügel unter ihrem Panzer schimmern,
und nähm den Weg zum fernen Erdbeerstrauch!*

Erklär mir, Liebe!

*Wasser weiß zu reden,
die Welle nimmt die Welle an der Hand,
im Weinberg schwillt die Traube, springt und fällt.
So arglos tritt die Schnecke aus dem Haus!*

Ein Stein weiß einen andern zu erweichen!

*Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:
sollt ich die kurze schauerliche Zeit
nur mit Gedanken Umgang haben und allein
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt?*

*Du sagst: es zählt ein andrer Geist auf ihn ...
Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander
Durch jedes Feuer geben.
Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.*

Ecco dunque una poesia «sull'amore». Amore «da sempre perduto», si è detto, nella lirica bachmanniana: e infatti l'interlocutore del Soggetto Ich, il Du chiamato in causa nei due spezzoni terminali I e IX, non è e non può essere, comunque lo si intenda, un amato-amante, un «tu» nel senso della, sia pur precaria, relazione amorosa ... Oppure dopotutto sì, se non come amante quantomeno come amato? Più sopra ho definito «misteriosa» questa poesia proprio in ordine alla problematica dell'identità: ma naturalmente non c'è misteriosità che tenga quando, com'è diritto-dovere di tutti noi, ci sforziamo di interpretare un testo.

Osserviamone dunque, per cominciare, la struttura visibile e – come sempre nella Bachmann – esibita. Gli spezzoni irregolari, debitamente separati dai consueti spazi di vuoto, sono qui nove, due dei quali, II e V,

isolati ed equivalenti al titolo. Analoga equivalenza riappare poi nell'incipit dello spezzone VIII, a ribadire ancora l'importanza della domanda posta da Ich fin da prima dell'inizio della poesia, nel titolo appunto. «Spiegami, Amore». Come altrimenti, infatti, interpretare la parola *Liebe* in questo contesto sintattico-grammaticale se non come denominazione dell'interrogato, dell'invitato a «spiegare»? L'Amore stesso è qui chiamato, insomma, a dare spiegazioni sull'amore.

Ma torniamo alla struttura. Come definirla, «libera» o «legata»? Cogenti legami a prima vista non appaiono, gli spezzoni ad esempio, lunghi dal somigliare a strofe, ostentano – salvo i vv. singoli – lunghezze differenti, I con 9 vv., III con 6, IV con 7, VI con 4, VIII con 5, IX con 4. D'altra parte i versi, quantunque non rimati (salvo le eccezioni che vedremo in seguito), basano sul modello di ciò che noi italiani chiamiamo «endecasillabo», e i tedeschi (con Heusler) «Fünftakter giambico»: tali sono di fatto tutti i versi (salvo, di nuovo, le eccezioni che vedremo subito), qualora si consideri che gli spezzoni identici II e V rispettivamente completano per aggiunta o anticipazione un verso breve antecedente o susseguente così da costituire con esso il denegato endecasillabo, ossia nel primo caso *was soll dir noch geschehen – Erklär mir, Liebe!* (I, 9 + II) e nel secondo *Erklär mir, Liebe! Wasser weiß zu reden*, (V + VI, 1). Solo pochi versi travalicano o non raggiungono questa misura, ovvero I, 3 (per insufficienza), III, 1 (per eccedenza), VIII, 1 e 3 (per eccedenza), IX, 3 (per insufficienza). Quest'ultimo caso è forse il solo, se ci vedo bene, in cui una differenza ritmica – più forte che altrove – sia davvero cercata e appunto «esibita»: isolato e senza compensazione si presenta qui infatti, in luogo del «Fünftakter», un «Dreitakter giambico». A ciò corrisponde, sul piano tematico, l'esigenza di «rivendicare» in qualche modo la diversità del Soggetto come positiva, di offrire anche a lui (a sé) un animale metaforico con cui identificarsi.

L'esaltazione di Eros in cui consiste gran parte del discorso poetico passa infatti attraverso la nominazione, davvero «classica», di un gran numero di animali (e da ultimo perfino di vegetali e minerali, si vedano l'«acqua» e le «onde» di VI, il «grappolo d'uva» di VI, la «pietra» di VII, anticipati del resto, i vegetali, dal «paese» e dall'«aiola» di III) i quali tutti, con «dillica» serenità e naturalezza, si abbandonano alla brama amorosa. Già in IV, 5-7 il Soggetto esprime un desiderio d'identificazione con essi, tuttavia ironico o autoironico, in quanto riferito al più umile degli animali menzionati (l'insetto, il *Käfer*) e probabilmente memore della sarcastica poesia di Heine *Die Launen der Verliebten*, tant'è che, pur dolendosene, egli non possiede *seinen Sinn* e deve perciò contentarsi di contemplare da

estraneo lo spettacolo della natura in amore. Tale spettacolo (il quale culmina nello straordinario verso singolo VII *Ein Stein weiß einen andern zu erweichen!*, con abuso e contraffazione della formula idiomatica tedesca, di per sé significante un effetto di compassione, *das könnte einen Stein erweichen*) occupa tutta l'estesa parte centrale del testo, ossia gli spezzoni III, IV, VI e VII: spezzoni in cui, fatto salvo il desiderio d'identificazione con l'insetto indicato sopra, un soggetto del discorso è del tutto assente. Ma un Ich, per quanto debole e flesso, era tuttavia apparso anche prima di questa serie centrale e ancora riappare all'interno di essa mediante i due versi singoli identici che replicano il titolo (II, V): sin dall'inizio dunque il testo non si nega un Soggetto, il quale fin da subito (titolo) fa sentire la propria voce mediante gl'imperativi rivolti ad Amore.

Ciò constatato, logica vorrebbe che l'unico altro pronome personale presente nel testo accanto ad Ich, ossia il Du implicito dei tre imperativi citati (aumentati poi a quattro dall'incipit di VIII e a cinque, sia pur con imperativo negativo, dalla formula di IX, 2 *Erklär mir nichts*), rappresentasse in tutta la poesia il destinatario degli imperativi stessi, Amore appunto. Ma la varietà delle interpretazioni esistenti al riguardo è prova che il testo si sottrae in qualche modo a questa logica. Il problema è proposto dal Du che integralmente governa lo spezzone I: un Du protagonista, per intero o con parti di sé, di tutte le numerose azioni in esso elencate, con le sole eccezioni, nei vv. 5 e 6, delle sostanze vegetali *Zittergras*, *Sternblumen* e *Flocken* e delle relative azioni ad esse attribuite. Tutto ciò viene detto da una voce strettamente impersonale: abbandonato alla solitudine del titolo l'Ich, nella forma flessa *mir*, che sempre come *mir* riapparirà solo nel successivo spezzone singolo II, questa voce che dice del Du solo per logica, non necessariamente ottemperata da un testo poetico, può essere identificata con quell'Ich che solo negli ultimi spezzoni VIII e IX si metterà davvero in scena come soggetto esistenziale e interrogante(sì). Deducendo: se la voce di I non è necessariamente Ich (qui assente dalla scena, come si è detto), anche il Du di I non è necessariamente il Du del titolo, delle sue repliche II-V-VIII e della interlocuzione Ich-Du esposta in VIII-IX, ossia non è necessariamente Amore. E del resto proprio il discorso di I sembra escludere radicalmente questa ipotesi, giacché qui, eventualmente, solo l'attributo *blind* (I, 7) si adatterebbe alla figura mitica («l'amore è cieco») e non certo attribuzioni come quella di un «cappello» (1-2), di un «cuore» (3), di una «bocca che apprende nuovi linguaggi» (4), di attitudini quali «ridere», «piangere», «autodistruggersi» (8) o tantomeno la conclusiva e deprecativa interrogazione retorica «cos'altro può ancora succederti?» (9). A

fronte di questa difficoltà alcuni interpreti, ispirandosi alla fenomenologia dell'identificazione io-tu certamente diffusa nel corpus bachmanniano, hanno proposto di intendere questo Du di I quale variante di Ich e quindi di attribuire allo stesso Ich di VIII-IX (da essi automaticamente considerato femminile) ciò che del Du qui viene detto, mentre altri hanno suggerito che il Du in questione (automaticamente considerato maschile) possa rappresentare la persona invano amata da Ich. Dico subito che per me questa seconda proposta è la più accettabile, qualora si voglia ad ogni costo definire sessualmente l'Ich o rispettivamente il Du: come potrebbe infatti un cappello femminile, seppure in un'epoca, gli anni Cinquanta, in cui il cappello poteva ancora essere considerato un accessorio d'obbligo per entrambi i sessi (e difatti la stessa Bachmann ne porta uno in numerose foto), «sollevarsi» e «salutare» come in I, 1?

Ma vi sono poi considerazioni più importanti per sconsigliare, anzi escludere l'identificazione Ich-Du. Se infatti osserviamo il discorso di I, notiamo come al Du-protagonista vengano ascritti comportamenti a dir poco emotivi (ridere e piangere e autodistruggersi, sollevare il viso con uno sguardo da cieco), attinenti cioè proprio a quell'universo dell'amore da cui Ich, in VIII-IX, si dichiara escluso. Non solo: anche le tre sostanze vegetali allegate alla situazione del Du appartengono palesemente all'universo dell'amore (l'«erba tremola», indice di sensibilità e passività, che «dilaga», gli «astri» che l'estate accende e spegne, i «fiocchi» estivi, emessi dalle piante, che «accecano»), anzi sono vere e proprie anticipazioni dello scenario erotico che si dispiegherà in III-IV-VI-VII. Come potrebbe dunque partecipare di questo scenario un Ich che in VIII, 3-4 lamenterà d'essere il solo a non conoscere né fare nulla di amoroso (*nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun*)? Sebbene la nuda logica possa e debba, quasi istituzionalmente, essere violata dal testo poetico, vi sono pur sempre dei limiti, inerenti a quell'intima coerenza del discorso che proprio il testo poetico è più d'ogni altro vocato a produrre, e alla quale difatti concorrono, con fitto e ferreo tessuto, le innumeri corrispondenze foniche e semantiche che il testo stesso costituiscono.

Du dunque (qui) non è Ich. E neppure (come già detto) Amore? Non proprio. Certo gli attributi quasi del tutto «umani» e non mitici della figura suggeriscono che il Du di I incarni in prima istanza, come già accennato, una persona invano amata da Ich, o meglio: una persona incapace di aprire ad Ich le porte dell'amore, all'interno della cui dimensione il Du si trova mentre Ich (come in VIII-IX) ne è escluso; incapace di farlo perché, come risulta dal testo, già d'altri innamorato («il tuo cuore ha da fare al-

trove, la tua bocca si appropriava di nuovi linguaggi»). Se ciò è vero, ben si comprende allora la preoccupazione dolorosa con cui, dalla propria impotenza, Ich contempla l'Altro perdersi in un amore estraneo, perdervisi con tutto il suo fascino («il tuo capo scoperto affascina le nuvole», 2) e con una cecità dal duplice significato, la generica cecità propria dell'amore di cui Du è preda e la specifica cecità di Du per Ich ...

Eppure: davvero breve è il transito tra questo Du «umano» e l'altro implicito Du mitico del successivo spezzone II, tanto più breve perché, come notato sopra, l'abbreviato verso 9 di I si trasforma in un perfetto endecasillabo qualora letto insieme a II. Non vi è dunque una grande distanza tra il Du di I e gli altri Du, i quali tutti equivalgono a *Liebe*, all'interrogato Amore: è troppo ardito supporre che l'uno e gli altri si sovrappongano fino all'identificazione? Anzi io credo che tale identificazione sia suffragata dal notorio processo psichico che tutti noi, se abbiamo amato, conosciamo per esperienza, quel processo che valorizza spasmodicamente l'oggetto amato fino a fare di esso una vera e propria divinità dell'amore. Così come noi italiani, maschi o femmine, volentieri chiamiamo «amore» la persona amata mitizzandola ad Amore tout court, allo stesso modo, sia pur sottraendosi con abili contorsioni alle determinazioni sessuali che la lingua tedesca impone più della nostra, Ich «dà del tu» all'essere amato e all'Amore: non *Lieber*, genericamente «caro», il Du, ma *Liebe*, Amore, anche qualora il Du fosse maschile (come il cappello di I) e specularmente l'Ich femminile (come sembra effettivamente statuire il riferimento alla salamandra di IX, già opportunamente collegato da alcuni alla Gaspara Stampa di «Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco» e di «Viver ardendo e non sentire il male», ossia a un poeta-donna).

È dunque all'essere che si sottrae, che non concede l'amore, che vive l'amore altrove e con altri, e insieme all'Amore stesso che sono rivolte le interrogazioni esplicitate in VIII. «Devo proprio» (*sollt ich*, VIII, 2), domanda qui il Soggetto, occuparmi solo di poesia e non d'amore «per tutto il breve orribil tempo» della vita? In verità egli parla di «pensieri» (*Gedanken*, 3, *denken*, 5), non di poesia: ma dalla *Eule* di *Mein Vogel* così come dal testo poetologico *Geb*, *Gedanke* (cfr. sopra, nota 40) sappiamo che per la stringente visione etica della Bachmann «pensiero» e «poesia» sono la stessa cosa. Comunque definita, la scrittura poetica appartiene per lei a una dimensione spirituale (cfr. IX, 1 *Geist*) e non corporea, intellettuale e non emotiva, in conflitto drammatico con Eros (cfr. *Mein Vogel*) fino al virtuale annientamento del Soggetto. Sull'orlo di tale annientamento egli qui transitoriamente si ribella, ponendo ad Amore e all'Altro urgenti inter-

rogativi ai quali del resto egli solo, come ben sa (*Erklär mir nichts*, IX, 2), può rispondere. Patetica è l'ultima vana domanda, una vera e propria richiesta d'amore a chi lo nega: *Wird er nicht vermisst?*, nessuno, neanche il Du, sente la mancanza di Ich nel teatro erotico? Abilmente, forse ipocritamente, ma alla fine attendibilmente il Du risponde, tra le tante domande, a questa sola, come registrato in IX, 1: *es zählt ein anderer Geist auf ihn ...* Non lui, non il Du amato-Amore, non lo spirito detto Eros ma «un altro spirito», chiamato evidentemente poesia, «conta su di lui», ossia sul Soggetto che già prima, in VIII, 5, aveva generalizzato la propria condizione esprimendola con un indefinito *einer*. Non privo di tutto e respinto nel nulla, ma tutelato da un'altra potente istanza appare dunque il Soggetto nel finale dopotutto non pessimistico, ma anzi combattivo e rivendicativo del testo: con un brusco transito, una vera e propria cesura emotiva tra l'altro segnalati, come proposto sopra, dalla speciale e non compensata brevità del penultimo verso. Il dolore da cui nasce il testo poetico è qui dunque il dolore specifico cagionato dalla mancanza d'amore. Ma anche questo dolore è curato dalla sua stessa causa, l'opzione poetica (come in *Mein Vogel*): anzi, con forzatura mitica, il Soggetto poetante (ovvero pensante, che è lo stesso) addirittura in questo caso viene proclamato «incapace di sofferenza» come risultava in *Mein Vogel*, separata dal proprio Soggetto, solo la disumanizzata Poesia. Qui la proiezione ultima va oltre, quantunque l'identificazione del Soggetto col proprio animale mitico, la salamandra, sia in fin dei conti asseverata solo da una utopica contemplazione (*Ich seh den Salamander*, IX, 2) che di per sé non garantisce affatto all'Ich la liberazione effettiva dal terrore e dal dolore (IX, 4).

Molto altro ci sarebbe ancora da dire su questo affascinante e ambiguo testo, ricco come ogni testo bachmanniano di infinite corrispondenze e variazioni semantiche e musicali. Mi limito a indicare, come anticipato, alcune «abusive» rime emergenti da un dispositivo metrico volutamente privo di tali marche «legate». È d'obbligo notare, quantomeno, come tutti e tre gli spezzoni lunghi della serie centrale «dillica» dedicata all'esaltazione di Eros siano conclusi dalla stessa «nota» (pura o con Umlaut) AU (risp. *umsäumt, -strauch, Haus*) e come, per converso – sottolineando con la divergenza sonora l'incompatibilità tra la sorte di Ich e il teatro amoroso –, i due spezzoni finali riservati all'Ich chiudano con la doppia ricorrenza della «nota» I (*vermisst, nichts*). Ora quest'ultima «nota» rima anche col titolo della poesia e la sua doppia reiterazione in II e V (*Liebe*): talché, in coerenza col discorso del testo, ma anche con una più energica forzatura negativa rispetto all'apparente («mitica») conclusione salvifica, l'Amore risulta alle-

gato, per via sonora, alla «mancanza» e al «niente», sostanze d'altronde generatrici, come già più volte osservato, del lavoro poetico di Ingeborg Bachmann.

TAGE IN WEIß

*In diesen Tagen steh ich auf mit den Birken
und kämm mir das Weizenhaar aus der Stirn
vor einem Spiegel aus Eis.*

*Mit meinem Atem vermengt,
flockt die Milch.
So früh schäumt sie leicht.
Und wo ich die Scheibe behaucht, erscheint,
von einem kindlichen Finger gemalt,
wieder dein Name: Unschuld!
Nach so langer Zeit.*

*In diesen Tagen schmerzt mich nicht,
daß ich vergessen kann
und mich erinnern muß.*

*Ich liebe. Bis zur Weißglut
lieb ich und danke mit englischen Grüßen.
Ich hab sie im Fluge erlernt.*

*In diesen Tagen denk ich des Albatros',
mit dem ich mich auf-
und herüberschwang
in ein unbeschriebenes Land.*

*Am Horizont abne ich,
glanzvoll im Untergang,
meinen fabelhaften Kontinent
dort drüben, der mich entließ
im Totenhemd.*

Ich lebe und höre von fern seinen Schwanengesang!

Poesia sull'amore, o meglio (di nuovo) sulla sua negazione: ancor più radicalmente di *Erklär mir, Liebe*, poiché qui senza dubbio possibile è presente solo un Ich, assente un Du sia pure come oggetto inattingibile. (Solo

in un breve passaggio, II, 6, il testo usa il tu mediante il possessivo *dein*, tuttavia rivolgendosi non a un altro essere umano, bensì a un'entità astratta, l'«innocenza»). In compenso il Soggetto-Ich compare in ciascuno dei sette brevi spezzoni in cui il testo è diviso, anzi in quasi tutti, salvo l'ultimo, ha più di una occorrenza: ossia è detto in ciascuno almeno una volta al nominativo, come *ich*, e inoltre ancora in forma flessa (*mir*, *mich*) o indirettamente come possessivo *mein*. Sommate insieme, le varie apparizioni di Ich nei sette spezzoni ammontano a ben sedici: non c'è forse un'altra poesia della Bachmann in cui il Soggetto sia, si può ben dirlo, così ossessivamente e coerentemente protagonista. La problematica dell'identità è stata dunque, in questo caso, espunta? Così sembra: tanto più che anche l'appartenenza sessuale di questo Soggetto parrebbe disvelata come femminile, sia pur indirettamente, almeno da un paio di dati, l'atto di «pettinarsi capelli di grano» in I, 2-3 e il richiamo in II e III all'«innocenza», palesemente contrapposta alla sua perdita nell'esperienza erotica e quindi tale da poter costituire un valore, ci piaccia o no, solo per una donna.

Come già anticipato, tuttavia, qui come altrove (vedremo in seguito *Exil*) il Soggetto perviene alla fine del testo in stato di semi-estinzione («in camicia da morto», VI, 5), e anche la condizione d'innamoramento tematizzata più o meno esplicitamente in tutto il testo si riduce da ultimo a un «canto del cigno» «udito da lontano». Di più: è mia precisa impressione che questo Ich infinitamente ripetuto e ribadito venga per così dire contestualmente disseminato e disperso per le varie stazioni del testo, quasi stormo d'uccelli di cui ciascuno sia addetto a cantare l'amore (e infatti le «sostanze volanti», come vedremo subito, sono qui principali), ciascuno in ciascuna stazione con voce diversa. Più che a una identificazione e affermazione del Soggetto in quanto unico e determinato Ich siamo dunque di fronte a una sorta di pluralità di voci, a un vero e proprio coro in cui si frange e schianta (sotto la pressione insostenibile dell'emozione) la sostanza d'identità in linea di principio legata al pronome personale Ich. Esso d'altronde ricorre, per definirsi, non solo alla evidente dominante tematica dell'amore, ma anche, con quasi equivalente evidenza, alla sfera poetologica. Non vi è qui contrapposizione di principio tra le due sfere come in *Mein Vogel* e in *Erklär mir, Liebe*, anzi esse sono tematicamente connesse dall'immagine del «volo» ed entrambe esperite a buon diritto dal Soggetto amante-poetante. Ma, più sottilmente, l'attitudine poetica (lo «scrivere» tematizzato già in II, 5-6) invalida per così dire a priori l'esperienza amorosa disvelandola come non originaria ma secondaria: è infatti

la poesia (l'*Albatros*, evidentemente di Baudelaire, in V, 1) a renderla possibile prima e a farla durare poi sottoforma di «canto». Dimodoché i due aspetti più visibili, anzi vistosi del testo, la presenza del Soggetto e la sua esperienza d'amore, subiscono una distorsione esplosiva che tende per entrambi all'annientamento, quantunque l'ultimo spezzone «salvifico» recuperi entro certi limiti Ich alla «vita» e l'amore, grazie alla scrittura, al ricordo.

Ma osserviamo la struttura del testo, complessa ad onta dell'apparente semplicità. Due dispositivi strutturali infatti vi si sovrappongono, scandendo in due modi diversi il variare del discorso (e del suo soggetto, come suggerito sopra) dall'uno all'altro spezzone. Immediatamente visibile è il primo dispositivo, segnalato a prima vista dalla triplice anafora *In diesen Tagen* che, connettendosi al titolo, inaugura rispettivamente I, III e V: il testo parrebbe quindi scandirsi in tre successivi settori, I-II, III-IV e V-VI-VII. Da ciò consegue sul piano significativo che venga sottolineata la precarietà dell'amore, la sua episodicità: trattasi comunque di «giorni», ancorché giorni particolari, separati dai giorni qualsiasi nel titolo dal loro colore, il bianco (di cui dopo), nell'anafora da quel *diesen* che ne marca l'unicità. Ma altre e più importanti marche, di natura sia fonica sia significativa, concedono a mio giudizio l'identificazione di un'altra e principale strutturazione del testo: ossia della sua scansione nelle due parti I-II-III e IV-V-VI-VII, tra l'altro perfettamente simmetriche nel numero dei versi (complessivamente tredici per ciascuna). Sul piano del discorso le due parti si differenziano in quanto nella prima (I-III) è tematizzata l'innocenza (citata, come visto, in II, 6): ad essa appartiene anzitutto il colore bianco di cui in questa sezione numerose sostanze sono portatrici, dalle «betulle» (dal tronco chiaro) con cui il Soggetto s'identifica nell'incipit, alla «fronte» (la *bianca fronte* di Dante), al «ghiaccio» (I), al «latte» (II). Viceversa solo a partire da IV il testo comincia a parlare d'amore, anzi a proclamarlo col potente incipit *Ich liebe*, ripetuto con inversione in IV, 2; e tale incipit racchiude tutta la sezione in una sorta di cornice grazie all'ultimo incipit (VII), *Ich lebe*, che lo riprende con minima variazione sonora. Poiché d'altra parte il colore bianco deve, in forza del titolo, determinare tutto il testo, tale colore atiene anche in questa seconda sezione a numerose sostanze, anzitutto la *Weißglut*, il «calor bianco» o «incandescenza» che, riprendendo per la prima e unica volta esplicitamente il «bianco» del titolo, connota in IV, 1 l'ardore d'amore; e poi, naturalmente, l'«albatro» (V), e poi la «camicia da morto» o «sudario» (VI), e infine in VII il «cigno».

Riassumendo sin qua: la strutturazione principale del testo è questa se-

conda, per via della scansione del discorso tra tematica dell'innocenza e tematica dell'amore. Ciò non toglie affatto, tuttavia, che anche la prima scansione proposta, quella determinata dall'anafora *In diesen Tagen*, giochi un ruolo importante. Certo non al punto di scalzare l'altra, la quale, come anticipato, è altresì confermata dalla struttura sonora dell'esempio, che subito verrà analizzata. Ma se, scrutando il testo, immaginiamo «visivamente» la sovrapposizione delle due strutture, inaspettatamente ai nostri occhi appare l'immagine metaforica di due terzine dantesche più un verso singolo (come alla fine di un «canto» della Commedia): basta interpretare come verso di terzina ogni singolo spezzone, e come rima determinante il concatenarsi delle terzine dantesche la ripetuta anafora *In diesen Tagen*, secondo il noto schema aba/bcb – qui peraltro, lo ammetto, capovolto, ossia bcb/aba. Per meglio chiarire, la struttura potrebbe così riassumersi: *In diesen Tagen / Mit meinen / In diesen Tagen // Ich liebe / In diesen Tagen / Am Horizont*, dove ad ogni incipit corrisponderebbe, nella nostra metafora visiva, l'intero spezzone da esso inaugurato.

Ma ha senso questa complicata lettura? Ha senso, per me, perché il suo risultato (la metafora delle terzine concatenate) riafferma quanto suggerito all'inizio, cioè che i testi bachmanniani a struttura metrica «libera» sono in realtà contraffazioni o comunque sofferte rielaborazioni di tradizionali modelli «legati». Se riusciamo a «vedere» la proposta metafora delle terzine, comprendiamo fino a quale nadir di profondità si spinga la ricerca bachmanniana di un testo tradizionalmente «poetico», nato dal cogente rapporto con le pesanti catene metriche forgiate dai secoli, e insieme apparentemente «moderno», sfuggente in apparenza ad ogni regola, concelebratore con tutto il Novecento poetico del rito dissacrante dei «ritmi liberi». È questo paradosso a determinare l'eccellenza, a prima vista così facile da intuire ma così ardua da motivare, del testo poetico bachmanniano non «legato».

Tale comunque, mi sembra, è certamente il caso di questo esempio. Scoperte stupefacenti ancora ci attendono, infatti, se ci sforziamo di «ascoltarlo» alla lettera, ossia di coglierne la ragnatela sonora. Si diceva sopra che anch'essa, insieme alla scansione significativa del discorso (innocenza vs. passione amorosa), autorizza la suggerita suddivisione strutturale in due parti. Analizziamola allora a verifica. Non c'è suono in questo testo che possa considerarsi superfluo o casuale; limiteremo tuttavia la nostra registrazione ai soli suoni vocalici e tra di essi a quelli principali, i quali del resto dilagano fin quasi a saturare ogni spazio.

È facile constatare la prevalenza nella prima parte (I-III) di due sonorità vocaliche, le «note» I e EI: per la prima si veda la serie, specialmente fitta in nel primo spezzone, *diesen ich mit Birken Stirn Spiegel Milch kindlichen Finger mich nicht mich erinnern*; per la seconda la sequenza, importante per la sua presa sui sostantivi (cui andrebbe aggiunto il *Weiß* del titolo), *Weizen-Eis Scheibe erscheint Zeit*. Un ruolo più debole giocano inoltre le due sonorità E (*steh vermengt schmerzt vergessen*) e A (*Tagen kämm – haar Atem Name langer Tagen kann*).

Le stesse due sonorità prevalenti nella prima parte, I e EI, ricompaiono con forza nella seconda, compresse e quasi schiacciate tuttavia da altre. Consideriamole: per I, *Ich liebe Bis lieb ich Ich sie diesen mit ich mich in unbeschriebenes ich im mich entließ im Ich*; per EI, *Weiß-*, singola e tuttavia rilevante occorrenza del suono, giacché replica il fondante «bianco» del titolo. Il suono E accentua la sua presenza qui con *englischen erlernt denk Kontinent -bemd fern*. Ma sorprendente è in questa seconda parte la marcia trionfale della «nota» A, che investe termini quali *danke hab Tagen Albatros -schwung Land ohne glanzvoll Untergang fabelhaften Schwanengesang*.

Vi è dunque, contemporaneamente, un riecheggiamento delle «note» principali tra la prima e la seconda parte e una vistosa modulazione sonora tra di esse, senza che il dilagare di A verso la fine del testo possa rappresentare un'effettiva innovazione data la pregressa, sia pur umile, esistenza della «nota». Ma non è tutto. Un'ultima sonorità deve infatti essere ancora registrata, la «nota» U. Essa gioca in questa composizione un ruolo decisivo, giacché le è assegnato il compito di consentire il transito e la connessione sonora tra la prima e la seconda parte del testo.

Ascoltiamo. Dunque si dispiega la prima parte coi suoi I ed EI, dominanti, e i suoi più flebili E ed A ... sinché, verso la fine dello spezzone II, risuona, nuova, inaspettata e duplicata, proprio la «nota» U con *Unschuld*, alla fine di III replicata dal conclusivo *muß*. Ed ecco: al termine dell'incipit di IV, ossia all'inizio della seconda parte (nonché in rinnovata e adiacente posizione di rima), la stessa «nota» ricompare portando con sé un significato essenziale, l'ardore d'amore, *-glut*. Poi, con un sensibile diminuendo, la stessa nota si presenta subito sotto con Umlaut in *Grüßen*, di nuovo, riaffermandosi, allo stato puro nel decisivo termine *Fluge* e ancora sotto, sempre più flebile, nei successivi *herüber- Untergang drüben*. Non esiste forse altro testo bachmanniano in cui l'inseguimento programmatico della qualità musicale, da «spartito», si sia realizzato in tal misura, si può ben dire totalizzante, e con un successo così pieno. Squisito è in particolare proprio il transito musicale segnalato da ultimo tra l'uno e l'altro «tempo» del testo

in virtù della «nota» U, rimata tra III, 3 e IV, 1 a garantire, al di là delle scansioni, la profonda unitarietà dell'esempio.

Infatti esso, testo sull'amore, è, come si diceva, sin dall'inizio anche poetologico. Per riscontrarlo seguiamo ora, spezzone per spezzone, le modulazioni del discorso. I giorni «bianchi» dell'amore⁴³ sono tali fin dal momento in cui il Soggetto di I, per viverli, «si alza», acquisendo una verticalità che è anche quella di alberi affini, le bianche betulle, e fa toletta liberando la propria fronte (si può intendere: affinché meglio ne appaia il candore) da capelli anch'essi vegetalizzati mediante il riferimento al grano; ciò avviene davanti a uno «specchio di ghiaccio», ove «ghiaccio» non solo consente una riapparizione del color bianco, ma col proprio «freddo» si contrappone e insieme, e *contrario*, si appaia da lontano all'«incandescenza» di VI, 1. In quanto freddo, inoltre, il ghiaccio apre al discorso sull'innocenza del II spezzone, giacché evidentemente essa, almeno in prima istanza, fredda dev'essere in quanto contrapposta all'ardore di Eros.

Lo spezzone II è anch'esso temporalmente situato alla mattina presto (cfr. *So früh* nel v. 3) in virtù del «latte» da prima colazione che viene, a quanto sembra, bevuto dal Soggetto in 1-3 (mescolandosi col suo «fiato» il latte «si agglutina», indi «così presto produce facilmente schiuma»: esso insomma reagisce all'incontro con la vita (*Atem*) del Soggetto modificandosi, laddove peraltro il termine *schäumt* sembra più che altro addetto a preparare e intensificare la stupenda allitterazione *Scheibe-erscheint* del v. 4). Non per caso, d'altronde, viene chiamato in causa proprio il «latte», di cui è evidente il legame metonimico col successivo «bambino» che traspare dal termine *kindlich* (5). È ovvio che sia il latte, fra l'altro bianco, sia il bambino appartengano alla sfera dell'innocenza, non a caso situata «al mattino» (del giorno, ma anche della vita). Come un bambino si comporta infatti il Soggetto nei vv. 4-6, quando alita sul vetro per appannarlo e quindi usa un dito per scrivervi sopra (attività infantile che tutti noi rammentiamo). Vero è che il testo non adibisce il termine «scrivere», bensì usa «dipingere» (*gemalt*, 5; termine del resto dotato di una sfera semantica più vasta, più prossima alla scrittura rispetto all'equivalente italiano); ma anche questo è proprio del bambino, per il quale dapprima scrivere equivale ancora a «disegnare», e del resto la cosa disegnata è una parola scritta, un nome, innocenza. La *Unschuld* che può essere di nuovo «scritta» intende

⁴³ Possibile qui è un riferimento a Catullo, per es. allo splendido carne VIII *Miser Catulle desinas ineptire*, lamento sull'amore perduto in cui ripetutamente sono citati con nostalgia i giorni felici mediante la formula *candidi soles*.

evidentemente il recupero, da parte del Soggetto di II, di una «innocenza infantile» da gran tempo perduta (*Nach so langer Zeit*, 7). E nel contempo inaugura, come anticipato, quel discorso sulla scrittura (o sulla poesia) che s'intreccia nel testo al discorso sull'amore.

Se il Soggetto di II sembrava tornato bambino, al contrario in III (che pur prosegue e conclude il discorso sull'innocenza) è protagonista un Soggetto adulto, un Soggetto che ha alle spalle molta vita. Esso infatti è insieme «capace di dimenticare» (opportunisticamente rimuovendo i propri errori⁴⁴ o comunque le proprie pregresse vicende amorose: a tale interpretazione autorizza ovviamente la seconda metà del testo) e «obbligato a ricordare» (poiché, evidentemente, il meccanismo dell'oblio non riesce del tutto a tacitare la coscienza): ed entrambe queste attitudini sono, o sarebbero, per lui causa di dolore (1) se egli non stesse sperando, nei «giorni bianchi», uno stato d'eccezione. Qui s'interrompe il discorso della prima metà, senza avere ancora motivato la specificità salvifica (contro il tormentoso passato) di questi giorni, di questo stato: compito che verrà assolto dalla seconda metà del testo.

In IV infatti entra subito in scena prepotentemente (anche mediante la triplice ripetizione di *ich*, che ha un'occorrenza al nominativo in ciascun verso) un nuovo Soggetto, il Soggetto amoroso⁴⁵. Esso ama «sino all'incandescenza», al calor bianco, riappropriandosi così per via abusiva del candore sopra tematizzato: dimodoché, con splendido paradosso poetico, la passione d'amore, per principio impudica, è subito anche altissima innocenza del Soggetto che, nelle sue varie trasmutazioni, si è vissuto sinora come «bianco», come «bambino», come persona redenta dal proprio passato e ancora si vivrà, fino alla fine del testo, nel segno del candore, seppur questo sia generato dal fuoco erotico ovvero ne sia conseguenza. Qui,

⁴⁴ Anche in altre poesie sull'amore il Soggetto si giudica colpevole, al punto di chiedere all'Altro di essere «redento»: nei *Lieder auf der Flucht*, ad esempio, il tema dell'«innocenza» o «colpevolezza» del Soggetto è ricorrente, finché in XIII leggiamo l'invocazione, apparentemente rivolta al «Santo» di Napoli, San Gennaro: *Erlöse mich! Ich kann nicht länger sterben*.

⁴⁵ Obbligato è il riferimento a Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux* (1977), ancorché tale celebre scritto sia posteriore non solo a questa poesia, ma alla stessa poetessa. L'avrà essa ispirato? Quantomeno Barthes basa la propria affascinante riflessione su un testo tedesco, il *Werther*, e interpreta l'amore come esperienza puramente soggettiva e senza riscontro di un io amante e in quanto tale irriducibilmente diverso, e volutamente incomprensibile, dal resto dell'umanità. L'amore non ricambiato come solo e unico amore: così, senza dubbio, nella Bachmann.

in IV, entra in gioco indirettamente la prima delle molte «sostanze volanti» che si librano tra IV e VII, l'angelo: precisamente l'arcangelo Gabriele dell'Annunciazione alla Vergine, giacché tale («Ave Maria») è in tedesco l'unico certo significato della formula «englischer Gruß» o «Engelsgruß»⁴⁶. Perché mai, del resto, quest'angelo rivisitato e perciò contraffatto non avrebbe potuto trasmettere a quest'altra Vergine, al candido Ich, l'annunciazione, anziché di una candida gravidanza, di un'indecente incandescenza? Non a caso il Soggetto rivela di aver «imparato» questi «saluti angelici» «in volo», quasi incontrandosi con l'angelo in ambito uranio: già in IV, pertanto, assistiamo alla presenza concomitante di ben due «sostanze volanti», il Soggetto e l'angelo (o gli angeli, in virtù del plurale della formula). Avendo appreso «in volo» il linguaggio degli angeli, ora il Soggetto ne fa uso per «ringraziare» dell'amore che gli è stato dato. Quanto al «volo» stesso, esso è metafora evidente dell'amore quale stato di grazia, che insieme allontana dalla realtà e trasporta in una immaginaria sfera superiore. L'amore, beninteso, ossia l'atto d'amare: non l'essere amato qui del tutto assente, ma l'amore «a senso unico» e senza riscontro, come proiezione utopica di un sé migliore da parte del Soggetto amoroso.

Col v. 3 di IV è avvenuto tuttavia anche un nuovo fenomeno: il passaggio al tempo passato (*Ich hab sie im Fluge erlernt*) dopo la coerente sequenza di verbi al presente incontrata sinora. Ciò anticipa una ulteriore, doppia modulazione del discorso nei successivi spezzoni V, VI e VII: cioè, da un lato, il transito dall'esperienza in atto al ricordo di un'esperienza trascorsa e perduta, e dall'altro la ripresa e potente intensificazione del tema della poesia quale garante dell'amore. «In questi giorni» difatti il nuovo Soggetto di V non tanto «ama» quanto «pensa» all'amore⁴⁷, anzi pensa in-

⁴⁶ Se anche, nel frammento di romanzo *Der Fall Franza*, vi è gioco di parole e di significati tra *englisch* e *angelisch*, attributi peraltro non di *Grüße* ma di *Küße* (poiché Franza rammemora qui i baci scambiati con un ufficiale inglese: *Werke III*, pp. 383-384 e *«Todesarten»-Projekt*, cit., Bd. 2, pp. 186-187), ciò non autorizza a mio parere a definire retrospettivamente «inglesi» i saluti, quantunque plurali, di questa poesia assai antecedente; sarà stato semmai il romanzo a ispirarsi, alterandola, alla poesia. Nemmeno l'ipotesi di una reminiscenza autobiografica autorizza a leggere «baci» anziché «saluti» o risp. «inglesi» anziché «angelici», sia perché tra la vita del poeta e il suo testo c'è un incolmabile abisso istituzionale, sia perché «saluti inglesi» in questo contesto sarebbero del tutto privi di senso: a meno che, come qualcuno ipotizza, il «volo» sotto tematizzato sia brutalmente un volo aereo (e allora il «continente favoloso» l'America) e i «saluti inglesi» quelli degli assistenti di volo ...

⁴⁷ Ricordo ancora una volta la sinonimia tra «pensiero» e «poesia», e quindi tra «pen-

nanzitutto all'«albatro», palese simbolo della poesia, in compagnia del quale – quasi volando fianco a fianco – egli poté, al preterito, «slanciarsi verso l'alto e in qua» (tale il significato di *herüber*, addetto forse a indicare che il Soggetto, malgrado la perdita, si trova ancora in stato d'amore) «in un paese non descritto», propriamente (interpreto) «non scritto»⁴⁸. Non ancora, cioè: non questo paese, la sua personale terra dell'amore, e non da questo Soggetto. Ma il suo compagno, l'albatro, garantisce che egli lo farà (anzi lo sta facendo, adesso e qui, in questo stesso testo). L'uccello simbolico ha dunque una duplice funzione, poiché presiede sia alla nascita che alla morte dell'amore: il quale, di conseguenza, è bensì uno stato di grazia, ma uno stato di grazia che ha avuto bisogno, per instaurarsi, dell'impulso ispiratore del poetico, e che avrà bisogno, per durare dopo la propria morte (e quella simbolica del Soggetto in quanto soggetto amoroso), ancora del poetico come trascrizione a futura memoria.

A questa seconda funzione dell'albatro-poesia (o ormai cigno-poesia), esplicitamente tematizzata nello spezzone conclusivo VII, prepara il penultimo spezzone VI, interamente dedicato alla transitorietà e alla morte sia dell'amore, sia di chi lo prova. Con potente visione cosmica è «intuito», ovvero «a malapena intravisto» – in tutto lo «splendore» del suo «tramonto», e quindi coerentemente, come il sole che cala, «all'orizzonte» –, dal Soggetto tuttora in volo (poiché tuttora amante, anche se post festum), il suo «continente favoloso», la terra dell'amore che dunque – interpretiamo – è stata bensì scorta o appunto «intuita» dall'alto dello stato di grazia, ma mai raggiunta, mai abitata. Da questa terra il Soggetto è anzi stato «congedato» (nuovo preterito, a conferma della consumata fine) in stato di morto vivente, se leggiamo insieme, come d'obbligo, l'ultimo sintagma di VI, «in camicia da morto», e il primo di VII, «io vivo».

Una nuova reincarnazione del Soggetto, dopo il «candido», il «bambino» e il «redento», dopo l'«amante» e il «ripensante» il «morto», si aggiunge dunque in VI alla catena delle vertiginose trasmutazioni di questo Ich esploso. Ma ancora non basta, poiché in VII un ulteriore Ich «vive»: *Ich lebe*. Ha avuto quindi luogo una vera e propria risurrezione, senza dubbio grazie alla virtù salvifica della «sostanza volante» «albatro» che qui, contestualmente, subisce a sua volta una metamorfosi necessaria (simil-

sare» e «poetare», nel testo lirico bachmanniano, in particolare, come già visto, in *Mein Vogel, Erklär mir, Liebe e Geb, Gedanke*.

⁴⁸ L'adibizione, per il lavoro del poetico, di una terminologia metaforica attinente alla «descrizione» geografica riapparirà più estesamente in *Bleib*.

mente alle molte di Ich) trasformandosi da «albatro» in «cigno» e quindi in quarta «sostanza volante» capace di «cantare». Come leggiamo nell'ultimo (XV) dei magnifici *Lieder auf der Flucht*, ampio e articolato ciclo di poesie «sull'amore»:

*Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
die Zeit und die Zeit danach.
Wir haben keinen.*

*Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
Doch das Lied überm Staub danach
wird uns übersteigen.*

Moltissimo vi sarebbe da dire su queste due scarne terzine anomale⁴⁹, di esplicita ispirazione petrarchesca (i *Trionfi* sono del resto citati in epigrafe all'inizio del ciclo) nonché celaniana (penso alla celebre e telegrafica poesia *Fadensonnen*, che dice in chiusa: *es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen*). Osserviamo soltanto qualcuna delle molteplici corrispondenze tra queste terzine e *Tage in Weiß*. «Amore» e «Morte» sono evidenti sostanze comuni ai due testi; «il tempo» e «il tempo del dopo» anche, in virtù del reiterato *In diesen Tagen* e della duplice modulazione dei tempi dei verbi (al presente e al preterito) qui. La «mancanza di trionfo» del «noi» (in XV) appare invece contraddetta dal perdurante (tra IV e VI, almeno) stato di «volo», e perciò di grazia, del Soggetto di *Tage in Weiß*: tale stato è peraltro qui rinnegato e come annientato dalla morte, ancorché simbolica, del Soggetto stesso in VI-VII. Al *Sinken* di XV corrisponde qui lo *Untergang*, allo *Abglanz* il *glanzvoll*, al «silenzio» di XV la «camicia da morto», indirettamente il «silenzio di morte» qui. Infine ambedue i testi riconoscono, a fronte della morte dell'amore e del soggetto (o soggetti) di esso, il trionfo della poesia, propriamente del «canto»: risp. *das Lied überm Staub* e lo *Schwanengesang*.

Come (in XV) il «canto sopra la polvere» «ci scavalcherà», e quindi durerà oltre la nostra morte, così qui l'Ich ucciso (dalla fine, o mancato inizio, dell'amore) risorge in VII per ascoltare, sia pur «da lontano» (distanza esistenziale tra il soggetto amoroso e il suo vissuto, ma anche distanza istituzionale tra il soggetto poetico e il suo testo), il «canto del cigno» emesso dalla terra dell'amore ormai tramontata. Anche se in entrambi i

⁴⁹ In quanto non incatenate al modo dantesco (e del resto costituite da versi di misure differenti, seppur analoghe nelle rispettive posizioni per entrambe le terzine), ma rimate tra loro aba cbc al modo delle terzine di un sonetto.

casi il «canto» sembra darsi (come del resto in Celan, se non in Petrarca) per così dire impersonalmente e autonomamente, in assenza di un Soggetto che lo crei – e ciò sottolinea, mi sembra, la già richiamata indipendenza e autosufficienza del testo poetico licenziato –, avanza in *Tage in Weiß* dopotutto un rapporto esclusivo, per quanto distante, tra l'Ich e il «canto del cigno», qui rapporto di «ascolto», come del resto avanzava, per altre e più complesse strade, anche nel ciclo *Lieder auf der Flucht* (e perfino nei citati, cinici versi di Celan). Il duplice, quasi gridato, aperto, spalancato A di *Schwanengesang*, senza dubbio «udibile», è insomma stato prodotto – rivendica nascostamente il testo – *In diesen Tagen*, da quell'*Atem* e perché no da quel *Finger* propri sin da II di questo franto Ich: Ich, dopotutto, poetico (in quanto «pensante») e perciò vivo dopo la morte come il suo testo.

BLEIB

*Die Fahrten gehn zu Ende,
der Fahrtenwind bleibt aus.
Es fällt dir in die Hände
ein leichtes Kartenbaus.*

*Die Karten sind bebildert
und zeigen jeden Ort.
Du hast die Welt geschildert
und mischst sie mit dem Wort.*

*Profundum der Partien,
die dann im Gange sind!
Bleib, um das Blatt zu ziehen,
mit dem man sie gewinnt.*

Una speciale attenzione va devoluta a questo breve testo, in quanto esso è nella selezione qui proposta l'unico esempio di «metrica legata». Si vedrà dall'analisi, mi auguro, come, oltre a quelli tradizionali della strofa, del verso e della rima, ben altri e più profondi siano i legami che lo sorreggono e quasi lo stritolano.

Dal punto di vista della «dominante tematica» si tratta palesemente di un testo poetologico, quantunque a tale dominante s'intrecci più flebile un discorso di natura esistenziale. Dal punto di vista formale la coesione metrica del testo è indiscutibile, ancorché siano semplici fin quasi alla rozzezza sia il modello strofico prescelto, sia la misura dei versi, sia lo schema

delle rime: tutti e tre, in linea di principio, liederistici, ma coinvolti in linea di fatto in un «Gebilde» di una sottile e insieme veemente complessità strutturale. Trattasi di tre quartine rimate abab, senza eccezione costituite di telegrafici «Dreitakter giambici»; oppure dopotutto con una singola eccezione, poiché il v. 3 della terza e ultima quartina inizia in modo anomalo – rispetto all'obbedienza al modello, ovvero primo accento sulla seconda sillaba, di tutti gli altri versi – con un vistoso *Bleib*, ovviamente accentato, non per caso identico al titolo della poesia.

Evidente alla lettura d'ascolto è anzitutto la variazione, di quartina in quartina, dei suoni resi principali dalla struttura stessa prescelta (tradizionale e cantabile), ossia dei suoni posti in posizione di rima e alternatamente bisillabici, gli a, e monosillabici, i b: cioè in I la coppia ENDE-AUS, in II la coppia ILDERT-ORT, in III la coppia IEN-INT (mi si perdoni la grossolana trascrizione fonica), quasi a marcare l'indipendenza anche significativa di ogni strofa. Le tre quartine infatti, ben separate anche dal punto finale di ciascuna (e a loro volta scisse all'interno da un nuovo punto fermo o esclamativo alla fine di ciascun verso 2), svolgono ognuna un discorso differente: riassumendo direi che in I si afferma il principio della «stasi dopo il moto» (dimodoché il crollo del «castello di carte» in 3-4 appare dovuto a un cinetico effetto d'inerzia); in II il discorso è quello della «descrizione del mondo»; in III, con potente transito dall'esterno all'interno (*Profundum*), sono letteralmente in gioco «partite a carte» tutte interiori. Quanto alla scissione di ogni quartina in due distici, essa appare funzionale alla modulazione del discorso di ciascuna tra una prima parte generale e impersonale e una seconda parte individualizzata dall'intervento dell'unico pronome personale qui chiamato in causa, il Du: esplicitamente nominato in I, 3 e II, 3 e implicitamente riproposto dall'imperativo di seconda persona *Bleib* in III, 3, anche se in questa conclusiva strofa l'ultimo verso sostituisce al Du il pronome indefinito e generico *man*.

Vogliamo subito interrogarci su questo Du, ovviamente sullo sfondo di quella problematica dell'identità che è stata supposta fondante per il testo poetico bachmanniano? Ebbene, in questo caso mi sembra indiscutibile che, come spesso in Celan – e naturalmente in infiniti altri poeti moderni e non –, il Du concida con l'inespresso Ich e intenda dunque il poeta stesso ovvero, in virtù della qualità impersonale di tutti i vv. 1-2 nonché del v. III, 4 con *man*, una pluralità di poeti, tutti i poeti. Essi, a cominciare da quello che impersonalmente parla qui, sono sollecitati a «restare» (*Bleib*) allo scopo di «scegliere nel mazzo» (*ziehen*, III, 3) la «carta vincente» ... Ma restare dove? Palesemente il *Bleib* del titolo e di III, 3 ha un duplice senso:

quello di una scelta o accettazione della sedentarietà (dopo i viaggi) resa ineludibile dalla situazione di «bonaccia» tematizzata in I, 1-2, ma anche quello – interpreto – di un «restare tra noi», di un «restare sulla terra», insomma di un «restare in vita». La fine dei «viaggi» (*Fahrten*, tragitti) di I, simbolici viaggi di navigante dipendenti dal vento, i quali dunque propongono implicitamente la tradizionale metafora, anche petrarchesca, della nave a vela per la vita umana, e perciò del porto per la morte, non deve, nel discorso del testo, significare morte per chi dai viaggi è ormai escluso, ma una nuova forma di vita «profonda».

Ottimistico, o almeno incoraggiante – grazie alla sua natura poetologica – è perciò il breve messaggio di questa poesia. Che essa sia tenuta in Du, e non in Ich, appare allora ai miei occhi una scelta necessaria: giacché sempre per la Bachmann, affinché il testo si dia, il Soggetto deve morire al testo ... Qui esso non nasce nemmeno, resta accuratamente celato come Ich dallo scenario evocato, riservato a un Du sin troppo impersonale, sin troppo equivalente al conclusivo *man*. Per quanto ottimistico, d'altronde, il testo resta troppo segnato dalla presenza virtuale della morte perché il suo messaggio abbia il potere di risuscitare, o suscitare dal nulla, questo Ich non-nato, già a priori confuso nell'impersonalità.

Ma osserviamo meglio il dispositivo di questo troppo semplice esempio. In verità poche tra le poesie della Bachmann sono più criptiche di questa, benché in apparenza tutto sia lì, visibile, ostentato nella sua laconicità. La cosa nascosta è il Soggetto, l'abbiamo già detto, e in pari tempo il senso e il luogo del restare, e anche qui abbiamo già cercato di svelare il mistero. Ma ne avanzano altri, per esempio la duplice incrinatura semantica vigente tra *Karten* e *Blatt* (il cui significato di «carta da gioco», pur esistente in tedesco, è certo secondario) o tra *Karten* (da gioco) e *Weltkarten* (composto inesistente nel testo, ma ricostruibile mediante *Karten*, II, 1 e *Welt*, II, 3), le «carte geografiche»; per non parlare di quel *Profundum* (III, 1) radicalmente renitente alla razionalizzazione ermeneutica, sebbene poi anche qui un senso sia intuibile e sia anche già stato in parte detto.

Dunque il dispositivo: sonoro, ma anche semantico. Si osservi subito su questo piano, in I, 1-2, la duplice produzione di un senso paradossale che la lingua tedesca qui concede: «i viaggi» *gehn*, ossia «vanno avanti», ma *zu Ende*, si esauriscono, «finiscono»; il «vento» loro necessario *bleibt*, resta, c'è ancora, anzi no, *bleibt aus*, «non c'è più». La ripresa del verbo *bleiben* (già costituente il titolo) non sarà certo casuale: anzi varrà a contrapporre il vero restare del Soggetto o dei Soggetti al falso restare, *ausbleiben*, di ciò che ne garantiva il moto, il vento. Questo restare è perciò necessitato, non

scelto; e tuttavia dev'essere consapevolmente voluto da chi comunque (in mancanza di vento) restare ormai deve.

Riscontriamo ora, sul piano sonoro, le avventure della «nota» A. Essa ha un proprio luogo sicuro e garantito nei suoni-rima b in AUS di I, ma non se ne accontenta, al contrario. Da qui, I, muove infatti una vera e propria, per quanto breve (ma in questo testo tutto è breve), cascata di «note» A che, ad onta delle già segnalate barriere sintattiche e sonore tra le singole strofe, invade anche II e III. Ascoltiamo e scrutiamo: il primo accento (sempre ricadente, con l'eccezione rilevata, sulla seconda sillaba di ogni verso) è A in I, 1 con *Fabrten*, in I, 2 con *Fabrten(wind)*, in I, 3 con il raddolcito A di *fällt* (replicato a fine verso da *Hände*), nonché in II, 1 con l'assonante *Karten* e ancora in II, 3 con *bast*; dopodiché A riappare, sempre nella stessa posizione, sull'avverbio semanticamente debole, ma non inesistente, *dann* di III, 2. Vi è poi, in III, una seconda posizione per A, quella appunto della seconda battuta («Takt»): e ciò evidenzia la più corta «colonna» (rispetto a quella di prima battuta) costituita da *Gänge* in 2 e da *Blatt* in 3, che va poi a cercarsi nel *man* di 4 una eco spostata, ma udibile.

Siccome, d'altra parte, ci stiamo occupando di un testo in lingua tedesca, sarà magari lecito, o no, rilevare che anche i dittonghi EI producono in tedesco il suono A? In tal caso la nota A, seppure talora non scritta ma implicita nella fonetica del tedesco, risulterebbe ben più invasiva: ossia ascoltabile anche nel titolo *Bleib*, nel *leichtes* di I, 4, nello *zeigen* di II, 2, nel *Bleib* imperioso di III, 3. Ciò non solo statuirebbe l'indiscutibile prevalenza di questa nota nella composizione, ma indicherebbe, tramite le sue riapparizioni, una sorta di continuum sonoro che da I, attraversando più flebilmente II, si riaffermerebbe con forza in III: invalidando in tal modo la sopra segnalata differenziazione acustica tra le quartine.

E infatti esiste, è ovvio, anche un continuum semantico tra di esse, che è ormai il momento di ricostruire. In I, come visto, sono protagoniste le *Fabrten*, due volte nominate (nella prima colonna sonora indicata sopra). Di colpo, in I, 3 – cessato il vento e quindi i viaggi – solo un «lieve castello di carte» «cade nelle mani» del Du: ovvero anzitutto «cade», cioè «crolla», sia pur per restare in suo possesso sottoforma di «carte da gioco» sfuse. La «fine dei viaggi» (I, 1) implica dunque anche la fine di un *Kartenhaus*, di una «casa» quindi, fatta di carte magari e «lieve», fragile, ma pur sempre «casa», luogo d'appartenenza del Du viaggiatore-vivente⁵⁰ che ormai anche di

⁵⁰ Si vedrà in *Exil* lo stesso, o analogo, paradosso della, potremmo dire, «casa da viaggio», ovvero casa o guscio protettivo che il Soggetto nomade porta con sé.

questo labile domicilio è privato, ossia – interpretiamo – di ogni determinazione (quale quella di «viaggiatore») avente a che fare col mondo.

Di esso, come anticipato, si occupa la seconda quartina. «Le carte sono illustrate e mostrano ogni luogo» (II, 1-2), quasi fotografie-souvenir che il Du nomade abbia immagazzinato viaggiando. Fotografie, «descrizioni» del mondo, apparentemente oggettive, ma, in II, 3, improvvisamente soggettive: *Du hast die Welt geschildert*, le carte illustrate sono opera tua, del tuo vissuto, della tua memoria. Quasi, interpretiamo, che il mondo non esistesse, o comunque non fosse percettibile, se non dopo che un soggetto qualsiasi, per esempio questo Du, si fosse incaricato di «descriverlo», insomma di «scriverlo» ... Spesso, nella Bachmann – come si è visto in *Tage in Weiß*, ove il Soggetto era già «in volo», ossia in amore, ancor prima di aver incontrato l'angelo e la sua annunciazione – i tempi del vissuto s'intersecano e sovrappongono in direzione di una virtuale compresenza di tutto: e ciò è ovviamente legittimo, essendo il punto d'osservazione posto leggibilmente «fuori dal mondo». Qui, allo stesso modo, l'atto del «descrivere» (o «scrivere»), tematizzato in II, 3 al passato, anticipa paradossalmente l'operazione tematizzata in II, 4 del «ricorso alla parola» che intende assai visibilmente l'atto della scrittura (*und mischst sie mit dem Wort*). La quale consisterebbe, nella metafora proposta, nella osmotica «mescolazione» delle immagini del vissuto, la vita, il mondo, con la «parola», ovvero il «linguaggio» (poetico), vocato a dirle e perciò a farle esistere.

A questo punto – chiusa della quartina II – la natura poetologica del testo è già ostentata. Ma totalmente a questa dominante tematica è poi riservata la quartina conclusiva III, inaugurata da quell'ardito, anzi temerario *Profundum* che chiama in causa, quasi ormai unico mondo esistente davvero, la psiche, anzi l'inconscio, del poeta. In questo spazio sottratto al mondo (*Welt*, nominato solo per essere ridotto a oggetto di scrittura in II, 3) sono «in corso» «partite a carte» – ovvero lotte per la vita e per la morte – di cui è segnaletica proprio la «profondità», come a dire l'assenza dalla superficie (del mondo) e la presenza in un altrove posto in quel luogo «profondo» che, prima e dopo Freud, è comunque il luogo psichico del Soggetto. Riassumendo per un attimo: con il crollo del castello di carte (I, 3-4) crolla l'organizzazione oggettiva del mondo, esperita vivendo; ad essa (II, 3-4) si sostituisce l'organizzazione soggettiva (*Du ... mischst sie*) che alle immagini del mondo di cui il Soggetto si è appropriato dà la scrittura poetica. In virtù poi di *Karten* e *Welt* (virtualmente *Weltkarten*, carte geografiche del mondo intero) emerge di *Karten* quali «carte da gioco» un secondo significato, quello geografico appunto, semanticamente connesso al mo-

tivo dei «viaggi» e quindi al problema della localizzazione esistenziale del Soggetto quando viaggiava, cioè viveva. Questo luogo «raffigurato» (*geschil-der*), quindi raffigurabile, ossia in qualche misura concreto e misurabile, è in seguito, dopo (*dann*) che il mazzo è stato rimescolato «con la parola», sostituito dalla localizzazione tutta interiore e indefinibile di *Profundum* ...

Dimodoché, in III, il moto «reale» delle *Fahrten*, indicato in I, 1 da *gehn*, è rimpiazzato in III dal *Gang* (diverso da *fahren*, ma identico a *geben*) delle «partite a carte» interiori ... E il testo, mentre travalica il proprio incipit, anzi lo rinnega e per così dire lo uccide, mentre preferisce ostentatamente al viaggio mondano il viaggio interiore, linguisticamente si richiude su se stesso: qualcosa è comunque «in moto», se vogliamo «restare» ...

Quale altra scelta avremmo, del resto, o avrebbero i poeti a cui si dà del tu? O morire, quando non si è più capaci di vivere (I), o «restare», continuare a esserci, in uno spazio tutto interiore in cui è ancora, forse, possibile «vincere» (III, 4). Ma qui una nuova modulazione semantica ci strappa dalle mani il filo che c'illudevamo di aver colto. Una cosa difatti sono le «partite» (*Partien*), virtualmente le lotte (comprensibili ripensando a *Mein Vogel*) del soggetto poetico contro il mondo dei *Gauner*, battaglie del resto necessariamente poco «profonde», avendo a che fare col mondo e la sua superficie, e altra cosa la battaglia interiore in cui non è identificabile un nemico. Da ultimo infatti, in III, 3-4, alla «partita a carte» implicante comunque un avversario, un Altro, si sostituisce l'azzardo del «pescare una carta» nel quale solo il Caso è l'avversario, o il Soggetto è nemico di se stesso. Ciò indica, a mio parere luminosamente, che la «vittoria» tematizzata in III, 4 è esclusivamente nelle mani (vedansi *Hände* sopra) del Du, e che lo strumento di tale «vittoria» è ormai non più la «carta da gioco» (*Karten*) che si tratta di «pescare dal mazzo», quanto semmai quell'altra «carta», il «foglio di carta», *Blatt*, sul quale si scrive ... Sicché concludendo: egli (*man*) deve «restare» per «scrivere», e inoltre – con sottolineatura della sua radicale solitudine – egli può «vincere» solo sotto la superficie del mondo, là dove non esistono che il suo «restare» e il «foglio». Questo c'impone d'intendere, se leggo bene, la prepotente allitterazione *Bleib – Blatt* di III, 3, «delegata» se si vuole anche dalla replicata, visibile o meno, «nota» A. Di fatto a questo suono tutto si lega, i «viaggi», le «mani», le «carte», il «moto» o «corso» (*Gang*), il «foglio» (*Blatt*), il reiterato imperativo «resta» (*Bleib*). Al solo altro suono importante, il suono I, sono invece affidate le azioni, l'illustrare, il descrivere, il mischiare, le partite, l'estrarre, il vincere: azioni valide solo in quanto le sequenze di A le giustificino; mentre l'unica rima capace di sottrarsi a questo schema, *Ort – Wort* (II), raffigura con la pro-

pria centralità fisica il rapporto tra le due grandi «sostanze» primarie in gioco e collisione nel testo, mondo e poesia. Avanza infine il suono U, affidato alla singola occorrenza e duplicazione di *Profundum* – e alla nostra intuizione forse, malgrado tutto, superficiale – nella propria solitudine in-guaribile.

Fin troppo è ormai stato detto su queste poche parole (che chi scrive, come si sarà capito, adora). Spero di aver mostrato almeno una parte dei legami interni che sorreggono e stringono questo testo mirabile. Anzi ho il sospetto che solo a stento *Bleib* riesca a «restare», non in virtù, ma ad onta di tali legami: talmente numerosi e replicati e cogenti e soffocanti da far temere, ad ogni rinnovata lettura, che il testo stesso si disfi sotto la loro pressione formidabile e luminosa.

AN DIE SONNE

*Schöner als der beachtliche Mond und sein geadeltes Licht,
Schöner als die Sterne, die berühmten Orden der Nacht,
Viel schöner als der feurige Auftritt eines Kometen
Und zu weit Schönrem berufen als jedes andre Gestirn,
Weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt, ist die Sonne.*

*Schöne Sonne, die aufgeht, ihr Werk nicht vergessen hat
Und beendet, am schönsten im Sommer, wenn ein Tag
An den Küsten verdampft und ohne Kraft gespiegelt die Segel
Über dein Aug ziehn, bis du müde wirst und das letzte verkürzt.*

*Ohne die Sonne nimmt auch die Kunst wieder den Schleier,
Du erscheinst mir nicht mehr, und die See und der Sand,
Von Schatten gepeitscht, fliehen unter mein Lid.*

*Schönes Licht, das uns warm hält, bewahrt und wunderbar sorgt,
Daß ich wieder sehe und daß ich dich wiederseh!*

Nichts Schönres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein ...

*Nichts Schönres als den Stab im Wasser zu sehn und den Vogel oben,
Der seinen Flug überlegt, und unten die Fische im Schwarm,*

*Gefärbt, geformt, in die Welt gekommen mit einer Sendung von Licht,
Und den Umkreis zu sehn, das Geviert eines Felds, das Tausendeck meines Lands
Und das Kleid, das du angetan hast. Und dein Keid, glockig und blau!*

*Schönes Blau, in dem die Pfauen spazieren und sich verneigen,
Blau der Fernen, der Zonen des Glücks mit den Wetterern für mein Gefühl,
Blauer Zufall am Horizont! Und meine begeisterten Augen
Weiten sich wieder und blinken und brennen sich wund.*

*Schöne Sonne, der vom Staub noch die größte Bewunderung gebührt,
Drum werde ich nicht wegen dem Mond und den Sternen und nicht,
Weil die Nacht mit Kometen prahlt und in mir einen Narren sucht,
Sondern deinetwegen und bald endlos und wie um nichts sonst
Klage führen über den unabwendbaren Verlust meiner Augen.*

Come anticipato, *An die Sonne* è stata menzionata da Max Frisch nell'intervista-video del 1985-86 *Gespräche im Alter* con le seguenti parole: *Die Literatur hat eigentlich zwei Kategorien: der Hymnus und die Elegie, also der Lobgesang, z. B. das Gedicht von der Bachmann An die Sonne, und das Klagegedicht, z. B. das Traumspiel von Strindberg mit dem Kernsatz "Es ist schade um die Menschen". [...] Was ich literarisch geliefert habe gehört doch wohl eher in die Kategorie der Elegie.* Naturalmente Frisch, ascrivendo la propria opera alla «categoria dell'elegia», non intendeva certo – specularmente – attribuire alla «categoria dell'inno» o «canto di lode» l'intera opera della Bachmann, ma senza dubbio lo faceva per questa specifica poesia, da lui addirittura assunta a modello del genere innico. Tuttavia la lettura analitica del testo mostrerà come in esso la ben visibile qualità innica – ostentata anzitutto dai quattro incipit vocativi e laudativi degli spezzoni II, IV, VIII e IX: risp. *Schöne Sonne, Schönes Licht, Schönes Blau, Schöne Sonne* – si combini con quella elegiaca, anzi la prima sia per così dire garantita dalla seconda.

Anche altri aspetti del testo sono immediatamente visibili. Legata alla «qualità innica» è l'evidente «qualità classica» sia del discorso (ambientazione mediterranea, presenza «dillica» – come in *Erklär mir, Liebe* – di numerosi animali) sia della versificazione: infatti i lunghi versi adibiti, quantunque in grande maggioranza «liberi», basano indiscutibilmente sulla misura dell'esametro classico, anzi alcuni di essi ne danno una imitazione quasi perfetta (si vedano ad es. II, 1, IV, 2 e VIII, 4, ai quali mancherebbe solo una sillaba finale non accentata).

Salta agli occhi, inoltre, una ulteriore specificità, questa di natura strutturale. Si è già visto come la lirica bachmanniana spesso valorizzi l'aspetto grafico, visivo; come in particolare, negli esempi a struttura metrica non «legata», il rapporto reciproco tra le diverse estensioni degli spezzoni sia di per sé portatore di senso (cfr. soprattutto, nel discorso sin qui svolto, *Die gestundete Zeit*). Ma qui avviene qualcosa di più. Siamo infatti in presenza

della seguente struttura: quattro spezzoni di estensione decrescente, I di 5 vv., II di 4, III di 3, IV di 2, «discendono» verso il singolo verso centrale in cui consiste lo spezzone V; da qui poi la struttura torna progressivamente e specularmente ad estendersi con la sequenza dei successivi spezzoni VI, di 2 vv., VII, di 3, VIII, di 4 e IX, di 5. Si è già notato come tale fenomeno, insieme del resto ad altri, renda impossibile catalogare serenamente *An die Sonne* tra gli esempi a metrica «libera»: quantunque infatti non vi siano qui le strofe equivalenti proprie della metrica «legata», il progressivo assottigliarsi e specularmente estendersi degli spezzoni obbedisce a una chiara e a priori istituita legge numerica, mentre l'assenza di rime (del resto non totale, come si vedrà) è compensata dal vistoso ripetersi di anafore con *schön* (siano esse «perfette» o solo lievemente alterate dall'anticipazione di un altro o di pochi altri termini, come in I, 3-4, in III, 1, in V, in VI, 1), già sopra paragonate a «rime iniziali», e gli stessi versi imitano o deformano il preciso modello già segnalato (l'esametro classico).

Ma torniamo alla struttura, straordinario Gebilde di cui la poesia bachmanniana non fornisce alcun altro paragonabile esempio. Per intenderne il senso occorre interpretarla visivamente, per così dire mentalmente trascriverla in una immagine: vedremo allora materializzarsi, come negli esempi di poesia figurale barocca, la figura di una clessidra. Per ottenere questo sorprendente risultato visivo è sufficiente tradurre l'estensione verticale di ogni singolo spezzone (mostrata dal succedersi dei versi sulla pagina) in spessore orizzontale, in modo tale che ciascuno di essi appaia costituito da una sola linea e questa abbia una lunghezza determinata dal numero dei versi presenti, secondo il seguente modello (dove X = verso):

Primo spezzone	X X X X X
Secondo	X X X X
Terzo	X X X
Quarto	X X
Quinto	X
Sesto	X X
Settimo	X X X
Ottavo	X X X X
Nono	X X X X X

Malgrado la rozzezza del mio piccolo lavoro grafico, spero che ciò che intendo ora si veda: appunto la struttura semplificata di una clessidra, strumento atto a misurare il tempo e consistente in due parti speculari con assottigliamento al centro. Del resto il principio della specularità così evi-

denziato è anche confermato dal discorso stesso del testo, poiché, raggiunto il punto centrale di assottigliamento massimo con lo spezzone V – isolato dal resto anche perché costituito da una frase sentenziosa –, lo spezzone VI chiama in causa la superficie dell'acqua (*Wasser*), quasi traduzione metonimica della singola linea di V, e, specularmente collocati sopra e sotto di essa, un *oben* e un *unten*, i due elementi «aria» e «acqua» rispettivamente abitati dall'«uccello» (*den Vogel oben*, 1) e dai «pesci» (*unten die Fische*, 2). Ciò non significa che vi sia nel testo anche un banale rispecchiamento tematico tra gli spezzoni della medesima estensione: ciò vale parzialmente solo per gli spezzoni iniziale e finale (I e IX) nei quali ricorre la «doxa», l'opinione corrente sulla bellezza delle fonti di luce del cielo (*Mond, Sterne, Kometen* in identica successione in entrambi), alla quale viene contrapposta in ambedue i casi la primaria bellezza del sole.

Naturalmente non è dato sapere se la poetessa fosse consapevole della celata presenza di una clessidra dietro le righe del suo testo; ma anche se tale presenza si fosse determinata inconsapevolmente, in seguito a un processo inconscio (laddove le quantità degli spezzoni sono invece indiscutibilmente volute), il senso dell'immagine è, nella sua evidenza, perfettamente congruente col discorso poetico che dentro di essa si svolge. Tradizionalmente infatti la clessidra è simbolo dello scorrere del tempo, e quindi della brevità della vita: e proprio questo è il tema principale di *An die Sonne* ed è anche ciò che fa di questo esempio, come anticipato, un'eleghia travestita da inno, o ancor meglio: un monstrum innico-elegiaco.

Per accertarlo prendiamo dapprima in considerazione il verso centrale (V), la sublime tautologia *Nichts Schöneres unter der Sonne als unter der Sonne zu sein*. Omerico e virgiliano, questo splendido verso espone anzitutto e contrario una visione del mondo «classica», in cui nulla può consolare i morti, seppure onorati negli Inferi, della perduta visione del sole; e insieme una concezione modernamente laica, prossima all'esistenzialismo, del valore assoluto della vita sulla terra (o se si vuole «sotto il sole») proprio perché fugace. In questa sentenza è dunque racchiuso e sintetizzato tutto il discorso del testo. Che esso, tuttavia, non vada interpretato solo in senso positivo, «innico», quale esaltazione di tale unico valore, è svelato dai puntini di sospensione che chiudono il verso lasciandone appunto «in sospeso» il significato. Non per caso, del resto, esso – per la prima volta nel testo – è inaugurato da un *Nichts*, dal Nulla, heideggerianamente appaiato all'ultimo termine *sein*. Ma i puntini di sospensione dicono di più: dicono che il poeta è consapevole di aver creato una tautologia e perciò un paradosso, un'aporia, non sufficiente in quanto tale a consolare della morte.

Resta spazio perciò, dentro e contro l'inno, per il lamento, la *Klage* (ovvero, sul piano poetico, l'elegia), di fatto esplicitamente tematizzata, insieme alla morte stessa, nel verso conclusivo del testo.

Esso d'altronde manifesta anche in altri luoghi questa propria costitutiva duplicità. Se l'inno esplicitamente esalta la luce del sole soltanto in rapporto con la vita umana (I, 5: «più bello è il sole d'ogni altro astro» *Weil dein und mein Leben jeden Tag an ihr hängt*), se anzi esso è bello in quanto consente di vivere e perciò di vedere⁵¹, di vedere anzitutto il sole stesso (II) con anticipazione della tautologia di V, esso è anche capace di tramontare, di scomparire (II): proprio all'ombra infatti, e quindi al «non-vedere», con contestuale scomparsa dell'arte e dell'amore, è dedicato lo spezzone III. Tuttavia, sinché si è vivi, si può anche «ri-vedere»: al ritorno del sole anche la persona amata (di cui oltre) può tornare visibile. Dopo lo spezzone V e la sua suggerita inattendibilità segue tuttavia in VI, VII e VIII una serie di altre sostanze visibili, animali, natura, cosmo, tutti «entusiasticamente» (VIII, 3) percepiti dagli occhi del Soggetto, i quali d'altra parte, nell'ultimo verso di VIII, sono di nuovo minacciati d'accecaimento, «feriti e arsi» dal vedere stesso; sinché, alla fine di IX, dopo una rinnovata polemica contro l'ingannevole bellezza degli altri astri, di questi occhi – e dunque della vita – viene ormai lamentata la prossima, definitiva (*endlos*) e ineluttabile perdita.

È stato così riassunto l'accidentato percorso, tutto affermazioni e smentite, di questo testo oscillante tra inno e elegia. Riaffrontare analiticamente questo percorso è ciò che adesso occorre fare, con attenzione parallela alle vicende del discorso, a quelle della struttura sonora e alla problematica, in questo esempio fortissima, dell'identità.

La retorica elencazione, svalutata dall'incipit comparativo *Schöner*, degli «altri astri» (4) nobilitati e celebrati dalla «doxa» approda infatti già in I, 5

⁵¹ È noto come nella poesia della Bachmann il principio del «vedere» occupi una posizione privilegiata rispetto agli altri «sensi» (sebbene l'udito, dato il profondo rapporto della poetessa con la musica, giochi a sua volta un ruolo essenziale, del resto adempiuto dalla fitta tessitura fonica dei suoi testi), fin quasi a identificarsi col principio stesso del «vivere». Purtroppo il tedesco non ha consentito alla scrittrice uno di quei suoi «stretti» giochi linguistici come ad esempio quello che connette, in *Tage in Weiß*, amore e vita, *lieben e leben*. Qui la lingua italiana sarebbe stata più propizia: ne è esempio Dante, dove nel *Paradiso* leva il suo ultimo «inno» alla bellezza di Beatrice: *Dal primo giorno ch'io vidi il suo viso / in questa vita, infino a questa vista [...]*. Se tuttavia non è possibile in tedesco un analogo gioco di parole tra «vedere» e «vivere», constateremo più oltre come, dopotutto, esso sia riuscito alla poetessa tra V e VI grazie alla sostituzione di *sein a leben*.

alla nominazione indiretta di un Ich e di un Du attraverso la formula *dein und mein Leben*. Ma chi sono questi viventi che ogni giorno dipendono dal sole, chi è in particolare il Du? Da I esso risulta essere semplicemente un altro soggetto umano, virtualmente tutta l'umanità. Di certo comunque, grazie alla esplicita formula *dein und mein Leben jeden Tag an ihr [der Sonne] hängt*, è escluso che questo Du possa qui essere identificato con il laudato Sole.

Ancora su I va notata l'apparizione di una catena allitterativa determinante poi per tutto il testo, ovvero il replicarsi del gruppo consonantico SCH all'inizio di parola o di radice sia in forma esplicita (il quadruplicato *schöner* di 1-4) sia in forma implicita, ma con sonorità imposta dalla fonetica tedesca, nei termini *Sterne* (2) e *Gestirn* (4). Conclude inoltre lo spezzamento il primario termine *Sonne* del titolo, connesso all'indicata allitterazione tramite la sibilante iniziale nonché vocalmente assonante, salvo l'Umlaut, con *schön*. Già qui si profila dunque un «gruppo sonoro» in pari tempo allitterativo sul piano consonantico e assonante sul piano vocalico, subito sintetizzato nell'incipit di II dalla formula vocativa *Schöne Sonne* che può ben esserne considerata il nucleo generatore, e disseminato poi con numerosissime ricorrenze per tutto il testo. Tale formula inoltre sintetizza anche lo stesso discorso della poesia, il quale, sul versante innico, consiste in fondo di variazioni tautologiche sul tema elogiativo che il vocativo esprime.

L'aspetto tautologico del discorso, ancora obliterato dalle enunciazioni e motivazioni di I, comincia già in II a rendersi visibile andando a investire proprio la problematica dell'identità. Ancora una volta (si ripensi a *Erklär mir, Liebe*) il problema è proposto dal Du che in tutta la composizione si affianca all'Ich cui il discorso appartiene. Tale Du, come si è detto, in I rimane inidentificato, ma di certo non si identifica neppure col sole. Diversa è la situazione in II, in cui di seguito alla formula vocativa iniziale viene tematizzato, sullo sfondo della brevità della vita esposta sia in I che in II dal termine *Tag*, il «lavoro» (*Werk*) del sole, che «sorge» e «tramonta» come la vita umana: se infatti *Schöne Sonne* è un vocativo, logica vorrebbe che il Du del v. 4 coincidesse col sole invocato. Vero è che alla formula vocativa segue una frase relativa con tre verbi tutti in terza persona (*die aufgeht, ihr Werk nicht vergessen hat / Und beendet*); ciò d'altronde è consentito dalla lingua tedesca, che per mantenere la seconda persona sarebbe stata costretta a una duplicazione del pronome («Schöne Sonne, die du aufgehst» etc.). D'altra parte le appartenenze e attitudini di questo Du fanno in prima istanza pensare a un essere umano, dotato di «occhi» (*dein Aug*,

con uso del singolare concesso dalla lingua tedesca a fianco del plurale), «stanco» e dalla stanchezza indotto a chiudere gli occhi per «abbreviare» il lento tramonto del sole. Tale Du coinciderebbe dunque col Du umano già evocato in I, e pertanto – per evitare la compresenza di due «tu» diversi nel medesimo spezzone – dovremmo interpretare la formula iniziale, anziché come un vocativo, come una sorta di retorica invocazione: il che varrebbe allora anche per gli altri tre casi di formula vocativa più frase relativa presenti negli incipit di IV, VIII e IX. Purtroppo però il discorso di IX rende impossibile o almeno assai difficile questo escamotage. Qui infatti il Du enunciato nel v. 4 dal termine *deinetwegen* (di per sé applicabile a un «tu» umano, ad es. alla persona amata) è preceduto da un *Sondern* che differenzia questo Du dalle altre sostanze uranie e luminose già svalorizzate in I («luna», «stelle», «comete») e perciò, quasi senza residui di ambiguità, lo identifica col sole stesso.

Ora, a guardar bene, l'identificazione Du=Sonne sarebbe possibile anche qui in II. Infatti, per un noto fenomeno ottico, il sole al tramonto sembra indugiare indefinitamente sopra l'orizzonte per poi di colpo abbassarsi e scomparire: il sole stesso potrebbe dunque «stancarsi» del proprio lento tramonto e «abbreviarne l'ultima parte» (*das letzte verkürzt*). Tradizionale è poi l'identificazione simbolica del «sole» con l'«occhio»⁵², in virtù dei due elementi semantici comuni della «vista» e della «rotondità». Attendibilmente, inoltre, le «vele rispecchiate» nel mare passerebbero «sopra il tuo occhio», essendo il sole ormai al livello dell'orizzonte.

Dobbiamo quindi dichiararci soddisfatti e identificare senz'altro il Du di II col sole? Anche questo è impossibile, o almeno molto difficile: sia perché un Du umano è già apparso in I, sia perché anche i successivi Du degli spezzoni III, IV, VII suggeriscono dapprima un'interpretazione «umana». Per il momento parrebbe saggio lasciare in sospeso il significato del Du e tenere «di riserva» una soluzione certo ardita, ma congruente con la complessiva, abissale ambiguità del testo: ossia la compresenza, in ogni punto, delle due identificazioni (similmente a quella di Amore e della persona amata in *Erklär mir, Liebe*)...

Osservando ora la tessitura sonora, va notato come in II da una parte si ripresenti e venga confermato il gruppo allitterativo e assonante già segnalato (qui con *Schöne Sonne, am schönsten im Sommer, gespiegelt, Segel*) e dal-

⁵² Si pensi ad es. al diciottesimo sonetto shakespeariano *Shall I compare thee to a Summer's day?*, in cui il sole è chiamato *the eye of heaven*.

L'altra compaia un nuovo fenomeno, l'allitterazione in K (*Küsten, Kraft, verkürzt*), che si trascina fino al determinante termine *Kunst* del successivo spezzone III per riapparire poi nel doppio *Kleid* di VII, 3 e soprattutto, a fine testo, nella *Klage* di IX, 5. In III, inaugurato dal sintagma negativo *Ohne die Sonne*, conseguenza del «tramonto» di II, vengono infatti elencate le sostanze che l'assenza di luce rende invisibili e perciò non esperibili. Dapprima l'arte, che nel v. 1 «riprende il velo»: palesemente qui il termine *Schleier* non è come in *Mein Vogel* attribuito della poesia, ma ha la sola funzione negativa di «velare» la bellezza dell'arte, quasi panno gettato su una statua; «prendere il velo» d'altronde significa anche in tedesco «farsi monaca», chiudersi cioè in convento abdicando alla propria visibilità. Tale implicita scelta della castità monacale potrebbe correlarsi alla successiva sostanza non più visibile, il Du, qualora esso raffigurasse, com'è possibile (e come potrebbero confermare gli spezzoni IV e VIII), una persona amata, la cui vista per l'amante costituisca una vera e propria «apparizione» (*du erscheinst mir nicht mehr*: ancorché il verbo *erscheinen* sia tanto più adatto all'apparire e risplendere del sole stesso, il quale, essendo tramontato, tautologicamente non apparirebbe o risplenderebbe più). Infine anche sostanze di natura, mediterranee come in II, il «mare» e la «sabbia», si rifugiano, «sferzate dalle ombre» ormai dominanti, sotto la «palpebra» del Soggetto (evidentemente collegata per via metonimica all'«occhio» attribuito all'Altro in II). L'occhio dell'Ich è dunque chiuso ormai, essendo scomparso il visibile, e insieme gli offre ricetta: probabilmente nella dimensione immaginaria od onirica, se questa palpebra fosse stata chiusa dal sonno.

Ma in IV il sole è già riapparso, qui nella forma metonimica di *Licht*: luce vitale che «ci tiene caldi», «ci conserva» (in vita) e «mirabilmente provvede» al ritorno della vista e del visibile. Una nuova modulazione sonora, parallela e anzi coincidente con la modulazione positiva del discorso, si afferma qui e anzi dilaga nei due versi (quantunque il gruppo sonoro con SCH o S resista, a partire da *Schönes*, in *sorgt* e nel duplice *sehe, -seh*): trattasi dell'allitterazione con W, addirittura triplice in 1 con *warm, bewahrt, wunderbar* nonché insistente sul doppio *wieder* di 2. In questo secondo verso riappare, insieme al Du, anche la sua problematica, giacché a rigore il *dich* di 2, oltre a raffigurare come sopra una possibile persona amata, potrebbe anche indicare di nuovo il sole, il quale cioè, risorgendo, renderebbe di nuovo visibile anzitutto se stesso. Su tale versante interpretativo questo *dich* ridondante concorrerebbe vistosamente all'intensificazione tautologica del discorso («ci vedo di nuovo, [ti] vedo di nuovo»), prepa-

rando così il vertice tautologico che esso mirabilmente attinge, come già visto, in V.

Del quale, oltre a quanto già notato, conviene ancora rilevare il carattere ellittico, ossia la mancanza di un verbo principale: mancanza che, insieme ai puntini sospensivi, tende a svalutare l'assoluta veridicità che alla frase sarebbe garantita dalla sua natura di massima. Essa rimane invece «aperta»: aperta a ogni smentita ... Si osservi inoltre: trattasi di una frase palindroma, ossia virtualmente capovolgibile intorno al punto di leva *als*, a condizione di non considerare in quanto ridondante (ovvero quivi trascinato dalle precedenti occorrenze) l'echeggiato *Schönres* e di assumere come equivalenti i due termini liminari *Nichts* e *sein* ...

L'importanza di *Nichts* è poi confermata dall'incipit del successivo spezzone VI, mentre *sein* riesce a creare un tipico gioco di parole bachmanniano col ripetuto *sehn* (in VI, 1 e VII, 2). Da VI e fino a VIII viene messo in scena l'idillio, garantito anzitutto dalle presenze animali quali *Vogel*, *Fische* (VI-VII) e *Pfauen* (VIII). In VI permane ancora il gruppo sonoro primario grazie anzitutto a *Schönres*, e poi a *Stab*, *sehn*, *Schwarm*. Anche qui, d'altra parte (come specularmente già in IV), viene introdotta una nuova allitterazione, stavolta con F (*Flug*, *Fische* nel medesimo verso 2): allitterazione fondamentale per l'incipit del successivo spezzone VII (*Gefärbt*, *geformt*) e per il *Feld* di VII, 2 (anzi forse, per effetto fonico, anche del precedente *Geviert* dello stesso verso) e destinata ad avere uno strascico nelle *Fernen* di VIII, 2.

In VII il gruppo sonoro fondamentale SCH+O subisce d'altra parte una notevole riduzione, lasciandosi rintracciare solo nella sibilante iniziale di *Sendung* e nel vocalismo di *glockig*: ma a compensare questa perdita fonica interverrà da ultimo, come vedremo, la nuova «nota» AU. Nel v. 2, esaurito il discorso sui pesci e la loro «missione di luce» nel mondo (che fra l'altro ha consentito la ripresa del termine *Licht* apparso come metonimia del sole in IV), sulle reiterazioni sonore prende momentaneamente il sopravvento un'elencazione discorsiva di forme geometriche quali esempi del mondo intero, la «cerchia», il «quadrangolo» del campo, il «millangolo» (ipotetico, dopotutto pensabile poligono) «del mio paese»⁵³; dopodiché,

⁵³ Naturalmente si penserebbe subito all'Austria se non vi fosse l'ambientazione mediterranea o comunque marina testé garantita dai «pesci», e se non vi fosse inoltre, in questa stessa raccolta (*Anrufung des Großen Bären*), la poesia *Das erstgeborene Land*, palesemente dedicata all'Italia. Tale «paese primigenio» viene del resto chiamato nell'incipit *mein erstgeborenes Land*.

con una nuova svolta discorsiva segnalata dal doppio *Und* del v. 3, oggetto dell'elencazione e dunque del «vedere» diventa, a prima vista almeno, di nuovo qualcosa di umano, «il vestito» (con la sopra indicata allitterazione in K del duplice *Kleid*) attribuito a un rinnovato Du. Il fatto che *Kleid* sia il vestito da donna, e che la qualità femminile di tale abito sia confermata dalla sua «forma a campana» (*glockig*) e dal suo colore «azzurro» (*blau*), non dovrebbe sconcertare: posto che il Du rappresenti ancora una volta la persona amata, e prescindendo dal fatto che esistono anche amori da donna a donna, va rammentato che l'Ich bachmanniano non è necessariamente femminile, e che tale perciò può ben essere il Du. Semmai c'è da chiedersi se questo Du non sia per caso daccapo il sole, o almeno: «anche» il sole (come sopra). Un dato importante è che il sole, *Sonne*, in tedesco è un nome femminile; dimodoché questo sole personificato, in quanto donna (o dea), può ben indossare (*das Kleid, das du angetan hast*) un abito femminile. Che esso sia azzurro è allora fin troppo chiaro, anzi necessario: quando c'è il sole, il cielo è azzurro; «sole» e «azzurro» sono anzi due sostanze climatiche strettamente correlate; e la forma «a campana» di quest'abito, di questa virtuale «gonna», non è forse, veduta dal di sotto, la cupola concava del cielo? Daccapo l'interpretazione che propone l'equivalenza Du=sole appare convincente, anzi cogente. Tuttavia non possono essere dimenticate le precedenti occorrenze del Du, ambigue quanto basta (e in un caso, in I, addirittura escludenti tale equivalenza) da impedire, quantomeno, un appiattimento del Du sul sole per tutto il testo e quindi l'esclusione da esso del discorso sull'amore. In verità di questo Du polisemico una sola cosa è certa: cioè che esso, in questo testo, è altro da Ich, è l'Altro dell'io.

Ma perveniamo infine all'ultimo suono-rima dello spezzone VII, la «nota» AU fatta risuonare dal conclusivo *blau*. Essa, finora quasi del tutto assente, era ricorsa una sola volta nell'*Aug* (interno al verso) di II, 4 (a parte il meno significativo *Austritt* di I, 3). Qui invece non solo essa risuona in posizione di rima, ma dà la stura alla vera e propria cascata di «note» AU ascoltabile in VIII (*Blau, Pfauen, Blau, Blauer, Augen*) e anche in IX (*Staub, Augen*). Tralasciando altre rime abusivamente presenti in questo testo ostentatamente «non rimato», o perché «libero» o perché «classico», va sottolineata la triplice «rima da lontano» di *blau* (VII) coi due *Augen* di VIII e IX, dei quali l'ultimo costituisce anche l'ultima parola-rima e perciò, in assoluto, «l'ultima parola» del testo (con conferma del principio del «vedere»). In VIII la nota AU di *blau* ricade tautologicamente su sostanze

già di per sé azzurre, l'«azzurro» dei «pavoni», l'«azzurro» delle «distanze» (amplificate in «zone della felicità», in «climi» propizi al «sentimento» del Soggetto: ove non è da escludere, ma non è nemmeno garantito, che felicità e sentimento si riferiscano all'amore); investe inoltre, con creazione linguistica bachmanniana, il «caso» – giacché la normale locuzione tedesca recita «reiner Zufall, purer Zufall». Certo, anche l'azzurro del cielo può essere «puro» come il caso: vi è dunque una concatenazione metonimica-metaforica (supportata, forse, anche dall'affine formula corrente «blaues Wunder») a giustificare l'insolito colore di *Zufall*. Questa sostanza, posta all'orizzonte dell'attesa e sottolineata dal punto esclamativo, è evidentemente ciò cui il Soggetto affida le proprie speranze di felicità nel breve tempo della vita: di fronte ad essa, infatti, i suoi occhi «entusiasti»⁵⁴ tornano a guardare intensamente, «dilatandosi», «scintillando» e «brucian-dosi sino a ferirsi». Già qui, come anticipato, questi occhi rischiano l'accecamento⁵⁵ da troppo vedere: e poiché vedere significa vivere (cfr. il gioco di parole tra *sein* e *sehn*), ciò significa che vivere «stanca» e perciò, come tutti sappiamo, equivale a morire.

Coerentemente allora, alla fine dell'ultimo spezzone, non più di occhi «feriti» si parla, ma di occhi «per sempre perduti», transitando dalla piccola morte d'ogni giorno al grande e definitivo spegnersi della vista e perciò della vita. I due termini negativi *brennen* e *wund* avevano già preannunciato, alla chiusa di VIII, questa svolta elegiaca: ma essa viene daccapo introdotta in IX, dopo l'ingannevole ripresa dell'inno nel primo verso – ove del resto

⁵⁴ A parte il riferimento all'arte di III, 1, in cui del resto essa si risolve in oggetto della visione (o meno) e non ha quindi a che fare con la creatività del Soggetto, questo è l'unico passaggio del testo da cui si possa evincere una labile presenza della dominante poetologica: *Begeisterung* infatti per Hölderlin significa, come noto, «aspirazione poetica», e anche il proliferare del colore azzurro potrebbe copertamente evocare la *blaue Blume* di Novalis.

⁵⁵ Altrove, per es. in *Herbstmanöver* (testo incluso in *Die gestundete Zeit*), viene denunciata la pericolosità della bellezza per gli occhi che la contemplan: [...] *und manchmal / trifft mich ein Splitter traumsatten Marmors, / wo ich verwundbar bin, durch Schönheit, im Aug.* (I, 6-8). Malgrado la ricorrenza di *Aug* nei due testi, l'affinità tra *verwundbar* e il *brennen sich wund* di *An die Sonne* e, naturalmente, lo stretto rapporto tra la *Schönheit* di *Herbstmanöver* e le numerose presenze (in tutto 11) di *schön* qui, non credo che a «bruciare gli occhi» del Soggetto di *An die Sonne* sia la bellezza dell'arte (qui del resto evocata solo in negativo in III): è invece la «bellezza», nel senso di mera «esistenza», di tutto il visibile a richieder gli intenso e pericoloso sforzo esistenziale della «vita» e dunque, dantescaemente, della «vita».

il termine *Staub*, quantunque assonante con *blau* e *Augen*, denuncia d'ogni soggetto umano la caducità, il miserabile residuo post mortem –, con una rottura sintattica vistosamente contraria al tono sostenuto, solenne, appunto «innico» salvaguardato fin qui. L'opaca, brutale, colloquiale congiunzione paratattica *Drum* (IX, 2) è il segnale di questa svolta, di questo vero e proprio capovolgimento di tono, sebbene sulle prime offuscato dalla ripresa discorsiva dell'elencazione retorica di sostanze uranie come in I (qui d'altronde assai più polemica: la notte che «si vanta di comete» tenta di «prendere in giro» il Soggetto). Certo, *Drum* non nasce dal nulla (come del resto nulla in questo splendido, compattissimo esempio): nasce invece, attraverso l'assonanza sulla finora poco presente «nota» U nonché attraverso il fenomeno della contrazione, dalla *Bewundrung* di IX, 1 – la cui novella sonorità è del resto echeggiata, oltre che dal *Drum*, con Umlaut da *gebührt*, successivamente da *sucht* e infine, con esplicita lamentazione, dal *Verlust* dell'ultimo verso. Poiché, ci dice il testo, perfino la «polvere» (rammentiamo i pregressi *Nichts*) è debitrice della massima «ammirazione» nei confronti del sole, *Drum*, per questa ragione, ossia *deinetwegen*, per te, sole e non per luna o stelle o comete, io Soggetto lamenterò (*werde ich [...] Klage führen*) «la perdita ineluttabile dei miei occhi», ovvero la mia morte.

Su IX va ancora notato come il gruppo sonoro principale faccia anche qui valere i suoi diritti, naturalmente con l'invocazione laudativa *Schöne Sonne* ma poi con la parte consonantica di *Staub*, con *Mond* e *Sternen*, e soprattutto col sintagma *nichts sonst* che, mentre riprende il progresso *Nichts* di V e VI, ripropone la «nota» O dei numerosi *Sonne* e *schön* anche con attendibile effetto significativo, giacché è evidente che *sonst* sostituisce *Sonne*. Mi scuso se numerose altre allitterazioni (ad es. quella in N tra *Nacht* e *Narren* qui in IX) e assonanze (come le avventure della «nota» I, si pensi solo ai *Nichts* e *nicht*) sono state trascurate in quest'analisi virtualmente interminabile.

Malgrado tutto vorrei cercare una conclusione provvisoria, la quale è tenuta a investire due ambiti problematici primari: l'identità (del Du, ma anche dell'Ich) e il rapporto inno-elegia. Tra i due ambiti esiste del resto, nella mia lettura, una stretta e necessaria correlazione. Si è visto che in I il rapporto io-tu vs. sole è esposto come rapporto di dipendenza, e tale dipendenza è riaffermata in ogni stazione del testo (dalla *Bewundrung* alla *Klage*). Ich è quindi dipendente in pari tempo dalla divinità solare e dall'essere amato, che di fatto si confondono in uno malgrado l'ammessa dipendenza anche del Du umano dal Du solare. Du è dunque l'Altro, ovvero:

l'essere su cui Ich non ha potere (infatti, com'è ovvio, il Soggetto subisce passivamente gli andirivieni del sole) e insieme l'essere che è in grado di renderlo felice (si vedano le *Zonen des Glücks* in VIII, 2). Tale felicità, concessa dall'Altro, è ciò che – come il sole – sorge all'orizzonte sottoforma di «caso» ... dimodoché si profila un parallelismo, anzi una vera e propria sovrapposizione, tra l'esperienza esistenziale (fragilità della vita) e quella amorosa (presenza-assenza della persona amata): la potenza materiale del sole e quella immaginaria dell'Altro sono la stessa cosa. Donde l'affascinante ambiguità del testo nel cercare, provvisoriamente identificare, relazionarsi al Du: e, in questo quadro, la sostanziale passività del Soggetto, in grado bensì di «vedere» e in tal senso di «vivere», ma in fin dei conti, sul piano attivo, capace soltanto di piangere la propria prossima (*bald endlos*, IX, 4) scomparsa dal luogo vitale definito in V dal duplice e tautologico *unter der Sonne*. Prima di questo terminale *Klage führen*, infatti, ogni azione citata nel testo e attribuita a un agente non è mai stata ascritta al Soggetto, bensì sempre al sole e/o al Du; con una sola eccezione, il «dilatarsi», «brillare» e «bruciarsi» degli occhi propri dell'Ich (*meine begeisterten Augen*) in VIII, 3. Coerentemente perciò, dopo questa anticipazione di sé con *Augen*, il Soggetto finalmente attivo lamenta la propria morte identificandola nella «perdita» dei «propri occhi» e quindi identificandosi in essi in base alla dominante equivalenza vista=vita.

Così dunque l'inno si capovolge in elegia: proprio come la clessidra, traduzione figurale di questo testo, si presta, in virtù della sua simmetria, ad essere capovolta per meglio misurare la brevità del tempo. Occorre però ribadire che tale capovolgimento non ha luogo soltanto dove viene quasi esplicitamente mostrato (attraverso il *Drum* di IX), ma più sottilmente e quasi implicitamente si dà in continuazione in tutto il testo, la cui qualità elegiaca risulta pertanto coincidente con l'ostentata qualità innica. E non è tutto. Il «capovolgimento della clessidra» non riguarda infatti solo il rapporto tra inno ed elegia, ma anche quel rapporto io-Altro già definito rapporto di dipendenza. Si pensi: in questa visione del mondo laica, tutt'altro che metafisica, che cosa garantisce la bellezza del sole e di tutto il visibile se non l'occhio che è (ancora) in grado di vederla? Solo l'io che vede e vive e piange la propria sorte caduca – e piangendola le dà valore – fa esistere il visibile, o meglio: lo fa esistere, letteralmente lo «crea», in quanto lo traduce in inniche-elegiache parole. Come altrove nella Bachmann, insomma, è la poesia a conferire evidenza e durata agli oggetti dell'esperienza umana. La poesia, non il Soggetto poetico: in quale invece,

tenuto com'è a esibirsi come debole, impercettibile, indecifrabile, risulta confinato nell'ultimo, oscuro angolo di questo testo così luminoso, «là dove c'è pianto».

Eppure: senza questo pianto niente poesia, senza elegia niente inno, senza Soggetto, per quanto obliterato, niente sole, anzi: niente del tutto. Proprio emarginandosi dal testo e confessando il proprio «niente» il Soggetto assume implicitamente quel ruolo dominante che è contestualmente costretto, sul proscenio del testo, a rinnegare per cederlo all'Altro. La morte del Soggetto garantisce il testo; e insieme, capovolgendosi la clessidra, nel testo il «morto» «risorge», come vedremo subito nell'ultimo esempio.

EXIL

*Ein Toter bin ich der wandelt
gemeldet nirgends mehr
unbekannt im Reich des Präfekten
überzählig in den goldenen Städten
und im grünenden Land*

*abgetan lange schon
und mit nichts bedacht*

Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang

der ich unter Menschen nicht leben kann

*Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halte als Hans
treibe durch alle Sprachen*

*O wie sie sich verfinstert
die dunklen die Regentöne
nur die wenigen fallen*

In hellere Zonen trägt dann sie den Toten hinauf

Questa poesia del 1957⁵⁶, l'unica qui selezionata tra quelle successive alle raccolte, è palesemente un testo poetologico, benché lasci dapprima un

⁵⁶ O almeno pubblicata per la prima volta in tale anno, insieme ad altre tre poesie, sul periodico «Botteghe oscure». Cfr. *Werke I*, pp. 655-656.

certo spazio anche alla dominante tematica di tipo «esistenziale». Nel corpus lirico bachmanniano è inoltre uno dei pochissimi esempi che rinuncino totalmente all'interpunzione⁵⁷: quasi che l'estrema «povertà» esistenziale qui tematizzata per l'Ich, e il laconismo altrettanto estremo poetologicamente tematizzato per «il linguaggio», trovino in quest'assenza d'interpunzione una conferma immediatamente visibile.

Altrettanto visibile e «povera» è la struttura del testo, costituita a prima vista da sette spezzoni brevi e anche brevissimi (ben 3 su 7 di un solo verso) separati da spazi bianchi che la scarsa estensione degli spezzoni tende a ingrandire, a fare dilagare. Tali spazi difatti, vuoti e non vuoti insieme, ad evidenza rappresentano il silenzio – ovvero il laconismo – che al testo poetico impone VI, 3. Tuttavia siamo obbligati a interrogarci su questa scheletrica struttura, poiché alcune marche ne complicano l'apparente semplicità.

La principale di queste marche è l'iniziale maiuscola di alcuni versi o spezzoni: laddove tutti qui, senza eccezione, cominciano con termini sui quali la maiuscola in tedesco non è richiesta (pronomi, aggettivi participiali, forme verbali, congiunzioni etc.). La saltuaria presenza della maiuscola in incipit chiede perciò di essere interpretata. La prima, iniziale in assoluto (*Ein*, I, 1), si giustifica da sola: in pari tempo ci lascia intendere che ogni nuovo «periodo» sarà segnato dalla stessa marca. Se ciò fosse vero, dovremmo allora scandire l'insieme del testo in ben cinque gruppi (ciascuno inaugurato da maiuscola), cioè I-II, III-IV, e poi V, VI, VII; in particolare dovremmo considerare tra loro connesse, sintatticamente e anche significativamente, le due coppie di spezzoni I-II e III-IV. Ma così non è: si dà infatti il caso che tutti gli spezzoni I-IV dipendano sintatticamente e quanto al significato dallo spezzone I o meglio dal suo primo sintagma, *Ein Toter bin ich*, cui si aggregano man mano una serie di attributi participiali fino al *bedacht* di II, 2 nonché, in III, un complemento con *mit* palesemente dipendente dallo stesso *bedacht* di II, ivi già adibito con *mit* (*mit nichts bedacht*), e in IV una frase relativa con *ich* (*der ich*) a sua volta dipen-

⁵⁷ Nel corpus vi sono due soli altri esempi di questa «modernizzazione» del testo poetico, ambedue compresi in *Anrufung des Großen Bären*: ossia *Reklame* e *Schatten Rosen Schatten*, due testi per varie ragioni «minori», epigonali, non confrontabili con questo straordinario *Exil*. Nella stessa raccolta, d'altra parte, il ben più interessante *Brief in zwei Fassungen* coniuga una non assoluta mancanza d'interpunzione con un dispositivo metrico decisamente «legato», costituito cioè da «Fünftakter giambici» incatenati, salvo precise e programmate varianti, secondo lo schema da distico aa; esso perciò è assai lontano dall'ascetica spoliatura di *Exil*.

dente dall'*ich* di I, 1. Viceversa per questo schema virtuale, suggerito e non adempiuto dal testo, non costituirebbero alcun problema i tre ultimi spezzoni sintatticamente indipendenti.

L'altra marca da considerare è lo spazio bianco tra gli spezzoni, poiché, se i due vuoti che separano tra loro V, VI e VII sono soltanto ovvi (data la già indicata separatezza sintattica tra essi), sorprendenti rispetto allo schema sintattico e significativo sono invece le tre separazioni, marcate o meno da maiuscola iniziale, che fisicamente allontanano I da II, II da III, III da IV. Anche a una prima lettura si prova come un brivido di disagio: lo schema strutturale ostentato, intuiamo, non corrisponde al discorso che stiamo ascoltando ... Ed è per questo, forse, che la ripresa di *Ich* in V – dopo un nuovo vuoto, ma con palese «salvataggio al senso» dell'altro *ich* immediatamente precedente in IV – ci procura un respiro di sollievo grazie al discorso articolato e concluso, malgrado l'assenza d'interpunzione, che dall'*Ich* discende (con inciso, relativa e verbo principale) fino a una conclusione provvisoria del processo significativo che sopporterebbe benissimo un punto fermo (dopo *Sprachen*).

Sottilizzo troppo? Non credo. Da quanto esposto si ricava difatti un dato importante: ovvero la possibile articolazione del testo in due parti principali, la prima decorrente da I a IV (con la prima ripresa di *ich*, che pertanto, posizionato com'è in limine in I, 1 e IV, racchiuderebbe in una quasi impercettibile cornice il primo gruppo di spezzoni), la seconda, ben più solida e più chiaramente scandita sul piano sintattico e significativo, costituita dai tre ultimi spezzoni decrescenti V-VII. Ma nemmeno di questo è poi il caso d'accontentarsi. Già altri testi qui analizzati ci hanno infatti mostrato un sovrapporsi di due diverse strutture (il caso più vistoso è stato *Tage in Weiß*, ma si ricordi anche *Mein Vogel* con l'ostentata e non «vera» disgiunzione tra I-IV e V-VII). Qui, addirittura, dovremmo saper leggere la sovrapposizione tra ben quattro modelli strutturali. Il primo sarebbe ovviamente quello «ufficiale» e «innocente», i sette magri spezzoni separati da vuoti. Il secondo, segnalato dalla marca delle maiuscole, proporrebbe la ripartizione in cinque tranches, ovvero i gruppi I-II e III-IV inaugurati ciascuno da una sola maiuscola e la serie compatta degli ultimi tre spezzoni, ciascuno con coerente maiuscola dopo il vuoto. Il terzo modello fornito dal testo lavora proprio sugli spazi bianchi, tuttavia in sinergia con l'altra marca delle maiuscole: dal che risulta una scansione duplice, da I a IV sfilacciata sino all'estenuazione dai vuoti impropri che si sono infiltrati, ad onta delle maiuscole, tra I e II, III e IV, quasi a mostrare la fragilità del Soggetto sul piano strettamente esistenziale; da V a VII invece

compattata dalla sussistenza sintattica e significativa, che le maiuscole confermano, di ciascuno spezzone, in cui difatti è tematizzata la più robusta identità del poeta, o almeno l'esistenza del suo testo. Questo modello bipartito coincide con quello da me proposto sopra. Ma infine, dovendo giustamente tener conto di ogni modello possibile, ancorché da solo non attendibile, occorre ipotizzare una quarta soluzione (quarta e probabilmente non ultima, ma, esausta, qui mi fermo per il momento) che mi riservo di esporre più distesamente e in più analitico rapporto col discorso del testo.

Partiamo dunque dal «morto». Già varie volte ho affermato che per la Bachmann la poesia nasce dal negativo, il dolore, la mancanza, il poco, il niente; che, inoltre, il testo bachmanniano, per darsi, deve simbolicamente «uccidere» (indebolire, emarginare) il suo Soggetto. Ebbene, entrambe queste (per me) concomitanti esigenze sono adempiute qui sin dall'inizio: con la morte comincia infatti il testo, e il suo Soggetto nasce morto. Beninteso: «morto vivente» (zombie, perché no), un «morto che cammina» (*Ein Toter bin ich der wandelt*).

Questo maschile – *Ein Toter* – sollecita naturalmente un'immediata riflessione sulla problematica dell'identità. Non «eine Tote», ma «ein Toter», a dispetto della femminilità dell'autrice. Che dire? Già si è ribadito come, quasi per statuto, il Soggetto bachmanniano sia «senza sesso» ovvero, se proprio deve averne uno, di un sesso qualsiasi. Inoltre è a tutti noto come il maschile designi il «generico», il femminile invece indichi una specifica quanto malcapitata determinazione ... Dimodoché il generico *Toter* potrebbe riferirsi al comune destino di Ich e di tutti i poeti, per statuto nomadi e apolidi. Notiamo inoltre che la problematica dell'identità non riceve nel corso del testo alcun'altra chiamata al proscenio, fatto salvo *den Toten*, di nuovo maschile, che conclude simmetricamente il testo nell'ultimo verso: in ogni altro passaggio essa è affidata o al nulla, o all'inidentificabile *ich* che, dopo avere «incorniciato» di sé la sequenza I-IV, ritorna prepotentemente nel solo spezzone V con ben tre occorrenze, i due *ich* (l'uno iniziale) di 1 e 3 e la loro declinazione *mich* in 2. Vale infine la pena di osservare come siano del tutto assenti da questo testo i pronomi o aggettivi possessivi (quale *mein*), pur dandosi presente in esso l'unico pronome personale Ich. Tramite questa mancanza, questo vuoto, il testo proclama l'assoluto stato di «spoliazione» del proprio Soggetto.

E proprio tale stato è esplicitamente tematizzato nella sequenza I-IV, ove – abbandonata la virulenta metafora iniziale del «morto» – all'ambulante Ich è agganciata una sequenza di determinazioni le quali tutte, già su

un piano strettamente lessicale, si disvelano come negative: dopo *Toter* leggiamo infatti *nirgends, unbekannt, überzählig* (ossia «in soprannumero», «di troppo», e perciò anagraficamente «non contabile, non registrabile»⁵⁸), *abgetan* («messo da parte»), *mit nichts bedacht*. «Bedenken mit» significa in tedesco «conferire», «donare», sicché al Soggetto nulla verrebbe più dato, concesso. D'altra parte, seppure in assenza di una comune etimologia tra *denken* e *Dach* e malgrado la rarità del pur esistente verbo *bedachen* (fornire di un tetto), il suono di *bedacht* fa irresistibilmente pensare appunto al «tetto» (*Dach*) e si collega per metonimia alla metaforica «casa» (*Haus*) di V, 3: sicché II, 2 potrebbe essere letto non solo come «privo di tutto», ma anche come «privo di un tetto», «non protetto da nulla».

Salvo ciò che restrittivamente (*Nur*) il terzo spezzone ammette: in III infatti il Soggetto risulta «coperto» dalle tre sostanze positive, quantunque significativamente tutt'e tre «volatili», rappresentate dal «vento», dal «tempo» e dal «suono». Siamo qui pervenuti al penultimo spezzone della sopra proposta bipartizione, quasi alla fine cioè del discorso apparentemente esistenziale cui seguirà, negli ultimi tre spezzoni V, VI e VII, il discorso esplicitamente poetologico: e difatti tale discorso è anticipato da una di tali sostanze, l'ultima citata, *Klang*, il suono, palesemente connesso al canto, alla poesia – la quale peraltro, con tipico understatement bachmanniano, è affatto sottaciuta in questo testo, ove della dimensione del poetico s'incarica a partire da V una sostanza assai più neutra e generica, il linguaggio, anzi ancor più tecnicamente e antropologicamente [*die*] *deutsche[n] Sprache*, la lingua tedesca. La sequenza delle negatività viene poi di nuovo ripresa nello spezzone IV, ove con *nicht* il Soggetto (*der ich*, connesso da lontano al primo *ich* di I, 1) si dichiara «incapace di vivere tra gli esseri umani».

Ora questo disforico verso, che constata ma non rivendica l'incapacità o impossibilità del Soggetto di convivere col resto dell'umanità, è fisicamente situato al centro esatto della composizione: lo precedono infatti e lo seguono rispettivamente tre spezzoni, complessivamente includenti in ogni serie il medesimo numero di versi (otto). Tale collocazione m'induce a ipotizzare che questo spezzone IV, *der ich unter Menschen nicht leben kann*,

⁵⁸ Anagraficamente di troppo dove? Naturalmente ovunque, in qualsiasi Stato. Ma il riferimento al «prefetto» fa pensare all'Italia o alla Francia, così come le «città d'oro» e la «verdeggianti campagna» suggeriscono una più generica allusione al Sud. Se, d'altra parte, lo spezzone V sembra confermare che il Soggetto attraversi nel proprio nomadismo lingue e quindi culture diverse dalla propria, la tedesca, nulla vieta che tale lingua, concepita come «casa» protettiva, isoli il Soggetto anche dagli esseri umani che parlano tedesco.

costituisca insieme il punto di connessione e il punto di svolta del discorso tra la prima metà, esistenziale, e la seconda metà, poetologica, del testo, quantunque nella mia precedente interpretazione della struttura esso facesse parte, viceversa, della prima metà. Alquanto forzosa, lo ammetto, può sembrare la proposta di isolarlo, dato che con la maiuscola iniziale lo spezzone III sembra rivendicarlo a sé e data, soprattutto, la sua già segnalata dipendenza sintattica e discorsiva da I, 1 (*Ein Toter bin ich der wandelt [...] der ich unter Menschen nicht leben kann*). Tuttavia un altro dato sembra autorizzare questa interpretazione: ovvero la ripresa di *Ich* all'incipit del successivo spezzone V e perciò dell'intera seconda serie, *ich* duplicato in 3 e rafforzato dal *mich*. Se cioè da un lato IV è legato a III dalla maiuscola di *Nur*, dall'altro è palesemente connesso a V mediante *ich*: un *ich*, del resto, da gran tempo abbandonato a se stesso nella posizione liminare di I, 1 e abbastanza avventurosamente recuperato in IV, ove ha luogo con tutta evidenza la nuova trasmutazione di *Toter* in *ich* (dopo che, al contrario, la formula di I, 1 aveva trasformato *ich* in *Ein Toter*). L'umbratile Ich di I, a stento richiamato in scena dalla frase relativa di IV, aveva insomma bisogno di una più valida riaffermazione, che gli è appunto consentita dalla triplice occorrenza di Ich in V.

Non voglio del resto troppo insistere su questa proposta, visto che un dato ulteriore insieme la avvalora e la confuta. Trattasi della posizione simmetrica del doppio *nur* nelle due metà (uso ormai serenamente questo termine, «metà», dato che una bipartizione strutturale del testo mi sembra ormai accertata e inconfutabile, come ancor meglio si vedrà dall'analisi della seconda parte del discorso). Infatti questo *nur* così importante – giacché segnala rispettivamente la povertà esistenziale del Soggetto e il laceramento del suo testo – non solo è posto a inizio di verso (III e VI, 3), ma ogni volta in luogo prossimo alla conclusione della serie. Poiché, d'altra parte, ciascun verso con *nur* è seguito da un verso singolo, proprio per obbedienza alla simmetria si dovrebbe ascrivere IV alla prima metà anziché isolarlo come proposto da ultimo ...

A estrema difesa di tale proposta, del resto affidata alla sensibilità di ogni singolo lettore e interprete, vorrei comunque segnalare la centralità del valore significativo di cui IV si fa veicolo: valore che si presta a designare la situazione di Ich sia sul piano esistenziale della prima metà, sia su quello poetologico della seconda – o meglio, forse: a investire di una carica poetologica anche il discorso apparentemente tutto esistenziale di I-III nonché, se si vuole, di una carica esistenziale il discorso poetologico di V-VII. Nella serie poetologica, infatti, lo spezzone più esteso, V, non solo è

dedicato alla poesia ma anche alla situazione esistenziale del poeta, dell'Ich che come tale ora si svela (dopo la prima fioca spia del *Klang* di III). Egli, che «non può vivere tra gli uomini», coerentemente appare qui un nomade che «va alla deriva» (*treibe*) «attraverso tutti i linguaggi umani», non solo: attraversa tali linguaggi protetto – e quindi isolato da essi – dalla lingua tedesca che «tiene», ovvero usa, «come casa» (compensando con questo «tetto» il *nichts* sopra allegato a *bedacht* nonché confermando il valore di «tetto» del sopra concesso *Klang*). L'isolamento del Soggetto, espresso in IV come incapacità di vivere con gli altri o forse di vivere tout court (non per caso egli è designato come «morto»), non esclude dunque, anzi implica, un suo incessante «andare» attraverso altrui terre e linguaggi, un «moto» paradossale (per un «morto») cui si associa, quasi guscio di lumaca o conchiglia di nautilo, la sua metaforica «casa viaggiante».

Tale «casa» peraltro, nel discorso della seconda metà, è solo metafora secondaria della poesia: traduzione primaria di essa è infatti la *Wolke* (V, 2), un'immagine già occorsa in *Früher Mittag* quale metafora della scrittura poetica e come tale identificabile anche, come già segnalato, in *Scherbenbüchel*. La *Wolke*=poesia equivale dunque, abbastanza inattendibilmente sul piano dei referenti oggettuali, al successivo *Haus* – giacché: aerea, inconsistente la «nuvola», materiale e concreta la «casa». E d'altra parte, e insieme, e attendibilmente: concreta, sia come linguaggio sia come metaforica «casa», la «lingua tedesca» chiamata «nuvola» ...

Nuvola concreta ... Cosa strana, senza dubbio. Eppure, in VI e VII, tutte le azioni menzionate sono ascritte proprio a questa «nuvola», compresa l'estrema (VII) e decisamente la più concreta: quella di «sollevare», ovvero materialmente «portare su», verso «zone più luminose», il «morto». Quasi esso vi giacesse sopra come su un catafalco-montacarichi ...

Ciò d'altra parte non avviene subito, ma *dann* (VII), «dopo»: dopo cioè che, come enuncia anche con sottolineatura emotiva (*O wie sie sich verfinstert*) il penultimo spezzone VI, la «nuvola» si è dapprima «ottenebrata» e ha poi lasciato «cadere» da sé «i suoni oscuri, i suoni di pioggia». Che «pioggia» equivalga a pianto è ovvio (cfr. *Früher Mittag*). Che «solo questi pochi» suoni possano cadere dalla nuvola, quasi scarse lagrime, corrisponde contemporaneamente ai due postulati principali, come qui ricostruiti dal vivo, della lirica bachmanniana: ossia al postulato del dolore (o mancanza o perdita) come motore primo del poetico (*die dunklen die Regentöne*) e in pari tempo al postulato del quasi-silenzio, dell'ascetico e militante laconismo come primo decreto di questa legislazione poetica (*nur die wenigen*). «Dopo» che il testo-nuvola ha ottemperato alla sua legge, rivendi-

cando con la poca e oscura pioggia la propria nascita dal dolore nonché, per ciò stesso, la propria alterità rispetto al mondo (guerra alla *Gaunersprache*), gli è concesso espletare (nel liminare spezzone VII) anche una ulteriore, apparentemente secondaria funzione, quella appunto di «sollevare» il «morto».

«Sollevare» da che e verso che? In primis, è ovvio, dal buio del mondo (cfr. *Mein Vogel*) che il Soggetto-poeta è costretto ad attraversare senza sosta a causa del proprio statuto di nomade. Ma forse anche da uno stato più personale (interpreto), da quello stato di depressione che, più o meno esplicitamente, molti (soprattutto «tardi») testi poetici della Bachmann tematizzano (si è fuggevolmente visto prima l'esempio di *Keine Delikatessen*; altrettanto convincente potrebbe essere quello di *Böhmen liegt am Meer*). Senza dubbio non è piacevole essere apolidi, non aver luogo proprio in questo mondo; ma spesso, apolidi o no, non è piacevole tout court «esercici». Ben consapevole di ciò, ossia di un dolore che nessuna utopia politica o comunque collettiva potrebbe sanare, il Soggetto poetico bachmanniano si affida di tanto in tanto (cfr. *Mein Vogel*, ma anche – ad onta della ben maggiore tragicità del testo – *Böhmen liegt am Meer*) alla poesia come terapia, quantunque anche questa funzione consolatoria del poetico possa essere talora sdegnosamente respinta da un Soggetto autolesionista (come quello di *Keine Delikatessen*).

Ma torniamo al «sollevare». Quando in VI la «nuvola», dopo essersi «incupita», si sgrava della sua rada pioggia di lagrime, è il processo della scrittura poetica che viene metaforizzato: esso dunque consiste, fra l'altro, in un «alleggerimento» (del peso esistenziale), dimodoché la nuvola-scrittura, dopo essersi scaricata dei «suoni di pioggia» e solo di «quei pochi», i soli autentici, può, in virtù di un vero e proprio processo fisico-atmosferico, «risalire» verso il cielo sereno, o almeno «più sereno» ...

Tuttavia non vi risale da sola, bensì «portando verso l'alto» il proprio Soggetto. Inevitabilmente questa immagine richiama a un germanista la scena finale del *Faust*, quella in cui l'entelechia del protagonista viene appunto «sollevata» dagli angeli (che non troppo correttamente l'hanno rapita a Mefistofele) verso un «alto» non meglio precisato, come qui l'indecifrabile *hinauf* ... Ma non graviamo di ridondanti reminiscenze queste scarse parole. Notiamo invece, anzitutto, come le *hellere Zonen* di *Exil* rimandino alle *Zonen des Glücks* di *An die Sonne*, entrambe «zone geografiche» d'utopia e perciò, le une come le altre, fragili, quasi inesistenti. Non per caso un'altra poesia «depressiva» della Bachmann, il pur combattivo testo poetologico «tardo» *Ihr Worte* (1961), contiene, quasi a confutazione dell'utopia, il

verso senza scampo *Es bellt nicht auf*: cosicché le «parole» vengono esortate al «silenzio» tout court. Più mediato, concedente al fare poetico almeno uno spiraglio, è *Exil*, quantunque la negatività qui tematizzata sia in fondo ben più grave di quella di *Ihr Worte*: se là infatti si tratta di tacere (per non contribuire alla *Gaunersprache*), ovvero di non pronunciare *Kein Sterbenswort*, qui il detentore della parola è fin dall'inizio *Ein Toter*.

«Morto»: anzitutto «morto civile», in quanto escluso dall'umanità. All'inizio, peraltro, anche morto individualizzato (*Ein Toter bin ich*), benché poi la greve serie di attributi ad esso agganciati faccia virtualmente scomparire l'Ich fino alla momentanea risurrezione di IV, in cui del resto ne è viceversa tematizzata daccapo la morte («io incapace di vivere»), e lo faccia riapparire con maggior forza solo in V («io, io, io ... vado alla deriva»). Qui, in virtù della triplice riaffermazione di Ich, il suo equivalente *Ein Toter* è ancora e daccapo un morto «personale», che solo dopo l'impersonale discorso di VI, tutto ed esclusivamente riservato alla «lingua-suono-poesia», diventerà definitivamente «impersonale», *den Toten*, nel conclusivo spezzone monoverso VII.

Riassumendo, sullo sfondo della fondante problematica dell'identità: se io, il poeta, sono «un morto che cammina», la poesia-nuvola che nella mia «deriva» mi protegge – ovvero opportunamente nasconde la mia identità, che del resto nessun altro, nessun «prefetto» conosce – solleva da ultimo verso la luce non quel morto specifico che sono io, ma «il morto» (ormai senza identità), il «morto impersonale» che pur l'ha creata. La funzione terapeutica della poesia viene così generalizzata, resa attingibile per tutti i poeti e in pari tempo radicalmente svalutata, giacché, seppur «sollevato» *in hellere Zonen*, il morto, salvo smentite, rimane morto.

Perché allora, alla fine dell'analisi di *An die Sonne*, si era parlato per la poesia bachmanniana in generale – ma specificamente per *Exil* – di un «morto che risorge»? Ebbene, s'era semplicemente preso alla lettera il termine «risorgere», interpretandolo nel senso, in *Exil* evidente, di «risalire». Nulla infatti potrebbe concedere al morto di *Exil* il ritorno alla vita, la «risurrezione» in senso stretto, neanche la poesia: la quale è garantita, nel suo darsi, proprio dalla condizione di «morto» del suo Soggetto. Ma a tale Soggetto – e forse perfino, per impropria estensione, alla responsabile di questo e di tutti questi testi – esso e tutti concedono, quasi per grazia ulteriore, per generosità non ricambiabile, una presumibilmente precaria risalita verso spazi, *Zonen*, beninteso interiori, in cui vi sia un po' più di luce (*hellere*) e un po' meno d'infelicità. L'immagine splendida della nuvola oscura che, sgravatasi di pioggia, si schiarisce e rialza col suo «morto», co-

ricato sulla nuvola-testo come un Guidarello Guidarelli sul suo sarcofago, conclude questa poesia d'esilio con un accordo misto, complesso, ma in fin dei conti prevalentemente oscuro (malgrado *bellere*): perché il morto rimane morto e perché il Soggetto, l'Ich, è definitivamente scomparso, chissà dove ...

Mi scuso, dopo che mi è sfuggita la parola «accordo», di non avere questa volta accompagnato l'analisi del testo con una parallela osservazione del suo dispositivo acustico. Rimedio brevemente in zona di congedo, ma a torto: giacché ben pochi testi bachmanniani sono al pari di *Exil* perfette partiture. All'ascolto risuona dominante la «nota» A, massicciamente presente in posizione di «rima» sia come A pura (*wandelt, Land, bedacht, Klang, kann, Sprache, Sprachen, fallen*), sia come inclusa nel dittongo AU (*Haus, hinauf*), sia «addolcita» da Umlaut (*Städten*), nonché rilevante anche all'interno del verso (*unbekannt, überzählig, abgetan, halte, trägt, dann*). Questo suono, riscontrabile in ogni spezzone e quasi in ogni verso, afferma la profonda unitarietà di *Exil* al di sopra o al di sotto delle molteplici articolazioni strutturali individuate. Solo quattro versi ne mancano, I, 2 (*gemeldet nirgends mehr*), V, 2 (*dieser Wolke um mich*), VI, 1 (*O wie sie sich verfinstert*), VI, 2 (*die dunklen die Regentöne*). Palesemente spiccano in questi versi «alternativi» due suoni, I e O. Il primo, lo stridulo suono I, insiste non solo quadruplicemente (in concorrenza col singolo ma gridato O) sul *wie sie sich verfinstert* del magnifico e straziante verso VI, 1, ma naturalmente su tutti gli *ich* e *mich*, sul tragico *nirgends* dell'esilio in I, 2 e sul *nichts* e *nicht* di II, 2 e IV, accaparrandosi dunque i luoghi del maggior dolore. L'altro suono invece, O, ha una propria storia più tortuosa: infatti la sua prima occorrenza è il primo morto, *Toter*, dopodiché esso (salvo i secondari *goldenen* di I, 4 e *schon* di II, 1) scompare dal testo per ripresentarsi all'albore della seconda metà con *Wolke* (V, 2). Solo verso la fine questa «nota» afferma una sua prevalenza con *Regentöne, Zonen* e *Toten*, ossia il secondo morto che «risorge». Dimodoché, sul «basso continuo» della sempre ricorrente nota A, trafitta a intermittenza dagli stridi degli I, il più mite e sommesso suono O traccia un percorso rassegnato (alla morte), consapevole (del dolore) e passivamente affidato all'utopia (*bellere Zonen*) di un «risorgere» che non ha nulla di metafisico o religioso, bensì, estenuato dal vivere stesso, coincide con la rinnovata e provvisoriamente rasserenata accettazione della solitudine.

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition