

Margherita Codurelli
(Milano)

*Echi di August Klingemann in Joseph von Eichendorff
«Viel Lärmen um Nichts» e l'eredità romantica*

[*Echoes of August Klingemann in Joseph von Eichendorff
«Viel Lärmen um Nichts» and the romantic heritage*]

ABSTRACT. This paper aims to investigate the presence of August Klingemann's early Romantic «Musterroman» *Romano* (1800-1801) in Joseph von Eichendorff's late Romantic tale *Viel Lärmen um Nichts* [*Much Ado About Nothing*]. Published in 1832, *Viel Lärmen um Nichts* provides insight into the ongoing decline of German Romanticism, by considering themes, characters and symbols of the Romantic movement – such as the role of subjectivity, dream and imagination – and highlighting their being out of place in dealing with the depiction of a changed historical and cultural context. While Eichendorff's nostalgic view is displayed through the adventures of prince Romano, who embodies Romanticism in its anachronistic features, it is by means of Willibald and Aurora's reunion at the end of the story that Eichendorff, in the final stage of his literary production, gives voice to his hope for a new dawn of Romantic poetry.

Verso la metà degli anni Trenta dell'Ottocento Søren Kierkegaard (1813-1855) leggeva il racconto *Viel Lärmen um Nichts* (1832) del contemporaneo Joseph Freiherr von Eichendorff come documento attestante la fine dell'epoca classico-romantica in area tedesca, una fase cruciale nella transizione verso nuove forme e nuovi generi letterari, improntati ad un crescente realismo e ad una descrizione dei tratti di un mutato contesto storico¹. Destinataria dello sguardo di Eichendorff nel racconto, contraddistinto da

¹ Sulla visione del Romanticismo tedesco in Kierkegaard si rinvia a J. Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic*, in J. Stewart (a cura di), *Kierkegaard and His German Contemporaries. Tome III: Literature and Aesthetics*, Ashgate Publishing, Aldershot 2008,

quella coesistenza di coinvolgimento emotivo e distacco propria del suo autore, non è, difatti, una singola opera o fase del Romanticismo tedesco, bensì l'intera epoca romantica, ormai giunta alla tappa finale della sua grandezza spirituale. Secondo Anna Dorothea Günther, parziale sarebbe la definizione, fornita nel 1915 da Reinhold Wesemeier, della novella come «Literatursatire»², dal momento che soltanto alcuni episodi e figure sarebbero direttamente riconducibili alla sfera della satira³. La rimanente parte conterrebbe, invece, accanto a raffigurazioni parodiche⁴, esempi di autentica poesia romantica, tra cui il canto nostalgico (*Wanderlied*) di Willibald, un inno al viaggio e alla lontananza⁵. Al di là dei momenti di natura satirica e parodica rivolti alla nuova temperie culturale, intento primario dell'opera resta,

pp. 25-49. Ad una concezione perlopiù negativa del primo Romanticismo Kierkegaard contrappone una valutazione positiva del tardo Romanticismo e, al suo interno, di Eichendorff in modo particolare. Sappiamo come Kierkegaard possedesse tre opere di Eichendorff: il racconto *Viel Lärmen um Nichts*, il romanzo *Dichter und ihre Gesellen* (1834) e la raccolta *Gedichte* (1837). Non avrebbe, al contrario, posseduto il dramma *Krieg den Philistern* (1823), sebbene esso trovi spazio in una pagina di diario risalente all'aprile 1836 (*Ibid.*, pp. 29-30). In riferimento a *Viel Lärmen um Nichts*, nel saggio di Judith Purver viene riportata per la prima volta la traduzione completa della recensione del racconto da parte di Kierkegaard, situabile con ogni probabilità nel 1836, l'anno a cui risalgono anche i riferimenti a *Krieg den Philistern*. Una traduzione incompleta ad opera di Hermann Ulrich – equivalente a poco più di un terzo del testo originario – è inclusa nell'edizione delle opere complete di Eichendorff (cfr. J. von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Historisch-Kritische Ausgabe, 18 voll., a cura di W. Kosch, A. Sauer, H. Kunisch, H. Koopmann, vol. XVIII/1, Niemeyer, Tübingen 2006, p. 301. Da qui in avanti l'edizione critica delle opere di Eichendorff verrà abbreviata in HKA).

² R. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, Noske, Marburg 1915, p. 3. Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, Freie Universität Berlin, Berlin 1968, p. 89.

³ Tra di essi, lo scambio di riflessioni fra i novellisti (HKA, vol. V/3, pp. 89-92) e il successivo episodio della discesa di Herr Publikum e Aurora nel cosiddetto «praktische[r] Abgrund» (*Ibid.*, pp. 92-95), che rappresenta il regno di Publikum, al cui interno tutto è sottoposto al suo controllo e rientra nel suo campo d'azione.

⁴ Günther parla di una «symbolische Parodie» e di una «'Romantik'-Parodie» (A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 89).

⁵ HKA, vol. V/3, p. 112.

pertanto, la delineazione, non priva di una nota di malinconia, della situazione della poesia romantica intorno agli anni Trenta dell'Ottocento⁶, sebbene Eichendorff si spinga oltre, includendo nella sua intenzione critica, simboleggiata dalla parabola esistenziale del principe Romano, l'epoca romantica nel suo insieme, «de[n] gesamte[n] Verlauf einer geistig-literarischen Bewegung», dalle iniziali aspirazioni al periodo di massimo sviluppo, sino alla crisi degli ultimi anni⁷. Una ricostruzione del rapporto di Eichendorff con le diverse fasi del movimento romantico tedesco costituirà il punto di avvio del presente studio.

1. Eichendorff e il pensiero romantico: influssi ed esperienze

Risalente al periodo trascorso a Berlino, *Viel Lärmen um Nichts*⁸ appare nel 1832 sulle pagine della rivista *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz* e l'anno seguente sotto forma di libro insieme ad un racconto di Clemens Brentano⁹. Nonostante non vi siano riferimenti biografici o epistolari

⁶ Su questo punto si veda anche Otto Eberhardt: «[...] ist die Erzählung in erster Linie als Auseinandersetzung mit der aktuellen Situation und den Problemen der Dichtung am Ausgang der Romantik zu deuten, wobei kritisch-satirische Ausfälle gegen die jungdeutsche Bewegung und die zeitgenössische Trivialliteratur gewiß einbezogen sind, aber nicht das Leitziel bilden» (O. Eberhardt, *Figurae: Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, p. 208).

⁷ A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 90.

⁸ Il racconto racchiude rimandi intertestuali sin dal titolo, ispirato al dramma shakespeariano *Much Ado About Nothing* (1598-1599), del quale a inizio Ottocento esistevano tre diverse traduzioni in lingua tedesca: quella di Georg Wilhelm Keßler (*Viel Lärmens um Nichts* 1812), la variante *Viel Lärm um Nichts*, introdotta nel 1828 attraverso la traduzione di August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck (*Sämtliche Schauspiele*, 52 voll., a cura di J. Meyer, Hennings, Gotha 1824-1834), e quella di Johann Wilhelm Otto Benda (*Viel Lärmen um Nichts* 1825-1826). Tuttavia, diffuse erano all'epoca le oscillazioni dei titoli a seconda delle edizioni, motivo per cui nell'edizione delle traduzioni shakespeariane di Schlegel e Tieck degli anni 1825-1833 il titolo impiegato è *Viel Lärmen um Nichts*. Da Shakespeare – e, più nello specifico, dalla traduzione schlegeliana di *A Midsummer Night's Dream* – proviene anche la citazione riportata da Eichendorff in sede introduttiva, a segnalare l'indissolubile legame tra fantasia e realtà.

⁹ Il titolo completo recita: *Viel Lärmen um Nichts, von Joseph Freiherrn von Eichendorff, und:*

in merito, il periodo in cui sarebbe avvenuta la stesura, immediatamente precedente alla pubblicazione, è accertabile sulla base della vicinanza tematica ai drammi *Krieg den Philistern* (1823) e *Meierbeths Glück und Ende* (1828)¹⁰.

La riflessione poetica di Joseph von Eichendorff (1788-1857), della quale il racconto, come si vedrà, fornisce un'importante esemplificazione, affonda le sue radici nel periodo romantico e, ancor prima, nell'infanzia idilliaca trascorsa nel Castello di Lubowitz, appartenente alla sua famiglia:

Im Lubowitzer Paradies fand die Seele des jungen Eichendorff die ihr gemäße Welt, die zauberhafte Natur antwortete dem fragenden, offenen Inneren des heranwachsenden Menschen, der in ununterbrochener Beziehung zu ihr stand, ihre Sprache verstand und ihre magischen Tiefen kannte. Die von den ersten Romantikern formulierte und geforderte Beziehung des Dichters zu der Natur besaß Eichendorff aus organischer Entwicklung und tiefem eigenem Erleben.¹¹

Un'inclinazione già presente per natura sarebbe stata successivamente alimentata dal trasferimento ad Halle, città universitaria in cui Eichendorff giunge nel 1805 per proseguire i propri studi, che non restano, tuttavia, circoscritti alle discipline giuridiche, estendendosi alla filosofia e alle lingue e letterature antiche, grazie rispettivamente alle lezioni di Henrik Steffens (1773-1854) e Friedrich August Wolf (1759-1824). Del settembre dello stesso anno è un viaggio intrapreso da Eichendorff alla volta dello Harz: le annotazioni diaristiche dell'itinerario, che lo conduce, tra le altre destinazioni, a Wolfenbüttel, Braunschweig, Celle e Hamburg, lasciano presagire l'apertura ad una varietà di stimoli, che sarebbe rimasta la cifra caratteristica della produzione di Eichendorff. Nulla sappiamo di un possibile incontro con August Klingemann (1777-1831), dal 1802, terminata l'esperienza a Jena, attivo in ambito teatrale nella città natale Braunschweig. Sempre ad Halle Eichendorff conosce Johann Friedrich Reichardt (1752-1814), il quale

Die mehreren Wehmüller und ungarischen Nationalgesichter, von Clemens Brentano. Zwei Novellen, Vereins-Buchhandlung, Berlin 1833.

¹⁰ Cfr. HKA, vol. V/3, p. 637.

¹¹ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, Francke, Bern-München 1966, p. 67.

ne stimola l'accostamento a idee e opere del primo Romanticismo: si colloca in questo periodo la lettura del romanzo *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) di Ludwig Tieck (1773-1853), riportata in una pagina di diario del 13 agosto 1805¹².

A Heidelberg, dalla fine del 1806, e a Vienna, dalla fine del 1810, sarebbe stata la volta di Joseph Görres (1776-1848) e Friedrich Schlegel (1772-1829) – «beid[e] groß[e] Führer der Romantik»¹³ – il cui incontro rappresenta per Eichendorff, come già avvenuto ad Halle, una preziosa fonte di arricchimento interiore. Da Görres, in particolare, proviene l'interesse di Eichendorff per la letteratura popolare in lingua tedesca, un orientamento che egli conserverà anche negli anni a venire, pur di fronte allo spazio sempre più consistente occupato dall'orientamento realista nel contesto culturale. A ciò si unisce la lettura delle antiche poesie raccolte da Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842) in *Des Knaben Wunderhorn* (1805-1808), un'opera decisiva per la vocazione poetica del giovane Eichendorff¹⁴. Accanto a Görres, altro importante maestro è Friedrich Schlegel, le cui *Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur*, ascoltate nei primi mesi del 1812, sono al centro dell'esperienza viennese di Eichendorff, il quale è altresì assiduo frequentatore dell'abitazione di Schlegel, dove ne conosce la moglie Dorothea e il figlio del primo matrimonio di lei, Philipp Veit. A distanza di anni, Eichendorff celebrerà il rinnovamento portato con sé, sin dagli esordi, dal Romanticismo tedesco come segue:

War jene Zeit ja doch selbst eine Feenzeit, da das wunderbare Lied,

¹² »Bei den Morgenspaziergängen nach dem Giebichenstein Lektüre von Tiecks Franz Sternbalds Wanderungen [...]» (HKA, vol. XI, p. 161). A Tieck, pur cogliendo nell'opera letteraria degli anni a Dresda il germe della crisi del Romanticismo tedesco, Eichendorff riconoscerà il merito di averlo introdotto alla poesia «mit bewundernswerther Gewandtheit und aller Pracht eines glänzenden Talentes» (*Ibid.*, vol. IX, p. 342).

¹³ *Ibid.*, vol. VIII/2, p. 379.

¹⁴ Contatti con i curatori della raccolta avranno, tuttavia, luogo solo alcuni anni dopo a Berlino, dove Eichendorff incontrerà, tra gli altri, Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843), Heinrich von Kleist (1777-1811) e E.T.A. Hoffmann (1776-1822).

das in allen Dingen gebunden schläft, zu singen anhub, da die Wald-einsamkeit das uralte Märchen der Natur wiedererzählte, von verfallenen Burgen und Kirchen die Glocken wie von selber anschlügen und die Wipfel sich rauschend neigten, als ginge der Herr durch die weite Stille, daß der Mensch in dem Glanze betend niedersank. Es war, als erinnerte das altgewordene Geschlecht sich plötzlich wieder seiner schönern Jugendzeit, und eine tiefe Erschütterung ging durch alle Gemüter, da Schelling, Steffens, Görres, Novalis, die Schlegel und Tieck ihr Tagewerk begannen. Es bedarf wohl nur dieser Namen, um den Umfang dieser geistigen Erschütterung anzudeuten, die alle Richtungen der neuern Bildung, Politik, Philologie und Medizin nicht ausgeschlossen, erfrischend und belebend durchdrang. Von Grund aus verjüngt aber wurde insbesondere die Poesie [...].¹⁵

Nonostante la presenza nella produzione letteraria di Eichendorff di innumerevoli spunti teorici che permettono di attestarne la ripresa e valorizzazione delle conquiste spirituali dei romantici, nonché una «tief[e] inner[e] Verwandtschaft [...] mit den Begründern der älteren Romantik»¹⁶ – dalla commistione dei generi letterari alla tendenza ad una critica condotta attraverso lo strumento letterario, dall'idea dell'esistenza di una scrittura geroglifica accessibile a pochi eletti ad una celebrazione delle forme della tradizione popolare¹⁷ – l'appartenenza di gran parte della sua opera, inclusa la novella *Viel Lärmen um Nichts*, è alla *Spätromantik*, la fase finale del Romanticismo, con le problematiche e considerazioni ad essa legate. Sua è la consapevolezza di una «Epochenwende»¹⁸, del progressivo spegnersi dell'afflato romantico al cospetto di nuove necessità storiche, politiche e sociali; una riflessione che caratterizza gli scritti a cui Eichendorff lavora a partire dagli anni Trenta e che gravita intorno ad una grande questione: fino a che punto e in quale misura l'eredità romantica può essere posta di fronte all'inesorabile avanzare della storia?

¹⁵ HKA, vol. IX, pp. 275-277.

¹⁶ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, p. 80.

¹⁷ Si rimanda alla sezione: «Eichendorffs poetischen Ansichten und das romantische Denken», in *Ibid.*, pp. 67-90.

¹⁸ O. Eberhardt, *Figurae*, p. 207. Sul tardo Eichendorff si veda anche: G. Cermelli, *Il rumore perduto del tempo. La tarda narrativa di Joseph von Eichendorff*, Bulzoni, Roma 1995.

2. «Der Musterroman der Romantik»¹⁹: Klingemann e il romanzo «Romano»

Strettamente connesso alla percezione della fine di un'epoca è, come anticipato in apertura, il ricorso alla parodia, indirizzata a figure e motivi romantici, tra cui sembrerebbe esservi un testo in particolare: *Romano* (1800-1801) di August Klingemann, romanzo simbolo del periodo di massimo sviluppo del primo Romanticismo tedesco, coincidente con gli anni a cavallo tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, in cui si situa la nascita a Jena del circolo romantico per iniziativa dei fratelli August Wilhelm (1767-1845) e Friedrich Schlegel, e il successivo ampliamento del suo nucleo originario grazie all'intervento di Ludwig Tieck, Novalis (1772-1801), Friedrich Schelling (1775-1854), Friedrich Schlegel (1775-1854) e altre figure di rilievo. Delle idee, riflessioni e conversazioni assimilate negli anni universitari, trascorsi a Jena dal 1798 al 1801, nei due volumi che compongono *Romano* Klingemann tratteggia una sintesi in chiave narrativa, facendo dell'itinerario del protagonista Romano dall'Italia alla Germania, luogo in cui ritroverà la madre Camilla e l'amata Aurora, in un graduale processo di scoperta identitaria e maturazione artistica, un'immagine dello sviluppo del romanzo tedesco da un'iniziale tendenza imitativa nei confronti delle letterature europee alla graduale conquista, proprio in virtù dell'imitazione, di una piena autonomia dai modelli. Da qui la possibilità per il suolo tedesco di assurgere a luogo privilegiato per l'avvento di una nuova poesia, identificata con la poesia romantica. Scrive Klingemann in *Romano*:

Sie hielten sonst gewöhnlich grade den Deutschen für den aller Ungewissesten unter den übrigen Charakteren. Sie mochten auch Recht haben; denn er schien keinen eigenen Weg einschlagen zu können, und nur blindlings die schon bekannten zu verfolgen. Aber die Nachahmung selbst leitete ihn endlich auf das zurück, was ewig unnachahmlich bleibt; er ging rückwärts in der Geschichte, um sich wieder zur Dichtung zu erheben. Auf einmal aber verschwindet die Dämmerung, die andern Nationen sinken zurück, und ein höherer Geist der Zeit steigt aus der Mitte von Deutschland empor. Der alte Nationalcharakter

¹⁹ Cfr. J. Joachimsthaler, *Der Musterroman der Romantik. Manuel Zink gibt August Klingemanns 'Romano' neu heraus* 2015: [LINK](#) (ultima consultazione: 18/09/2024).

scheint verlohren, und Deutschland wird der Repräsentant der andern Länder.²⁰

Un'idea, di derivazione schlegeliana²¹, condivisa dallo stesso Eichendorff, nel quale l'ammirazione per la riflessione romantica procede di pari passo con il riconoscimento del carattere propriamente tedesco della medesima:

Es kann uns im Grunde ziemlich gleichgültig sein, woher wir das Romantische überkommen haben; es ist jedenfalls ein ganz eigentümlicher, vom klassischen Altertum wie von der nordisch-heidnischen Weltanschauung verschiedener Geist, der vorzüglich in Deutschland Aufnahme und Vertiefung erhalten hat und also wesentlich deutsch ist.²²

L'ipotesi di una ripresa del romanzo di Klingemann in *Viel Lärmen um Nichts* è stata suggerita da Eberhardt²³, sebbene non sia possibile dimostrare con certezza che Eichendorff avesse letto o conoscesse *Romano*, non trovando quest'ultimo menzione nei suoi diari e nei suoi scritti sulla storia della letteratura. Nemmeno il fatto che allusioni alle *Nachtwachen von Bonaventura* (1804) – opera, a sua volta, con molta probabilità non direttamente nota ad Eichendorff²⁴ – compaiano in *Ahnung und Gegenwart* (1815) e *Aus dem Leben*

²⁰ A. Klingemann, *Romano*, a cura di M. Zink, Wehrhahn Verlag, Hannover 2015, vol. 2, pp. 246-247.

²¹ Si veda la poesia *An die Deutschen*, composta da Friedrich Schlegel nel corso del 1800 e destinata all'ultimo fascicolo della rivista romantica *Athenäum* (cfr. F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, J.J. Anstett, H. Eichner, vol. 5, Schöningh, Paderborn 1962, pp. 298-301, da qui in avanti KFSÄ). Due strofe del componimento sono riprese, in chiave programmatica, da Klingemann in apertura del secondo volume: «Europa's Geist erlosch; in Deutschland fließt / Der Quell der neuen Zeit. Die aus ihm tranken / Sind wahrhaft deutsch; die Heldenschaar ergießt / Sich überall, erhebt den raschen Franken, / Den Italiener zur Natur, und Rom / Wird wach und Hellas, dessen Götter sanken» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, p. 141).

²² HKA, vol. IX, p. 49.

²³ Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227.

²⁴ Cfr. O. Eberhardt, *Verkleidung und Verwechslung in der erzählenden Dichtung Eichendorffs*, Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987, p. 24.

ines *Taugenichts* (1826) ci è di aiuto, dal momento che la paternità del testo sarebbe stata attribuita a Klingemann soltanto nel corso del Novecento²⁵. La parentela tra il Romano di Eichendorff e il Romano di Klingemann resta, pertanto, «recht unsicher, wenn nicht zweifelhaft»²⁶. Nondimeno, ad accostare Eichendorff a Klingemann e al nucleo concettuale di *Romano* è la riflessione circa l'essenza della poesia, sviluppata da Klingemann a Jena sulla scia di *Lucinde* (1799) di Friedrich Schlegel – manifesto del romanzo romantico e della sua rivoluzione di carattere formale – e del principio enunciato dallo stesso Schlegel in un celebre estratto del saggio *Gespräch über die Poesie* (1800):

Eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen, der jeden ewigen Ton der Fantasie fantastisch wiedergäbe, und das Chaos der Ritterwelt noch einmal verwirrte. Da würden die alten Wesen in neuen Gestalten leben; da würde der heilige Schatten des Dante sich aus seiner Unterwelt erheben, Laura himmlisch vor uns wandeln, und Shakespeare mit Cervantes trauliche Gespräche wechseln; – und da würde Sancho von neuem mit dem Don Quixote scherzen.²⁷

È un'affermazione che Klingemann trasferisce alla lettera in *Romano*, come testimonia, accanto alla struttura del romanzo, che si fa fedele unione di teoria e prassi, narrazione e discussione filosofica, l'inserimento nel sistema dei personaggi della figura di Camillo come 'nuovo Dante' – «heilige[r] Schatten des Dante», per impiegare l'espressione schlegeliana – identificazione confermata, tra gli altri aspetti, dalla descrizione della discesa di Camillo all'Inferno²⁸, dall'incontro con le figure dantesche di Paolo e Francesca²⁹, e dall'assunzione, al pari del suo illustre predecessore, di un ruolo di

²⁵ Tra le tappe decisive nel lungo e complesso dibattito in seno alla critica, ricordiamo J. Schillemeit, *Bonaventura. Der Verfasser der 'Nachtwachen'*, Beck, München 1973; H. Fleig, *Zersprungene Identität. Klingemann – 'Nachtwachen von Bonaventura'*, Rohmanuskript, Stuttgart 1974 e R. Haag, *Noch einmal: Der Verfasser der 'Nachtwachen von Bonaventura'*, in *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 81 1987, pp. 286-297.

²⁶ O. Eberhardt, *Figurae*, p. 228.

²⁷ KFSA, vol. 2, p. 337.

²⁸ Cfr. A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, pp. 155-156.

²⁹ Dal racconto di Francesca Klingemann fa scaturire una novella nello stile del Boccaccio (*Ibid.*, pp. 157-164).

redenzione individuale – da una colpa commessa in passato ma non meglio esplicitata – e collettiva, in concomitanza con l'avvento di un rinnovamento epocale, a partire dallo spirito religioso, dall'arte e dalla poesia³⁰. Quella romantica, di cui il romanzo è manifestazione per eccellenza, è, dunque, una «Poesie der Poesie»³¹, una poesia che riunisce in sé rappresentazione e meccanismo rappresentativo, divenendo strumento di autoriflessione³². La teoria del romanzo formulata da Friedrich Schlegel nel *Gespräch über die Poesie* è ripresa anche da Eichendorff nella sua opera narrativa, le cui figure sono incarnazione di determinati principi poetici, dall'io lirico alla musa ispiratrice. Lo vediamo nel romanzo *Dichter und ihre Gesellen*, contenente, già nel titolo, una prefigurazione di trama e personaggi, e nel romanzo d'esordio *Abnung und Gegenwart*, a sua volta una concreta realizzazione delle idee schlegeliane, visibili nell'alone di mistero che grava sulla vicenda senza ricevere una completa chiarificazione nel finale, in linea con la vocazione universale e progressiva, «noch im Werden»³³, della poesia romantica.

Muovendo dal romanzo di Klingemann, nel Romano del racconto di Eichendorff trova spazio, oltre alla delineazione della decadenza della visione romantica, del cui entusiastico costituirsi *Romano* era stato espressione simbolica, la raffigurazione parodica di una «falsch[e] romantisch[e] Dichtung»³⁴,

³⁰ Rispetto al romanzo di Tieck, dal quale, sebbene introdotta fuggacemente nelle pagine finali, proviene la misteriosa figura di Camillo (cfr. L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, a cura di A. Anger, Reclam, Stuttgart 1966, nuova edizione 1994, vol. 2, p. 392), in Klingemann la natura dantesca del personaggio appare evidente sin dalle parole che ne segnano l'entrata in scena: «[...] ich bin schon längst begraben; was Ihr hier seht gehört nicht mehr zu Euch – es ist ein unglücklicher Schatten, der aus dem Reiche der ewigen Nacht heraufgebannt, überall herumwallt und getrieben von einem tiefen Verhängniß über die Erde hinzieht, bis die Stunde seiner Auflösung zum zweitenmal erschienen ist» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 50). Poco oltre, nel lamentare la perdita dell'armonia originaria, Camillo esclama: «Dantes Geheimniß ist gelöset» (*Ibid.*, p. 51).

³¹ KFSa, vol. 2, p. 204.

³² »Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden», scrive Friedrich Schlegel nel *Lyciums-Fragment* 117 (*Ibid.*, p. 162).

³³ *Ibid.*, p. 183.

³⁴ O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227.

una forma poetica, quale fu quella di Klingemann, perlopiù intesa dai contemporanei come mera riproposizione di modelli più alti e, al tempo stesso, come immagine di una poesia ormai tramontata, un giudizio dal quale nemmeno Eichendorff sembrerebbe essere del tutto esente, se leggiamo nella possibile ripresa di Klingemann un'implicita critica alla labilità delle figure da lui poste in essere e di una strategia autoriale basata su sintesi e conservazione, piuttosto che su una ricreazione artistica³⁵. Una chiave di lettura più profonda potrebbe provenire dalle parole di elogio e stima riservate da Eichendorff ad un altro autore tedesco, appartenente ad una diversa fase del Romanticismo ma non meno attento allo spirito del proprio tempo, inclinazione espressasi in un'adesione incondizionata: Max von Schenkendorf (1783-1817), «einer der liebenswürdigsten und unschuldigen Romantiker, der nichts fördert oder modifiziert, aber alle romantischen Elemente getreu und ohne irgend einen trübenden Hauch von Ironie in reiner Seele noch einmal widerspiegelt»³⁶. Rapportando le affermazioni qui menzionate alle parole con cui nella sezione conclusiva del romanzo *Godwi* di Brentano Klingemann è celebrato, accanto a numerose personalità letterarie del tempo, da August Winkelmann (1780-1806)³⁷, a scaturirne è una possibile

³⁵ Sintesi dello sguardo dei contemporanei alla tecnica narrativa di Klingemann è la definizione proveniente da Brentano: «Klingemann ist ein Geistiger Mechanikus, der unendlich aber nicht unbeschreiblich ist, seine kunst ist mehr Astronomie, als Poesie der Sternbilder, Er wird die Seelen und ihrer Spähren, und ihre Gluth nach angenommenen Systemen berechnen, und sich wundern wie man die Höhe aus der Ferne mist, aber der Winkel steht an seinem Aug, und er ist auf diese Schärfe eitel» (C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Frankfurter Brentano-Ausgabe, a cura di J. Behrens, W. Frühwald, D. Lüders, vol. 29, Kohlhammer, Stuttgart 1988, p. 396).

³⁶ Nello specifico caso di Schenkendorf, il rispecchiamento della propria epoca rimanda «auf eine einzige große Tatsache: den Befreiungskrieg [...]. Als der eigentliche Sieger dieses Kampfes, tiefer und wahrer als Körner, ließ er alle romantischen Schlaglichter verklärend auf das eine Ereignis fallen. Und als es dann wieder stille ward, wurde auch er bald abgerufen» (HKA, vol. IX, p. 396).

³⁷ »Trefflicher Spiegel Deines Zeitalters! Dich weckte schon in früher Jugend der Genius, mit versteckten Erfindungen dem Irrthume zu begegnen – was Du geschrieben, ist eine stille Persiflage der herrschenden Schwäche – mit kluger Mäßigung verhüllst Du Dein Vorhaben und Deine Originalität – Viele sind Dir begegnet, ohne Dich zu erkennen –

direzione interpretativa circa la ripresa di *Romano* in *Viel Lärmen um Nichts*. La presenza, nei nomi di due personaggi del racconto, di rimandi alle figure di Romano e Aurora, nate dalla penna di Klingemann, non sarebbe, pertanto, legata al caso³⁸, ma dettata da un preciso intento, che oltrepasserebbe qualsiasi identificazione del romanzo di Klingemann con il volto più debole e meno autentico del movimento romantico: la «falsche Romantik»³⁹. Si tratterebbe piuttosto della volontà di tracciare una sintesi, per poi lamentarne la scomparsa, di una fase del Romanticismo di area tedesca, che in *Romano* trova un puntuale riflesso. Ad uno sguardo critico o parodico si affiancherebbe, quindi, un implicito omaggio all'impresa compiuta da Klingemann nel proprio romanzo: ad un tempo la stesura di una «Entwicklungsgeschichte und Theorie des deutschen Romans»⁴⁰ e di un documento della vivace discussione teorica condotta in anni decisivi per lo sviluppo di una letteratura nazionale, in un luogo, la città universitaria di Jena, cruciale per il Romanticismo tedesco.

2.1. La simbologia dei nomi: *Romano* e *Aurora*

Come preannunciato, il parallelismo tra *Romano* e *Viel Lärmen um Nichts* non si limita alla figura di Romano, estendendosi ad un secondo nome, quello di Aurora, che Eichendorff attribuisce a due diverse figure femminili. Tuttavia, se *Romano* termina con il ricongiungimento del protagonista con Aurora, nel testo di Eichendorff il corteggiamento della seconda Aurora – o falsa Aurora, scambiata per quella reale – da parte di Romano è destinato a fallire. Sul duplice ruolo di Aurora in *Viel Lärmen um Nichts* si ritornerà.

unbesonnene Kritiker tadeln Deine Werke, die sie dem Äußern nach beurtheilen – die Nachwelt wird Dir danken» (C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 16, p. 565). Con la collaborazione di Winkelmann e Brentano Klingemann avrebbe dato vita a Jena al progetto letterario della rivista *Memnon*, destinato, tuttavia, a non proseguire oltre il primo numero (1800).

³⁸ Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ I. Osols-Wehden, *Pilgerfahrt und Narrenreise. Der Einfluß der Dichtungen Dantes und Ariosts auf den frühromantischen Roman in Deutschland*, Weidmann, Hildesheim 1998, p. 229.

Per quanto concerne il principe Romano, oltre al protagonista del romanzo di Klingemann numerosi sono stati i tentativi di ricostruzione delle fonti letterarie alla base della figura, dallo scrittore e artista Hermann von Pückler-Muskau (1785-1871), autore della raccolta *Briefe eines Verstorbenen: ein fragmentarisches Tagebuch aus England, Wales, Irland und Frankreich* (1830-1831)⁴¹, a E.T.A. Hoffmann, da Eichendorff notoriamente ricondotto ad un falso Romanticismo, per via della spiccata inclinazione al fantastico, delle atmosfere notturne e dell'amore per il brivido che ne pervadono l'opera, tratti in cui Eichendorff ravvisava i germi di una degenerazione del pensiero romantico⁴². Se si tende comunemente a negare qualsiasi rapporto con Ezeulin von Romano, figura storica al centro dell'omonimo dramma composto da Eichendorff alcuni anni prima (1828), più probabile è l'allusione, al di là

⁴¹ L'ipotesi, formulata da Wesemeier (cfr. R. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, p. 4 e p. 12), non è smentita da Günther, pur giudicandola di scarsa rilevanza ai fini di una comprensione del contenuto del racconto (cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 90). Al centro dell'opera di Pückler-Muskau vi è il resoconto di un viaggio in Inghilterra alla ricerca di una moglie di famiglia nobile, viaggio in occasione del quale egli avrebbe tentato di celare i segni dell'età in modo analogo a Romano in *Viel Lärmen um Nichts* (cfr. HKA, vol. V/3, p. 80). Diffusi sono, inoltre, i riferimenti all'Inghilterra introdotti riguardo a Romano: si vedano, ad esempio, la descrizione del suo cavallo («mußte aber schnell abbrechen, um seinen Engländer zu bändigen», *Ibid.*, p. 77) e l'allusione al poeta Lord Byron (1788-1824) nella figura dell'«Engländer» tra i novellisti (*Ibid.*, p. 99).

⁴² Cfr. P. Mayer, *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2019, pp. 450-451. Interessante, a tal proposito, è l'esclamazione di Willibald dinnanzi al racconto dell'episodio notturno di Romano: «Wahrhaftig! [...] Sie hoffmannisieren recht wacker» (HKA, vol. V/3, p. 121), che introduce un riferimento diretto a E.T.A. Hoffmann. Anche Daniel e Willibald sono nomi riconducibili a Hoffmann, nello specifico ai racconti *Die Räuber* e *Das Majorat* (cfr. *Ibid.*, p. 687 e p. 689). Ulteriori riferimenti hoffmanniani sono racchiusi nell'immagine della «Katzennatur bei Gewittern» di Romano (*Ibid.*, p. 117) – un possibile rimando ad una delle più celebri opere di Hoffmann, le *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819) – e in quella del «Carbonaromantel» (*Ibid.*, p. 141) indossato da Romano al momento del rapimento della falsa Aurora, a suggerire un legame con il coinvolgimento di Hoffmann nella controversia a sostegno dei moti rivoluzionari degli anni Venti, circostanza che gli sarebbe costata, unitamente ad alcune allusioni alle autorità prussiane nella fiaba *Meister Floh* (1822), un lungo processo giudiziario.

di un peculiare modello letterario, al Romanticismo e all'idea di romanzo romantico, come avviene in Klingemann, dove il nome del protagonista coincide, oltre che con il titolo del romanzo, con il termine tedesco *Roman*⁴³. Romano diviene, secondo questa prospettiva, una proiezione dell'io romantico dell'autore, consentendogli di dare voce alla propria estraneità al presente⁴⁴. Un ultimo rimando attiene alla figura della contessa Romana in *Abnung und Gegenwart*, ma con una differenza di fondo, data dal fatto che quella incarnata da Romana è una «falsche Romantik in ihrer früheren Phase, die der wahren Romantik zumindest noch sehr nahestand», ruolo che, invece, Romano riveste «in einer späteren Phase des fortgeschrittenen Verfalls»⁴⁵. E non è un caso che, contrariamente a Romana, presentata come una figura imponente e dalla forte personalità, le azioni e le parole di Romano sfocino sovente nel ridicolo o in un esito lontano dalle attese⁴⁶.

Testimonianza dell'ampia diffusione del nome Aurora nella letteratura romantica, con una particolare concentrazione nella prima fase di essa, in seguito alla riscoperta da parte di Tieck del mistico tedesco Jakob Böhme (1575-1624) e della sua opera principale, *Aurora oder Morgenröte im Aufgang* (1612)⁴⁷,

⁴³ Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 228 e J. Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic*, p. 33.

⁴⁴ Come osservato da Günther (cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 90) Romano è il solo personaggio al quale, nel corso del racconto, vengono attribuite espressioni quali «romantisch[e] Wut», «romantische[r] Tran» e «romantische Flausen» (HKA, vol. V/3, p. 96, p. 109, p. 113).

⁴⁵ Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 228.

⁴⁶ Anche un simbolo di transitorietà e decadenza quale il fuoco d'artificio, su cui Eichendorff ritorna nella *Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands* (1856) in relazione al destino del Romanticismo – «eine prächtige Rakete, [die] funkelnd zum Himmel empostieg und, nach kurzer wunderbarer Beleuchtung der nächtlichen Gegend, oben in tausend bunte Sterne spurlos zerplatzte» (HKA, vol. IX, pp. 288-289) – compare, rapportato a Romano, in più punti della vicenda (cfr. *Ibid.*, vol. V/3, p. 77, p. 104, p. 143), a differenza dell'unico riferimento alla contessa in *Abnung und Gegenwart* (cfr. *Ibid.*, vol. III, pp. 205-206).

⁴⁷ L'avvenimento, risalente alla fine del Settecento, è celebrato da Novalis nel componimento *An Tieck*: «Die Zeit ist da, und nicht verborgen / Soll das Mysterium mehr seyn. / In diesem Buche bricht der Morgen / Gewaltig in die Zeit hinein. / Verkündiger der Morgenröthe, / Des Friedens Bote sollst du seyn. / Sanft wie die Luft in Harf und Flöte,

è la sua presenza in Hoffmann⁴⁸, Brentano⁴⁹ e altri autori, tra cui Klingemann, che fa dell'immagine dell'alba e della rinascita da essa apportata il filo conduttore di *Romano* e della coeva rivista *Memnon*:

Noch schlummerte der Morgenröthe Licht,
Das tief der heil'ge Schooß der Nacht verhüllte;
Es löste sich das stille Sehnen nicht,
Das seine Brust geheimnißvoll erfüllte;
Doch als die Stirn der Strahlenkranz umflucht
Und sich der Farben schönes Reich enthüllte,
Da blickt der Nachtgeweihte froh ins Leben,
Das ihm von neuem ward zurückgegeben.

Es löset sich der Glieder starres Band,
Und stolz erhebt er sich zur Morgensonne;
Es ist die Welt nicht, die er sonst gekannt,
Geläutert, fühlt er eine höh're Wonne,
Und Freuden die kein Sterblicher empfand. –

/ Hauch' ich dir meinen Athem ein. / Gott sey mit dir, geh hin und wasche / Die Augen dir mit Morgenthau. / Sey treu dem Buch und meiner Asche, / Und bade dich im ewgen Blau. / Du wirst das letzte Reich verkünden, / Was tausend Jahre soll bestehn; / Wirst überschwenglich Wesen finden / Und Jakob Böhmen wiedersehn» (Novalis, *Werke/Briefe/Dokumente*, a cura di E. Wasmuth, vol. 1, Schneider, Heidelberg 1953, p. 501). Echi dell'entusiasmo suscitato all'epoca dall'opera di Böhme sono rintracciabili anche in *Romano*, nelle esclamazioni che costellano la sezione *Camillos Vision*: «Die Morgenröthe ist im Aufgehen!» e «Die Zeit ist da!» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, pp. 252-253).

⁴⁸ Sua è l'opera musicale *Aurora* (1811-1812).

⁴⁹ La fugace apparizione nel *Godvi* di una figura femminile impersonante l'Aurora – «[ich] fragte sie, wie sie heiße? Ich heiße Aurora, erwiderte sie, und erwarte meine Schwester am Himmel. Ich verstand, daß ihre Schwester gestorben und im Himmel sey, daß sie es gar nicht mehr erwarten könne, zu ihr zu kommen und darum fing ich an, sie zu trösten. Aber sie guckte mich groß an, und meinte, ihre Schwester werde alle Morgen geboren» (C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, vol. 16, p. 122) – trova un equivalente in *Romano* nel precipitoso dileguarsi di Aurora alle prime luci dell'alba: «Und Dein Name?» fragte [Romano] leise und bittend – 'Aurora!', antwortete sie und verschwand – eben stieg die Morgenröthe in Osten glühend empor und der junge Tag küßte die Erde» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 61).

Die Mutter naht sich dem verjüngten Sohne;
 Verschwunden ist die Nacht, der Schönheit Licht
 Jezt strahlend seine hohe Stirn umflieht.

Und laut erschallt darauf der Schönheit Ruhm
 Im hohen würd'gen Lied aus seinem Munde,
 Von ihrem unbekanntem Heiligthum
 Giebt er den Staunenden die erste Kunde –
 Sie hören es, und reichen ernstlich nun
 Die Hände sich zum neuen heil'gen Bunde,
 Und bald verehret selbst der frechste Spötter
 Mit frommen Sinn die unbekanntem Götter.⁵⁰

È dall'attesa dell'arrivo della giovane contessa Aurora presso il palazzo di Herr Publikum – emblema del filisteo, di cui possiede i tradizionali attributi e il caratteristico modo di parlare o atteggiarsi⁵¹ – visita che coincide altresì con l'arrivo del principe Romano, che prende avvio la vicenda narrata in *Viel Lärmen um Nichts*.

3. La crisi della visione romantica: uno sguardo a temi e motivi

3.1. Il sogno di Romano

La figura di Romano, come è stato sottolineato, è immagine di una poesia romantica irrigiditasi con il trascorrere del tempo⁵² e colta in una fase di

⁵⁰ *Ibid.*, vol. 2, pp. 141-142. Il passo di *Romano* riportato racchiude un riferimento, poi approfondito in *Memnon*, al mito di Memnone, eroe omerico ucciso per mano di Achille, e della madre Aurora. Portano il nome di Memnone due monumentali statue di pietra situate nei pressi di Tebe, una delle quali, a causa delle devastazioni apportate da un terremoto, divenne celebre già in tarda antichità per il suono prodotto una volta sfiorata dai primi raggi del sole. In seguito spiegato come l'esito del riscaldamento della roccia operato dal sole, il suono fu per secoli interpretato come il saluto offerto ogni mattina da Memnone alla madre.

⁵¹ Cfr. ad esempio HKA, vol. V/3, p. 83. Nota è la definizione di Eichendorff del Romanticismo come «Kriegserklärung an das philisterhafte Publikum», racchiusa nel frammento autobiografico *Halle und Heidelberg* (*Ibid.*, vol. V/4, p. 159).

⁵² Lo stesso è avvenuto ai tratti fisici e al talento poetico di Romano, tramutatisi in «deer[e] phrasenhaft[e] Pose» (A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 96). Si veda il seguente passo del racconto: «Dem Rausch einer wüst durchlebten Jugend war frühzeitig

crescente marginalità nella storia del pensiero, lontana dall'autenticità delle origini. Tra i motivi espressamente romantici di cui vengono evidenziati l'estraneità al presente, nonché in uno spettro più ampio il contributo dato alla decadenza del movimento romantico, vi è una soggettività condotta all'estremo, un'emancipazione dell'io da ogni autorità superiore, visibile in particolar modo nel rapporto con la natura, che in linea con il pensiero filosofico di Fichte – e, pertanto, prevalente negli eroi della letteratura del primo Romanticismo, tra i quali figurano Godwi e William Lovell, protagonisti degli omonimi romanzi di Brentano e Tieck – si fa riflesso e proiezione dell'io, rispecchiamento della sua interiorità⁵³. Ciò fa sì che l'amata si manifesti a Romano, in una visione onirica, come «sein gräßliches Ebenbild»:

Wie er sie [...] verfolgte, kam es ihm vor, als wäre es sein eigener Schatten, der vor ihm über den Rasen herfloß, und sich zuletzt in einem dunkeln Gebüsch verlor. Endlich hatte er sie erreicht, er faßte ihre Hand, sie wandte sich. – Da blieb er erstarrt stehen – denn er war es selber, den er an der Hand festhielt. – 'Laß mich los!' schrie er, 'du bist's nicht, es ist ja alles nur ein Traum!' – 'Ich bin und war es immer', antwortete sein gräßliches Ebenbild, 'du wachst nur jetzt und träumtest sonst'.⁵⁴

L'estratto è rapportato da Eberhardt ad un'analogo riflessione compiuta dal protagonista del romanzo di Klingemann:

Die Natur ist ein wundervoller sichtbarer Ausdruck unserer innern Menschheit, und ihr lebendiges Wirken und Schaffen ist nur ein Widerschein der bildenden Kraft in uns. Der Mensch ist im eigentlichsten Sinn der Schöpfer seiner Welt, aus sich selbst schöpft er seine

ein fataler Katzenjammer gefolgt, und sein Haupt insbesondere hatte in den mannigfachen Raufereien mit den Leidenschaften bedeutend Haare lassen müssen» (HKA, vol. V/3, p. 80).

⁵³ »Der Mensch soll seyn, was er ist, schlechthin darum, weil er ist, d.h. alles was er ist, soll auf sein reines Ich, auf seine bloße Ichheit bezogen werden; alles, was er ist, soll er schlechthin darum seyn, weil er ein Ich ist; und was er nicht seyn kann, weil er ein Ich ist, soll er überhaupt gar nicht seyn» (J.G. Fichte, *Werke*, a cura di F. Medicus, vol. 1, Feliz Meiner, Leipzig 1911: *Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten*, p. 8).

⁵⁴ HKA, vol. V/3, p. 105.

Freiheit und trägt sich hinüber in die Natur und frei giebt er sich so dem Scheine hin den er selbst entstehen ließ. Jezt liest er in diesen geheimnißvollen Hieroglyphen sein eigenes Daseyn und den tief sinnigen Zusammenhang seines innern Seyns, und hat er sich mißverstanden, so findet er in diesem reinen Abdrucke sich wieder.⁵⁵

Rispetto all'episodio, per certi aspetti simile, del Giardino di Venere narrato nel racconto *Das Marmorbild* (1819), il sogno di Romano, ambientato nella regione di Heidelberg, intessuta di riferimenti autobiografici, appare privo di quel tocco di vitalità che contraddistingue un'esperienza giovanile, portando impresse la rassegnazione e la perdita dell'illusione proprie dell'età adulta. È un sogno che si fa portatore di conoscenza, ponendo Romano di fronte alla verità celata nel suo animo: «Die Liebe zur Geliebten war Selbstliebe, sein ganzes Leben und Streben nur ein Kreisen um sich selbst»⁵⁶.

In linea con la condizione interiore del Romano di Eichendorff è anche l'ambiente che fa da cornice al sogno, intessuto di elementi provenienti dalla *Schauerliteratur*: siamo in autunno, il giardino che Romano percorre, in un'atmosfera immobile e sospesa, alla ricerca dell'amata ha l'aspetto dell'aldilà, e il guardiano all'ingresso ha un pallore cadaverico⁵⁷, per essere rappresentato, nel prosieguo, come morto⁵⁸; l'unico movimento è dato da un cigno che descrive con inesorabile lentezza ampi cerchi nello stagno, mentre tutt'intorno su dei piedistalli si ergono immagini di antiche divinità sprofondate nel sonno che, al tentativo di Romano di abbandonare il giardino, sembrano protendersi con aria minacciosa verso di lui. Al Giudizio Universale alludono, invece, le immagini finali, con la luna e le stelle colte nell'atto di precipitare, e la campana di mezzanotte udibile in lontananza, simile all'annuncio della sua

⁵⁵ A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 29. Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227. Occorre, tuttavia, chiarire come nel romanzo di Klingemann il prevalere della sfera soggettiva, dominante nelle prime pagine, ceda progressivamente il posto all'armonia con il Tutto, processo coronato dal ritrovamento della madre.

⁵⁶ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, p. 203.

⁵⁷ »[...] alles so still und bleich im Mondschein, als wäre die Welt gestorben. So kam er endlich an ein offenes Gartentor, ein Diener lag auf der Schwelle ausgestreckt wie ein Toter« (HKA, vol. V/3, p. 104).

⁵⁸ »Entsetzt floh er aus dem Garten, an dem toten Diener vorüber [...]« (*Ibid.*, p. 105).

ultima ora. Distante è la salvezza apportata dalla religione, motivo per cui l'intero universo ha smarrito i propri punti fermi, precipitando nel caos⁵⁹. Tutto parla di una progressiva dissoluzione degli ideali romantici, a cui si sostituisce, come sintomo di un'incolmabile frattura tra aldilà e aldiquà, la lacerazione interiore del protagonista, una prima allusione alla complessità dell'epoca moderna e alla difficile realizzazione in essa dell'unità auspicata dai romantici. Interessante è anche il fatto che la rivelazione abbia luogo in sogno, andando oltre la capacità riflessiva di Romano, senza tradursi, dunque, in un'effettiva presa di consapevolezza dei limiti del proprio vissuto.

3.2. *Fantasia e irrazionalità: il caso di E.T.A. Hoffmann*

Se il connubio romantico di arte e vita, poesia e realtà è ripreso in chiave satirica nell'episodio degli intellettuali riuniti intorno a Herr Publikum, con l'intento di trasporne in un racconto dai tratti prosaici la vicenda d'amore con la falsa Aurora⁶⁰, è soprattutto la propensione romantica per il sovrannaturale e il fantastico ad essere oggetto di critica. Una critica facente capo

⁵⁹ »[...] die Sterne über ihm schienen sich sichtbar durcheinander zu bewegen; allmählich wuchs und wuchs oben ein Brausen, Knarren und Rücken, endlich flog der Mond in einem großen Bogen über den Himmel, die Milchstraße drehte sich wie ein ungeheures Feuerrad, erst langsam, dann immer schneller und wilder in entsetzlichem Schwunge, daß er vor Schwindel zu Boden stürzte. Mitten durch das schneidende Sausen hörte er eine Glocke schlagen, es war, als schlug es seine Todesstunde. Da fiel ihm ein, daß es eben Mitternacht sei. Das ist's auch, dachte er, da stellt ja der liebe Gott die Uhr der Zeit. – Und als er wieder aufblickte, war alles finster geworden, nur das Rauschen eines weiten Sternenmantels ging noch durch die Einsamkeit des Himmels, und auch den Gesang, als sängen Engel ein Weihnachtslied, hörte er wieder hoch in den Lüften so über alle Beschreibung freudig erklingen, daß er vor tiefer Lust und Wehmut aufwachte» (*Ibidem*). Un'immagine analoga è rintracciabile nel componimento, sempre di Eichendorff, *Der irre Spielmann* (1817) – «wo der Mond und die Sonne hinunter fällt» (*Ibid.*, vol. I/1, p. 53) – oltre che in un passo del Vangelo di Marco: «Aber zu der Zeit, nach dieser Trübsal, werden Sonne und Mond ihren Schein verlieren, und die Sterne werden vom Himmel fallen, und die Kräfte der Himmel werden sich bewegen» (Mk 13: 24-25). L'immagine del manto di stelle è un riferimento alla Vergine Maria, e ad esso si accosta il canto udito inizialmente, che ha ora assunto l'aspetto di una melodia angelica.

⁶⁰ »Kurz: wir machen hier soeben eine Novelle. Dieser Garten, der Palast, das Vorwerk,

ad una figura in particolare: E.T.A. Hoffmann, da Eichendorff, come anticipato, mai profondamente apprezzato, in quanto ritenuto rappresentante di un Romanticismo ormai dilaniato al suo interno, distaccatosi da religione e morale per ridursi alla sfera estetica, dei cui pericoli, laddove estremizzata, Eichendorff aveva potuto fare esperienza diretta negli anni trascorsi ad Heidelberg, a stretto contatto con poeti tra cui Otto Heinrich von Loeben (1786-1825)⁶¹. La discussione sull'opera hoffmanniana si inserisce per Eichendorff in un periodo caratterizzato da una crescente vicinanza alla religione cattolica e, in parallelo, da una riflessione sull'eredità romantica, che confluisce nel saggio *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland* (1847). Al suo interno, egli associa il valore della letteratura a lui contemporanea alla presenza o assenza in essa di contenuti affini alla religione, secondo una tradizione inaugurata dalla prima generazione romantica, ma abbandonata gradualmente nelle successive fasi. Una secolarizzazione che, a detta di Eichendorff, avrebbe raggiunto il proprio apice con Hoffmann e l'oscurità che ne percorre l'opera, assurgendo a principio estetico autonomo. Incapace di bilanciare il binomio realtà-fantasia, riconducendo la seconda sotto il vessillo della prima, Hoffmann sarebbe caduto vittima del suo stesso genio artistico⁶², al pari di svariati personaggi

die Stallungen und Düngerhaufen dahinter sind unser Schauplatz; was da aufduckt in dem Revier, italienische Gräfin oder deutscher Michel oder anderes Vieh, wird ohne Barmherzigkeit unmittelbar aus dem Leben gegriffen. Und nun ohne weiteres Gefackel frisch zugegriffen!» (HKA, vol. V/3, p. 91).

⁶¹ Nelle parole pronunciate da Romano in occasione del rapimento della falsa Aurora, nel tentativo di ricreare, nello stile come nei toni, un'atmosfera romantica in realtà fuori luogo – «[...] er sprach von dem Bad in den kosenden Abendlüften, von den Dämmerlauben des Gemüts, von den nackten Bübchen, die in dem luftigen Laube zielen» (*Ibid.*, p. 142) – Eberhardt ha scorto un rimando alle immagini della poesia *Abendröthe* di Loeben: «Badet euch in Abendröthe, / Athmet diese Feuer ein». Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, p. 227.

⁶² »So war er – da er den Zauberkreis, den Religion und Sitte um uns ziehen, freventlich überschritten hatte – den unheimlichen Gewalten jenseits dieses ewigen Kreises verfallen, und Revenants, Kobolde und allerhand ordinärer Spuk, mit dem er zu spielen sich vermaß, übte schadenfroh offene Macht über ihn, weil er, wie Goethe Zaubrerlehrling, das heilige Bannwort vergessen» (HKA, vol. IX, p. 453).

dei suoi racconti, condotti alla follia dai propri demoni⁶³, e al pari di Romano, la cui continua ricerca del brivido e del mistero lo fa soccombere alla potenza della sua immaginazione, in una vera e propria «dämonisch[e] Selbstbespiegelung»⁶⁴. È, pertanto, significativo che nel sogno delineato nel precedente paragrafo il movimento che Eichendorff fa compiere a Romano sia dall'estetica alla religione. La salvezza è associata al Natale e al mistero dell'Incarnazione di Cristo – «den Gesang, als sängen Engel ein Weihnachtlied, hörte er wieder hoch in den Lüften so über alle Beschreibung freudig erklingen»⁶⁵: essa è resa possibile solo dall'ingresso dell'eterno nella temporalità; non può provenire dall'io, dal momento che la coscienza – simboleggiata dal servo al cancello – ha abbandonato Romano, ma da Dio, raffigurato nell'atto di manovrare «die Uhr der Zeit»⁶⁶. Una speranza di redenzione che Eichendorff, mediante Romano, estende all'intera epoca romantica.

4. Echi romantici e figure che ritornano

Propriamente romantica è la continuità che si viene a stabilire tra sogno e realtà nell'apparizione accanto a Romano, al termine della visione onirica, del cacciatore Florentin, *alias* Aurora, in una posa scultorea, a suggerire un possibile rapporto con la figura femminile del sogno – ipotesi centrale alla luce di quella che si rivelerà essere la reale identità di Florentin – e con le immagini di divinità addormentate sui piedistalli, il volto celato dai capelli, e improvvisamente ridestatesi in «a Pygmalion-like [...] encounter»⁶⁷. Ma

⁶³ È il caso di Nathanael, protagonista del racconto *Der Sandmann* (1816), e del musicista Johannes Kreisler, la cui voce, già introdotta in *Kreisleriana* (1813) e *Johannes Kreisler, des Kapellmeisters Musikalische Leiden* (1815), si mescola a quella del Gatto Murr nel romanzo *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819).

⁶⁴ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, p. 282.

⁶⁵ HKA, vol. V/3, p. 106.

⁶⁶ *Ibidem*. Per l'interpretazione, applicabile anche a *Das Marmorbild*, si rimanda a E. Schwarz, *Joseph von Eichendorff*, Twayne, New York 1972, pp. 118 ss.

⁶⁷ C. MacLeod, *Embodying Ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Wayne State University Press, Detroit 1998, p. 166. Si veda la corrispondenza tra i due

Florentin non è il solo personaggio romantico a manifestarsi agli occhi di Romano. Poco distante egli scorge un vecchio arpista, la cui vicinanza all'analoga figura goethiana – immagine simbolica del Romanticismo tedesco, di cui Klingemann offre in *Romano* un equivalente poetico nei tratti di Camillo⁶⁸ – è chiaramente esplicitata:

Da war es ihm, als höre er durch die Stille der Nacht den jungen Jäger zwischen dem Flüstern der Wipfel und Blätter unten mit jemand sprechen. Als er die Augen wieder aufschlug, sah er, wie soeben ein fremder Mann mit langem weißen Bart und weitem, faltigen Mantel von dem Jüngling fortschritt. Ihn graute fast, denn der Alte kam ihm

passi: «schöne, nackte Götterbilder waren auf ihren Gestellen eingeschlafen, daß *die steinernen Haare über Gesicht und Arme herabbingen*»; «[Florentin] schien an einem Bache sich zu waschen, *seine dunklen Locken verschatteten sein Gesicht*, der Mondschein spielte, wie liebestrunken, über den schönen entblößten Nacken und die Schultern des Jünglings» (HKA, vol. V/3, p. 105 e p. 106; corsivi miei). Erede dell'omonimo romanzo incompiuto di Dorothea Schlegel (1801), il cui protagonista incarna il prototipo del vagabondo romantico, dalle origini avvolte nel mistero e animato da un'imprescisa nostalgia per l'ignoto, la figura di Florentin è al tempo stesso una ripresa dello pseudonimo «Florens», adottato dall'autore nelle poesie risalenti agli anni ad Heidelberg. Quello di Florentin – con le sue varianti, tra cui Florio (*Das Marmorbild*), Florimunde (*Die Zauberin im Walde*) Flora (*Taugenichts*), Florestin (*Die Freier*), Florentine (*Dichter und ihre Gesellen*) – è il nome ideale, accanto ad Aurora, per alludere alla fioritura della poesia: non a caso, come sarà il finale del racconto a rivelare, Florentin cela dietro il proprio aspetto l'identità della vera Aurora, a conferma dei suoi tratti femminili, a cui si uniscono struggenti melodie inneggianti alla patria lontana (cfr. ad esempio *Ibid.*, p. 87).

⁶⁸ Tra i passi del romanzo in cui l'accostamento risulta più evidente vi è l'inserito poetico (cfr. A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, pp. 151-153) nel quale Camillo e il monaco Franz recitano, a voci alterne, estratti di diversi canti di Ossian, accompagnandosi al suono dell'arpa. Su questo punto si vedano anche H. Fleig, *Literarischer Vampirismus: Klingemanns 'Nachtwachen von Bonaventura'*, Niemeyer, Tübingen 1985, p. 172 e I. Osols-Wehden, *Pilgerfahrt und Narrenreise*, p. 245. Definite da Friedrich Schlegel in *Athenäum* come «heilige Familie der Naturpoesie» (KFSa, vol. 2, p. 146), nelle figure dell'arpista Agostino, di Sperata e Mignon la generazione romantica ravvisò un ideale di poesia. L'arpista, in particolare, è associato ad un'aura di malinconia e rimpianto: «Alles was die Erinnerung und die Schwermut und die Reue nur Rührendes hat, atmet und klagt der Alte wie aus einer unbekanntenen bodenlosen Tiefe von Gram und ergreift uns mit wilder Wehmut» (*Ibid.*, p. 130).

bekannt vor, er glaubte den alten wahnsinnigen Harfner aus *Wilhelm Meister* zu erkennen. Betroffen und erschüttert sprang er nun auf. Da flog auch Florentin schon über die tauige Wiese, und alles war, wie ein Elfenspuk, auf einmal zerstoben.⁶⁹

Tra le poche figure rimaste a simboleggiare l'antico splendore vi sono, inoltre, Leontin e Faber, già introdotti vent'anni prima in *Abnung und Gegenwart*. Da Leontin, nel quale Romano si imbatte nel giardino di Herr Publikum – «'Mein Gott!' rief er, 'Graf Leontin aus *Abnung und Gegenwart!*'»⁷⁰ – proviene la principale allusione, nel racconto, al declino della poesia romantica dinnanzi al propagarsi di un nuovo gusto estetico:

'Das fliegende Korps der Jugend, dem wir angehören, ist längst aufgelöst, das Handgeld flüchtiger Küsse vergeudet; diese ästhetischen Grafen und Barone, diese langhaarigen reisenden Maler, die genialen Frauen zu Pferde, sie sind nach allen Richtungen hin zerstreut; unsere tapfersten Anführer hat der Himmel quiesziert, ein neues, aus unserer Schule entlaufenes Geschlecht hat neue, langweilige Chausseen gezogen, und wir stehen wie vergessene Wegweiser in der alten, schönen Wildnis'. Der Prinz fuhr fast verlegen mit der Hand über die Stirn, er konnte ein abermaliges Gefühl von Kameradschaft mit diesem verunglückten Freikorps nicht unterdrücken.⁷¹

Lo stesso Leontin, il cui aspetto, come era stato per Romano, appare trascurato e lontano dalla consueta eleganza, è stato relegato dal nuovo orientamento culturale, rappresentato dalla «neumodische klassische Toga»⁷² e dalle parole dei novellisti⁷³, in una posizione di crescente marginalità, nel magico regno della foresta, dove sorge il suo castello, roccaforte ormai in rovina dello spirito romantico, e dove Romano ritrova la figura dell'arpista.

Nell'ingresso nel racconto di personaggi tratti da una propria opera è stato individuato, caso unico e isolato in Eichendorff, un significativo esempio di

⁶⁹ HKA, vol. V/3, pp. 106-107.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁷¹ *Ibid.*, p. 85.

⁷² *Ibid.*, p. 86.

⁷³ »Wir wollen nichts verstehen! – Wir wollen Natur! – Edelmut – gerührtes Familienglück!« (*Ibid.*, p. 90).

«Selbstparodie»⁷⁴, operante in due direzioni: oltre ad essere segno di libertà autoriale – la libertà di attingere a immagini ed episodi precedentemente creati – l'autoparodia è da interpretarsi come presa di distanza dalla propria produzione letteraria, processo alla base del quale vi è il diverso rapporto del riferimento di partenza con il contesto di arrivo. Ad essere mutati rispetto alla collocazione iniziale non sono allora Leontin e Faber, bensì la realtà che li vede presenti, come indizio di un cambiamento epocale non più ignorabile. Eichendorff non esonera, quindi, la propria opera dall'attestazione, insita nella figura di Romano, della fine della tradizione romantica. Motivo di riflessione e di un senso di colpa difficile da sradicare è piuttosto l'atteggiamento di passività e rassegnazione, quasi di fuga, assunto in parallelo al graduale affermarsi di una letteratura basata su oggettività e immediatezza. Anziché lottare per i propri ideali, Eichendorff sente di aver scelto la strada del silenzio, contribuendo con ciò ad accelerare un processo già in atto da anni.

Oltre a Florentin, vertice dell'ideale romantico nella sua essenza più autentica è la figura del viandante Willibald, ispirata, come attestato dal nome, al capostipite dell'artista in viaggio: il Franz Sternbald. «Vielleicht die reinste Verkörperung des wandernden Dichters» in Eichendorff⁷⁵, Willibald è diretto in Italia, e l'amore per la libertà lo porta ad intravedere ovunque nel mondo un angolo di patria: «[...] rasch Konnexionen, Brotperspektiven und allen Plunder, der das Gemeine bändigt, von sich abschüttelnd, zog er nun eben arm, aber frei und vergnügt, in die Welt, wie in sein weites, fröhliches Reich hinaus»⁷⁶. Sono le stesse parole che nello *Sternbald* Tieck fa pronunciare al personaggio di Roderigo e che Klingemann riprende in *Romano*, attribuendole a Eduard:

ich liebe das weite Leben, und es muß mich von allen Seiten berühren,
wenn ich froh sein soll. Ich kann mir denken, daß es nur ein einziges
Kunstwerk geben könnte, das alle die übrigen in sich vereinigte und
ausspräche; aber ich fühle daß ich bei der Betrachtung unterliegen

⁷⁴ Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 96.

⁷⁵ H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, p. 93.

⁷⁶ HKA, vol. V/3, p. 117.

müsste [...]. Die weite Welt muß mich umgeben, wenn ich in ihr leben soll; will mich alles in einem einzigen Gefühle angreifen, so bin ich verlohren.⁷⁷

A queste figure va aggiunta la diffusa presenza nell'opera letteraria di Eichendorff del nome Fortunato, a simboleggiare il vero spirito romantico, come in *Romano*, dove Fortunato è figlio di Aurora e spirito protettore del protagonista nel suo itinerario di formazione dall'Italia alla Germania⁷⁸.

5. *Romano di Eichendorff: una figura anacronistica*

«Prinz Romano? Verfasser von –?»⁷⁹: le prime parole che Herr Publikum rivolge a Romano ci presentano un personaggio un tempo in voga, ma caduto progressivamente vittima dell'evoluzione dei tempi. Intuiamo come egli in passato abbia prodotto delle opere, di cui però non viene ritenuto opportuno riportare il titolo, o a motivo di una mancanza di originalità e di uno scarso talento artistico – sotto questa luce il rimando al Romano di Klingemann come «Meister in der Kunst des Amalgamirens» si fa più marcato⁸⁰ – o per la loro estraneità all'istante presente. Trattati, perlopiù esigui,

⁷⁷ A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, pp. 248-249. Cfr. L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, vol. 2, pp. 297-298.

⁷⁸ Sarà ponendosi sulle orme di Fortunato che Romano giungerà in Germania: «[...] eine tiefe innere Sehnsucht treibt mich hin zu dem Kinde. Es ist mir als wäre der Schutzgeist aus meinem Leben entflohen, und ich müßte durch die Welt ihn wieder aufzusuchen» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 87). Per quanto riguarda Eichendorff, in *Das Marmorbild* la decisione di attribuire alla figura di Fortunato questo nome, anziché quello di Romano – dopo una propensione iniziale per Florentin, scelta che si sarebbe, tuttavia, rivelata troppo vicina al nome del protagonista Florio – fu dettata dal fatto che quest'ultimo, per via dell'immediata associazione con la figura della contessa in *Abnung und Gegenwart*, avrebbe suggerito l'idea di un falso Romanticismo, da cui Fortunato è, invece, distante. Anche in *Dichter und ihre Gesellen* la figura del poeta romantico ideale porta il nome di Fortunato.

⁷⁹ HKA, vol. V/3, p. 79.

⁸⁰ Il passo per intero, in cui è stato colto un momento autoriflessivo sul farsi del romanzo di Klingemann e sul suo innegabile debito nei confronti dei capolavori letterari e filosofici del circolo di Jena, recita: «Überall ist es doch das Originale das hervorspringt und Aufsehn macht in der Welt, und dieses besteht nur in der innern Abgeschlossenheit und der selbstständigen Kraft des Geistes, der sich durch nichts irre machen lässt, auf sich

che lasciano ancora intravedere in lui l'armonia di un tempo, come l'amore per la musica, si accompagnano a caratteristiche che concorrono, invece, a rivelarne la caduta, traducendosi in un'attitudine nostalgica nei confronti di un passato fatto di viaggi, avventure e sentimenti, di cui il presente si delinea come un relitto⁸¹. A segnalare questo mutamento di prospettiva sono le parole di una giovane mugnaia, che Romano incontra a distanza di anni in un episodio intriso di reminiscenze giovanili:

Er war wie im Traum, bunte Schmetterlinge flatterten wieder über dem stillen Grunde, der Mühlbach rauschte, die Vögel sangen lustig, wie damals. Nun kamen auch die hohen Linden, dann der Brunnen – da blieb er auf einmal fast erschrocken stehen. Denn auch sein damaliges Liebchen kniete, Wasser schöpfend, wieder am Brunnen. Als sie so plötzlich den Fremden erblickte, setzte sie langsam den Krug weg, und sah ihn unter dem Strohhut lange Zeit groß an. Es waren die alten, schönen Züge, aber gebräunt, und von Sorge und Arbeit wunderbar verwandelt. 'Kann ich wieder mit dir gehen?' redete Romano sie endlich an. 'Nein', erwiderte sie ruhig, 'ich bin längst verheiratet – Wie ist es denn dir seitdem gegangen?' fuhr sie fort, 'es ist lange her, daß du mich verlassen hast'. – Darauf sah sie ihn von neuem aufmerksam an, und sagte: 'Du bist heruntergekommen'. 'Und weiß doch selber nicht viel' – entgegnete der Prinz ziemlich verlegen. Da bemerkte er, daß ihr Tränen in den Augen standen, und faßte gerührt ihre Hand, die sich aber so rauh anfühlte, daß es ihm recht in der Seele fatal war.⁸²

selbst sich gründet und dem Fremden nicht huldigt. Bei mir hingegen gehen die fremden Geister wunderbar durch mein Leben und sie antworten mir, wenn ich mich frage; ja diese fürchterliche Empfänglichkeit geht so weit, daß ich mich oft aus mir selbst verliere und in einem andern Wesen wiederfinde. Es ist mir als schwebte ich oben über dem Ganzen und stellte chemische Prozesse in der Geisterwelt an; ich trenne und vereinige, bald burlesk, bald groß und kühn wie es mir die Laune eingibt und bin Meister in der Kunst des Amalgamirens; aber mein eigenes Selbst geht dabei zu Grunde und verliert sich in die Allgemeinheit meiner Geschicklichkeit» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 71).

⁸¹ »Da vernahm der Prinz zwischen den blitzenden Gebüschten unten abgebrochen einzelne volle Gitarrenakkorde. Das konnte er niemals ohne innerliche Resonanz ertragen, die frühesten Jugenderinnerungen klangen sogleich mit an: ferne blaue Berge, Reisebilder, italienische Sommernächte, erlebte und gelesene» (HKA, vol. V/3, p. 80).

⁸² *Ibid.*, pp. 97-98. Alla base dell'esclamazione della mugnaia («Du bist heruntergekommen»)

Ciò che è andato perduto non può più essere recuperato, poiché il tempo è intervenuto a modificare i rapporti esistenti e ad allontanare le persone: la fanciulla in passato amata da Romano ora stenta a riconoscerlo, oltre a non poter più ricambiare i suoi sentimenti, in un superamento del tipico motivo romantico, spesso intessuto di tragicità, dell'amore segreto tra un nobile e una fanciulla del popolo, unito al ripudio della logica borghese manifestato, sulla scia della «Religion der Liebe» postulata da Friedrich Schlegel nel romanzo *Lucinde*⁸³, da diverse protagoniste femminili dei testi romantici⁸⁴. Ri-chiamano l'epoca romantica, nell'episodio della mugnaia, le immagini dell'acqua, degli alti tigli e del canto degli uccelli, ma quanto segue rappresenta l'avvio del processo di disillusione. Romano si rivela «einseitig fixiert auf die Vorstellungen und Maßstäbe vom romantischen Dasein»⁸⁵, pur avendo quest'ultimo smarrito ogni connessione con la vita reale.

Quella di Romano è un'estraneità che a tratti, anche se involontariamente, sfiora il ridicolo, nelle riflessioni come nelle azioni: l'auspicato ingresso trionfale nel palazzo di Herr Publikum non sortisce l'effetto desiderato, consegnando Romano alla derisione generale in quella che è una rivisitazione della classica scena del primo incontro con la donna amata secondo l'immaginario romantico⁸⁶; in modo analogo, il tentativo di ringiovanimento intrapreso da

e della replica di Romano («Und weiß doch selber nicht viel») vi è una ripresa pressoché letterale della poesia di Goethe *Schäfers Klagelied*: «Ich bin herunter gekommen / Und weiß doch selber nicht wie» (cfr. J.W. von Goethe, *Werke*, Sophienausgabe oder Weimarer Ausgabe, I, vol. 1, Böhlau, Weimar 1887, p. 85). Tuttavia, se in Goethe il termine «heruntergekommen» possiede un'accezione letterale – alludendo alla discesa del pastore dai monti fino a valle – in Eichendorff il recupero della citazione acquista un significato parodico nei confronti del destino del protagonista: a differenza di Romano, figura anacronistica incapace di superare una visione prettamente romantica e inserirsi nella nuova realtà per mezzo del legame matrimoniale, la fanciulla ha saputo costruire in essa un futuro. Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 100.

⁸³ KFSa, vol. 5, p. 12.

⁸⁴ In *Romano* è il caso della sorella di Aurora, Sperata, le cui affermazioni sono un chiaro omaggio di Klingemann alla nuova visione dell'amore, come esperienza dello spirito e dei sensi, introdotta da *Lucinde* (cfr. A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, pp. 62-62, p. 68 e p. 82).

⁸⁵ O. Eberhardt, *Figurae*, p. 223.

⁸⁶ Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 91.

Romano, essenzialmente volto a conquistarsi, in virtù di una gioventù artificiosa, i favori di Aurora⁸⁷, non lo porta a cogliere la vera identità della contessa, nonché l'inganno perpetrato ai danni suoi e di Herr Publikum: come il lettore è in più punti chiamato a presagire, la vera Aurora è in realtà con lui sin dal principio, sotto le spoglie dell'enigmatico cacciatore Florentin.

Alla figura letteraria di Don Quijote – riferimento introdotto direttamente nel testo⁸⁸ – lo avvicinano un amore incondizionato per il mistero e l'avventura, così come la tendenza ad assimilare il proprio vissuto a quello di antichi eroi e cavalieri, come nell'esilarante episodio dell'incontro nel bosco con il poeta Faber, intento a declamare dei versi da lui composti⁸⁹, circostanza di per sé banale ma che, dopo un primo istante di smarrimento, soddisfa momentaneamente la sete di novità e conoscenza di Romano, al pari di «ein unverhofftes preiswürdiges Abenteuer»⁹⁰. La sensazione si ripete, nel prosieguo del racconto, nell'episodio ambientato in una notte temporalesca⁹¹ nei pressi del castello di Leontin e da Romano inconsciamente rapportato ad un fatto occorsogli tempo prima in circostanze analoghe.

⁸⁷ Cfr. HKA, vol. V/3, p. 80. Se gioventù significa apertura, passione ed entusiasmo – si vedano in proposito le parole di Willibald: «Die Jugend, sagt man, blicke die Welt anders an als andere vernünftige Leute, sehe im funkelnden Walde Diana vorübersprengen, und aus den Strömen schöne Nixen wunderbar grüßend auftauchen. Ich aber bilde mir ein, aus jungen Philistern werden alte Philister, und wer dagegen einmal wahrhaft jung gewesen, der bleibt's zeitlebens» (*Ibid.*, p. 129) – Romano si è da tempo lasciato alle spalle tutto ciò, opponendosi nondimeno a questo inevitabile processo nel ricercare un'illusione di gioventù e colmare una distanza in realtà irriducibile.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 108.

⁸⁹ Alla decisione di Leontin di ritirarsi in un castello nel cuore della foresta corrisponde il tentativo di Faber di familiarizzare con la nuova realtà, in questo caso con la tendenza realista dilagante in poesia.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 107.

⁹¹ Cifra caratteristica della perdita, da parte di Romano, dell'originaria armonia con la natura è il timore avvertito nei confronti del temporale, accolto, al contrario, con serenità da Willibald: «Willibald schaute freudig in die prächtige Nacht. Romano dagegen, der von frühesten Jugend an seine Katzennatur bei Gewittern nicht überwinden konnte, wurde immer unruhiger» (*Ibid.*, p. 117).

L'accostamento del castello abbandonato in cui Romano aveva allora cercato rifugio al castello di Leontin, in un annullamento dei confini tra realtà e finzione, presente e passato, non tarda però a rivelarsi privo dell'alone di mistero connaturato alla letteratura gotica. Il racconto, in perfetto stile hoffmanniano, di Romano diviene così oggetto di scherno, in parallelo alla spiegazione razionale fornita da Leontin, che contribuisce a dissipare il creduto orrore dell'episodio, sciogliendone i momenti più ambigui e conducendo, mediante un crescendo della tensione narrativa, alla disillusione, una conclusione tanto semplice quanto inaspettata per il protagonista: «das hatte der wundersüchtige Romano am allerwenigsten erwartet, er verachtete im Herzen diese nüchterne Auflösung»⁹². Come le sue avventure romantiche non siano mai state altro che ombre e immagini oniriche è del resto quanto Romano apprende nel sogno dallo spettro dell'amata, nelle cui parole – «du wachst nur jetzt und träumtest schon»⁹³ – è racchiusa la difficile verità: l'aver vissuto non nella realtà ma nel sogno, in balia di fantasticherie romantiche, «dreams with which he disguised the prosaic reality he did not wish to see»⁹⁴. Ascrivibile in gran parte a questo atteggiamento di chiusura e ripiegamento interiore è il mancato riconoscimento della natura della falsa Aurora e in lei, come si vedrà nel paragrafo che segue, della falsa poesia.

6. *La duplicità di Aurora*

Nello sdoppiamento a cui va incontro la protagonista femminile del racconto assistiamo ad una scissione, in figure autonome e quanto mai distanti, di due dimensioni – vita e arte, sensi e spirito – che il primo Romanticismo aveva aspirato a unificare in personaggi dalla natura duplice. Una tendenza perfettamente incarnata dall'Aurora del romanzo di Klingemann, al tempo

⁹² *Ibid.*, p. 125. Si tratta di una tecnica parodica frequente in Eichendorff, qui indirizzata al lato più oscuro dell'opera di Hoffmann: «that of building up a typical Romantic scenario, using the techniques and *topoi* of the victims, then destroying the illusion by a laughably trivial resolution underscored by a break in the poetic style» (P. Mayer, *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, p. 455).

⁹³ HKA, vol. V/3, p. 105.

⁹⁴ P. Mayer, *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, p. 453.

stesso immagine salvifica, emblema di rinascita individuale e di un'intera epoca – accostata all'alba, come nel fugace saluto nella luce del giorno nascente⁹⁵ e nella sua riapparizione in Germania⁹⁶ – e donna tentatrice, dalla sua prima comparsa a bordo di una gondola illuminata a festa, coperta soltanto da una leggera veste e impegnata in una danza baccantica⁹⁷, sino all'incontro notturno con Romano, episodio in cui immagini erotiche si alternano a simboli religiosi, in una costante sottolineatura della doppia natura di Aurora⁹⁸.

6.1. *La vera Aurora*

Legata alle diverse fasi del Romanticismo e simbolo di una poesia genuina e autentica, per la quasi totalità della narrazione la contessa Aurora si

⁹⁵ »'Aurora!', antwortete sie und verschwand – eben stieg die Morgenröthe in Osten glühend empor und der junge Tag küßte die Erde» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 61).

⁹⁶ »Die Sonne stieg majestätisch über die Wälder empor [...]. Schweigend und in sich gekehrt übersah [Romano] die erhabne Szene, als jemand leise seine Schulter zu berühren schien, – rasch sah er sich um, breitete die Arme aus, und *Aurora* sank an seinen Busen» (*Ibid.*, vol. 2, p. 272).

⁹⁷ Il passo è un tripudio di sensualità pagana: «[Romano] wurde seltsam überrascht durch den Anblick; vorzüglich aber fesselte sein Auge eine schlanke königliche Gestalt, die sich unter den übrigen wie die Göttin des Meeres erhob, sie war nur leicht bekleidet und ihr Gewand schien wie ein zarter Nebel die schönsten Glieder zu umhüllen, ihr dunkelbraunes Haar wogte in üppigen Locken um Schultern und Busen und floß über den Rücken bis zu den Schenkeln hinab. Romano konnte grade nur so viel von ihrem Gesichte erblicken, um es zur höchsten Schönheit in seiner Phantasie auszumalen: Sie stand mitten in der Gondel aufrecht und schlug ein Tamburin wozu sie nach dem Takte tanzte, so glich sie einer begeisterten Bachantinn und enthüllte in dem ewigen Wechsel fesselloser Bewegungen die höchsten Reize» (*Ibid.*, vol. 1, p. 38).

⁹⁸ Aurora pone inizialmente la mano sul capo di Romano in un gesto benedicente – «leise sank die aufgehobene Hand auf sein Haupt nieder» – ma nell'istante successivo gioca con i suoi capelli – «wühlte gedankenvoll in seinen schwarzen Locken» (*Ibid.*, p. 59) – per poi allontanarsi e inginocchiarsi di fronte a un crocifisso. Anche la figura di Camilla riceve una duplice raffigurazione: come Madonna con il Bambino, nel dipinto che Romano riceve in dono da Padre Augustin, e come Maddalena penitente, duplicità che rispecchia la natura del suo amore per Franzesco (*Ibid.*, vol. 2, pp. 146-148).

cela, nel tentativo di sottrarsi ai pretendenti, tra i quali Herr Publikum, dietro le vesti del cacciatore Florentin, della cui reale identità nessuno oltre a Leontin e Faber sembra essere a conoscenza⁹⁹, mentre per Romano la rivelazione giungerà soltanto nelle pagine conclusive per bocca della stessa Aurora. Ciononostante, uno sguardo agli indizi disseminati nel racconto permette di intuirne progressivamente l'identità, anticipando il colpo di scena finale: lo vediamo, ad esempio, nei «Jagdlieder» intonati in apertura da Florentin, puntualmente trascritti dal ciambellano del principe ma di volta in volta differenti, in quanto espressione della spontaneità del canto popolare¹⁰⁰; la sua è, inoltre, una voce angelica e celestiale, come riconosciuto da Leontin dopo averne ascoltato il canto nel bosco: «Es träumte mir eben [...] ein Engel zöge singend über mich durch die Morgenluft»¹⁰¹.

Presso il castello di Leontin Romano osserverà per la prima volta la vera Aurora in un ritratto dall'aspetto familiare:

[...] seine Blicke zufällig an der gegenüberstehenden Wand auf ein Portrait fielen, das seine ganze Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Es war ein überaus schönes Mädchengesicht, mutwillig aus einer seltsamen phantastischen Tracht hervorguckend, als fragt' es ihn neckend: kennst

⁹⁹ A loro Aurora si rivolge in diverse occasioni come a «alte Bekannte»: «der Prinz hörte sie untereinander lachen, dann wieder sehr eifrig und heimlich sprechen; Florentins Stimme klang immerfort wie ein Glöckchen zwischen dem Vogelsang herüber» (*Ibid.*, p. 88). Nell'opera di Eichendorff il cacciatore è, insieme al pastore, «Vertreter der wahren, naturgemäßen Dichtung» (O. Eberhardt, *Figurae*, p. 208). Il tema, ricorrente nella letteratura romantica tedesca, della fluidità dell'identità di genere e del travestimento femminile ha un prezioso antecedente in Mignon, per poi essere ripreso nelle figure della contessa Adelheid (*Franz Sternbald*), di Fiammetta e della contessa «von G». (*Godwi*), e in altri romanzi del tempo. In Eichendorff a distinguere la strategia del travestimento è la vicinanza dei nomi dei personaggi, che si spinge sino all'intercambiabilità con leggere variazioni: Fortunato, Fortunat, Fiammetta, Florentine, Florio, Flora, Florestin, Romana, Rosa, Romano (cfr. C. MacLeod, *Embodying Ambiguity*, p. 141).

¹⁰⁰ Cfr. HKA, vol. V/3, p. 76: «Der Kammerherr des Prinzen schrieb die Lieder sorgfältig auf, und ärgerte sich dann, wenn der Bursch sie das nächste Mal wieder ganz anders sang, so daß er mit Notieren der Varianten gar nicht zu Ende kommen konnte».

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 88.

du mich? – er wußte es er hatte diese wunderbaren Züge oft gesehen, und konnte sich doch durchaus nicht besinnen.¹⁰²

Secondo un motivo centrale per i romantici, a partire dallo *Sternbald*¹⁰³, e presente anche in *Romano*, dove il protagonista contempla la madre Camilla dapprima in una Madonna con il Bambino e a seguire nell'aspetto di una Maddalena penitente¹⁰⁴, al ritratto che affascina Romano, senza, tuttavia, che l'intuizione si tramuti in agnizione, è intrecciato il successivo racconto di Willibald, il quale in un'oscillazione tra sogno e realtà dà voce al tema dell'amata contemplata come immagine interiore con l'ausilio dell'immaginazione – «ein Bild wunderbarer Schönheit [...] das ich oft im Traume gesehen, und seitdem auf manchem alten schönen Bilde wiederzuerkennen geglaubt hatte»¹⁰⁵ – e solo in un secondo momento incontra nella realtà, in occasione di un viaggio, dai connotati autobiografici, nella regione dello Harz. Da sottolineare è come la fanciulla descritta da Willibald non sia altri che Aurora, una corrispondenza mai esplicitata dall'autore, ma intuibile dall'evolversi degli eventi, che condurranno alla sua unione con Willibald: è

¹⁰² *Ibid.*, p. 127.

¹⁰³ Nel rifugio dell'eremita Anselm Franz Sternbald scorge in un ritratto una figura femminile avente le medesime sembianze di Marie: «Es war das genaue Bildnis seiner Unbekannten, jeder Zug, jede Miene, soviel er sich erinnern konnte. Er nahm es hastig herab, und verschlang es mit den Augen, sein Herz klopfte ungestüm» (L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, vol. 2, p. 265).

¹⁰⁴ Cfr. A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 27: «Romano blickte auf das Gemälde, die Madonna schien ihm aus ihren schönen blauen Augen liebevoll zuzulächeln, und wunderbar – in den Zügen des Christus so unbestimmt und kindlich wie auch noch waren, glaubte er die seinigen wieder zu erkennen. Ein seltsamer Schauer ergriff ihn»; *Ibid.*, vol. 2, p. 146: «Ein größeres Stück stellte die heilige Magdalena vor, sie ruhte zu den Füßen des Erlösers und hörte seiner Rede zu; er neigte sich dabei sanft zu ihr herab und eine zarte himmlische Liebe erhöhte alle seine Züge und schien aus dem schönen Antlitze der Magdalena, nur sehnsuchtsvoller und irrdischer zurückzustrahlen. – Romano wurde durch das Gemälde innig gerührt, ohne sich Rechenschaft von der Ursache geben zu können; die beiden Gestalten zogen ihn wunderbar an, es war ihm, als ob er sie schon länger gekannt, und in einem vertraulichen Verhältnisse mit ihnen gelebt hätte».

¹⁰⁵ HKA, vol. V/3, p. 130.

così che la sua raffigurazione come «reizende Huri», «Bacchantin» e «Luna»¹⁰⁶, nella calda atmosfera del tramonto, e come creatura angelica e spirituale, «über alle Beschreibung schön»¹⁰⁷, nella luce del mattino, evoca la duplice veste con cui, come si è osservato, Aurora è introdotta in *Romano*. Sono soprattutto la perfetta armonia con la natura e l'attributo del «Rosenfinger» ad avvicinarla alla tradizionale rappresentazione romantica, e ancor prima omerica (*rhododaktylos eos*), di Aurora:

Ich werde es niemals vergessen, wie heiter die schlanke Gestalt meiner jungen Dame, die jetzt dicht am grünen Abhange stand, sich auf dem himmelblauen Hintergrunde abzeichnete, [...] da war es, als zöge ihr Rosenfinger eben erst die silbernen Ströme, die duftigen Fernen und die blauen Berge dahinter, und vergolde Seen, Hügel und Walder, und alle rauschten und jauchzten, wie frühlingstrunken, zu der Zauberin herauf.¹⁰⁸

6.2. *La falsa Aurora*

Tratti prosaici contraddistinguono il carattere e l'atteggiamento della falsa contessa, dietro la quale si cela la cameriera della vera Aurora, a cui quest'ultima ha fatto assumere il proprio aspetto per allontanare da sé le insidie dei pretendenti. In tutto e per tutto borghese e realistica, sprovvista di ogni tratto poetico, nonché dell'aura di magia e sospensione delle figure romantiche, è la sua descrizione al fianco di Herr Publikum durante una

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁰⁸ *Ibidem*. A Luna, secondo il mito sorella di Aurora, Klingemann fa corrispondere la figura di Sperata, il cui volto, per metà illuminato e per metà in ombra, richiama le due facce lunari: «Ihr Gesicht war eine geheimnißvolle Hieroglyphe, ein seltsames Gemisch von Schatten und Licht; ein brauner Bogen wölbte sich über das schönste blaue Auge aus dem ein heiliger Ernst neben der wildesten Begierde hervorstrahlte; aber dicht an das höchste Leben schloß sich Schlaf und Tod – die andere Hälfte des Gesichts war starr und kalt, das Auge schlummerte auf immer; ein leichter Schmerz zuckte hier auf der obern Lippe des rosigen Mundes, der nur für den Kuß zu blühen schien. Die Natur hatte ein Höchstes erstrebt, aber zur Strafe ihrer Kühnheit musste sie inne halten und das schönste Werk blieb unvollendet» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 21).

battuta di caccia, «in prächtigem Jagdkleid, mit den hohen Federn ihres grünsamtnen Baretts»¹⁰⁹, così come nel successivo episodio nella casa forestale, il cui *climax* è dato dall'indifferenza di Herr Publikum, che non manca di scatenare l'ira della contessa, in un trionfo di ipocrisia e disillusione¹¹⁰. Un valido indizio circa la natura della falsa Aurora proviene, inoltre, dall'allusione, durante il rapimento inscenato da Leontin e Romano, alle letture da lei predilette, dal gusto gotico e sentimentaleggiante. Il pensiero di un rapimento, che la falsa Aurora, a differenza di molte eroine romantiche, accoglie con entusiasmo, senza opporvi resistenza e «mit einem angenehmen schauerlichen Gefühl» per l'inatteso episodio in una vita altrimenti monotona, richiama alla sua mente «all[e] nächtlichen Entführungsgeschichten, die sie in den schmierigen, halbzerlesenen Romanen aus der Leihbibliothek so oft in Gedanken mitgemacht hatte»¹¹¹. Tuttavia, allorché dopo un'iniziale incertezza l'intento di Romano le appare chiaro, Aurora si rivela in tutta la sua prosaicità: «ich möcht auch in aller Welt nur wissen, was es hier zu entführen gibt! Ich habe weder einen tyrannischen Vater, noch eine geizige Tante, ich bin ganz frei, ich kann jeden Augenblick heiraten!»¹¹².

Variamente definita come «die Muse der pseudoromantischen Taschenbücher»¹¹³ e «die Muse trivialer Entführungsgeschichten»¹¹⁴, nella figura

¹⁰⁹ HKA, vol. V/3, p. 113.

¹¹⁰ »Er band sich feierlich eine große Serviette wie zum Rasieren unter das Kinn, stülpte die Ärmel auf, setzte sich, ein paarmal beide Ellbogen erhebend, breit und behaglich zu recht, und begann sogleich mit ebensoviel Ernst als Fertigkeit mit den Kinnbacken zu mahlen. Aurora versuchte mehrere Male ein witziges Gespräch anzuknüpfen. Aber beim Essen verstand er keinen Spaß; unaufhörlich nach allen Seiten hin Fleisch, Pfeffer, Salz zuliegend, gab er nur halbe oder gar keine Antwort. Er schien ganz eine dicke, fette Zunge voll Wohlgeschmack geworden zu sein, und bemerkte nicht einmal, wie die Gräfin, das gerümpfte Näschen vornehm aufwerfend, endlich rasch aufstand, und empfindlich sich allein in den nahen Wald begab, um hier auf einem kurzen Spaziergange ihren Verdruß abzukühlen» (*Ibid.*, p. 140).

¹¹¹ *Ibid.*, p. 143.

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ R. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, p. 7.

¹¹⁴ M. Friemel, *Eichendorffs Satire 'Viel Lärmen um Nichts' und sein Romantikerverständnis*, Masterarbeit, Mainz 1990, p. 174.

della falsa Aurora troverebbero, pertanto, spazio tutti quegli autori del tempo che, a giudizio di Eichendorff, avrebbero contribuito a screditare la poesia romantica, tradendone l'originaria essenza¹¹⁵. In sintesi, quello che si rivela essere legato alla figura della falsa Aurora è il medesimo inganno perpetrato dalla falsa poesia nei confronti della vera poesia, facendosi passare per tale. In tutto ciò Aurora è la consorte perfetta per un «eifriger Dilettant in allen schönen Künsten»¹¹⁶ quale Herr Publikum, la cui povertà di giudizio critico nei confronti di poesia e realtà non lo porta ad interrogarsi sull'identità della contessa, accogliendola passivamente in un graduale avvicinamento.

7. Unione e rinascita

Contrariamente a ciò che è possibile intuire in *Romano*, il cui finale è, tuttavia, aperto in linea con la natura progressiva e in divenire del romanzo romantico secondo Friedrich Schlegel, in Eichendorff non sarà Romano, bensì Willibald a sposare la vera Aurora, una volta spogliatasi delle vesti di Florentin, in una conclusione che è riportata dall'autore in prima persona, lasciandosi alle spalle la «Er-Form» del narratore onnisciente per adottare una «Ich-Form»¹¹⁷, unitamente alla conoscenza parziale propria del lettore

¹¹⁵ Eberhardt identifica nella terminologia impiegata nella descrizione della falsa Aurora rimandi, tra l'altro, alla poesia di Loeben e alle scelte lessicali da lui compiute. Si vedano a titolo esemplificativo i seguenti passi: «Gräfin Aurora aber hatte heut in der Tat etwas von Morgenröte, wie sie zwischen den leisen Nebeln ihres Schleiers, den sie mit dem schönen Arm mannigfach zu wenden wußte, so leicht und zierlich nach allen Seiten grüßte»; «Die Gräfin [...] entwickelte, im Ballspiel mit Herrn Publikum über den Rasen schwebend, die zierlichsten Formen» (HKA, vol. V/3, p. 92 e p. 99). Cfr. O. Eberhardt, *Figurae*, pp. 210-211).

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 95. Oggetto di satira è, inoltre, la concezione che Herr Publikum ha della letteratura e, più in generale, della stampa, ridotta a produzione in serie, come attesta una delle macchine che egli con orgoglio esibisce ad Aurora: «Darauf führte er die Gräfin an das andere Ende der Maschine und es dauerte nicht lange, so spuckte ein bronzener Delphin die verarbeiteten Folianten als ein zierliches 'Vielliebchen' in Taschenformat und in Maroquin gebunden zu ihren Füßen aus. Publikum überreichte es, als das Neueste vom Jahre, galant der Gräfin» (*Ibid.*, p. 94).

¹¹⁷ Cfr. O. Eberhardt, *Verkleidung und Verwechslung*, p. 88.

e dei personaggi. Significativa è, in quest'ottica, la delineazione della graduale scoperta del mistero di Florentin, vissuta dal narratore in parallelo al lettore. A fare da sfondo, in un perfetto quadro paesaggistico, al ricongiungimento di Willibald e Aurora è il sorgere del sole, connotato simbolicamente come immagine di speranza e rinnovamento spirituale:

Bunte Vögel pickten vor ihnen auf dem Rasen und guckten aus allen Zweigen [...]. Hinter den fernen blauen Bergen aber ging soeben die Sonne auf, und blitzte so morgenfrisch über die Landschaft und den Garten, daß die Wasserkünste sich, wie jauchzend, aus den Gebüsch emporschwangen. Jetzt erst in der Blendung besann ich mich recht. 'Willibald!' rief ich voller Erstaunen.¹¹⁸

Romano, ironia della sorte, non si unirà nemmeno alla falsa contessa, che andrà in sposa a Herr Publikum, sulla scia del finale messo a punto dai novellisti¹¹⁹. Slegato dalla percezione frammentaria e labirintica dell'esperienza romantica, che fa sì che il ritrovamento di Willibald da parte di Florentin avvenga nella foresta¹²⁰, il matrimonio di Publikum e Aurora avrà luogo nello sfarzo del palazzo, trionfo della realtà borghese, seguendo di poco il rapimento della donna e le finte nozze allestite da Leontin in una cappella nel bosco, con Faber nel ruolo di sacerdote. Come questa non possa configurarsi come la vera unione del romanzo è intuibile, del resto, dal tono parodico dell'episodio, ancor prima di assistere alla fuga di Romano,

¹¹⁸ HKA, vol. V/3, p. 155.

¹¹⁹ »Herr Publikum [...] mit seiner Schlafmütze, Aurora und die Novellisten zogen alle vergnügt von dannen, um ihre Novelle mit einer weitläufigen Hochzeit zu beschließen» (*Ibid.*, p. 149).

¹²⁰ Nel romanzo di Klingemann – sulla scia di Tieck, dove il bosco come «heilige[r] Tempel» fa da cornice al primo incontro tra Franz Sternbald e Marie (*Franz Sternbalds Wanderungen*, vol. 1, p. 42) – la foresta è designata come «Reich der Liebe», in cui i sospiri e i canti degli innamorati non svaniscono, ma continuano ad aleggiare tra le foglie degli alberi, trovando voce nell'eco (A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, p. 178). Per sua stessa natura la foresta è luogo di confine, distante dalla civiltà, sospeso tra giorno e notte, luogo che destabilizza e confonde chi vi si reca, ma anche la percezione della distinzione tra le categorie dei sessi. Il che lo rende teatro ideale di inganni e travestimenti (cfr. C. MacLeod, *Embodying Ambiguity*, p. 144).

decisione che ne riafferma la natura anacronistica, estranea ad entrambe le epoche: da una parte, lo si è visto, al periodo romantico, simboleggiato dalla vera Aurora e ormai tramontato – come fuori luogo e stereotipato è il discorso che Romano rivolge alla contessa; dall'altra, alla nuova realtà borghese, esemplificata da Herr Publikum e dalla falsa Aurora¹²¹. La fuga dinanzi alla prospettiva di un eterno legame matrimoniale con Aurora, pur creduta reale¹²², è sintomo, oltre che raffigurazione iperbolica¹²³, di un'eredità romantica – magistralmente espressa da Tieck e Klingemann nelle figure di Roderigo ed Eduard¹²⁴ – impossibile da cancellare, ma incapace di

¹²¹ Si noti come fin dall'inizio l'atteggiamento di Romano nei confronti di Publikum sia all'insegna di critica e derisione: «Wer von euch hätte nicht schon sattsam von diesem Publikum gehört, über ihn gelacht und sich geärgert? Es juckt mich lange in allen Talenten, ihm einmal ein Schnippchen zu schlagen, und wenn es euch recht ist, so sprechen wir heute über Nacht bei ihm ein. Laßt mich nur machen, es gibt die köstlichste Novelle!» (HKA, vol. V/3, pp. 75-76).

¹²² »Späterhin erfuhr Leontin, wie er mitten in derselben Nacht ganz verwirrt auf Publikums Schloß angekommen, seine Leute eilig geweckt, und im unaufhaltsamen Entsetzen vor dem Ehestande, zu allgemeinem Erstaunen noch vor Tagesanbruch abgereist sei, ohne daß jemand erraten konnte, wohin er sich gewendet» (*Ibid.*, p. 145).

¹²³ Cfr. A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, p. 92.

¹²⁴ In entrambi i casi l'abbandono dell'amata – rispettivamente Adelheid e Sperata – è dettato dall'incapacità di subordinare il desiderio di libertà ad un comune progetto d'amore, che implichi stabilità, raggiungimento di uno scopo e perdita dell'ideale. Si confrontino, ad esempio, le parole di Roderigo: «Der Tag unsrer Hochzeit war festgesetzt. O meine Freunde, ich kann Euch nicht beschreiben, ich kann sie selber nicht begreifen, die wunderbare Veränderung, die nun mit mir vorging! Ich sah ein bestimmtes Glück vor mir liegen, aber ich war an diesem Glücke festgeschmiedet [...]. 'O süße Reiselust!' sagte ich zu mir selber, 'geheimnisreiche Ferne, ich werde nun von euch Abschied nehmen und eine Heimat dafür besitzen! [...]'. Sehnsüchtig sah ich jedem Wandersmann nach, der auf der Landstraße vorüberzog; 'wie wohl ist dir', sagte ich, 'daß du dein ungewisses Glück noch suchst! Ich habe es gefunden!''' (*Franz Sternbalds Wanderungen*, vol. 2, pp. 297-298), con quelle di Eduard: «Alles drängte sich in Ein großes Bild zusammen, die Musik schien sich in einen einzigen allgewaltigen Laut zusammenzuschmelzen, die Ferne und jede allmähliche Abstufung verschwand und das Ganze zog sich in eine furchtbare Nähe zusammen. Die Harmonie in mir wurde zur *Einheit*, ich wünschte nichts, aber ich unterschied auch nichts mehr; es war der gewaltige Augenblick, nach dem so manche hinstreben, in dem ich mich

evolversi, così da venire a patti con un mutato contesto storico, a proposito del quale Heinrich Heine (1797-1856), teorizzando la fine del periodo artistico all'indomani della rivoluzione parigina del 1830, aveva affermato: «Meine alte Prophezeiung von dem Ende der Kunstperiode, die bei der Wiege Goethes anfing und bei seinem Sarge aufhören wird, scheint ihrer Erfüllung nahe zu sein»¹²⁵. La stessa Aurora, sebbene rispetto a Romano e ad altre figure presenti nel racconto conservi un legame più accentuato con l'antico spirito, non è del tutto esente dalla crisi vissuta dalla poesia romantica. A documentare la sua estraneità alla mentalità borghese sono, tra le altre cose, momenti segnati dalla ricerca di distacco e solitudine¹²⁶, nonché la sensazione di smarrimento derivante dalla convinzione, poi smentita, di aver perduto per sempre l'amato Willibald, stato d'animo con cui Florentin nel finale si aggira intorno al palazzo illuminato a festa di Herr Publikum, affidando il proprio dolore alla poesia¹²⁷.

Nonostante la parentela del Romano di Eichendorff con il Romano di Klingemann e, più in generale, con gli esordi della poesia romantica celebrati nel romanzo resti incerta, a permanere è la speranza, incarnata nel racconto dal ricongiungimento di Willibald e Aurora – *Romano*, a sua volta, si conclude con la preannunciata unione del protagonista con Aurora dopo averla riabbracciata sul suolo tedesco – e dalla prefigurazione di una trasposizione narrativa della loro futura vita in Italia, come domandato da Aurora

nicht mehr außer mir anschauen konnte. – Ich entfloh und stürzte mich in die Welt um die Ferne wieder zu erringen» (A. Klingemann, *Romano*, vol. 2, p. 249).

¹²⁵ H. Heine, *Französische Maler. Gemäldeausstellung in Paris 1831*, in Id., *Sämtliche Schriften*, a cura di K. Briegleb, vol. 3, Hanser, München 1971, p. 72.

¹²⁶ Le parole provengono da Aurora, ancora nelle vesti di Florentin: «'Was kümmert's mich!' unterbrach er sie heftig, wie ein übellaunisches Kind; 'es ist mir alles verdreht und verdrießlich, ich mag nicht mehr jagen! ich mag nicht mehr reiten! Ich will allein sein! Ich bitt euch, ihr lieben, närrischen, langweiligen Leute, laßt mich allein!' – Und kaum hatten die Jäger kopfschüttelnd ihn wieder verlassen, so warf er sich in der Einsamkeit vom Pferde in das hohe Gras, und weinte bitterlich [...]» (HKA, vol. V/3, p. 115).

¹²⁷ »Es geht wohl anders, als du meinst, / Derweil du rot und fröhlich scheinst, / Ist Lenz und Sonnenschein verflogen, / Die liebe Gegend schwarz umzogen; / Und kaum hast du dich ausgeweint, / Lacht alles wieder, die Sonne scheint – / Es geht wohl anders als man meint» (*Ibid.*, p. 154).

all'autore nelle battute finali, in luogo del racconto prosaico scritto da quest'ultimo in occasione del matrimonio tra Herr Publikum e la falsa Aurora. È la speranza di una sopravvivenza e di un ritorno, pur sotto altre vesti e in un diverso contesto storico, dell'ideale che il periodo romantico aveva saputo plasmare e che Klingemann aveva saputo cristallizzare nel suo romanzo, facendo di esso un imprescindibile documento del Romanticismo di Jena. Come l'unione di Willibald e Aurora è lontana dal rappresentare la cessazione di ogni ulteriore movimento o aspirazione, sancendo l'avvio di un nuovo viaggio alla volta dell'Italia, patria di Aurora, un viaggio che spetta al lettore tratteggiare con l'ausilio dell'immaginazione, la rinascita alla quale Eichendorff allude si rivela slegata dal 'qui e ora', venendo nondimeno proiettata in un futuro imprecisato, «als eine Hoffnung»¹²⁸. La promessa di rinascita giunge, non a caso, dalla figura di Aurora, non da Romano e neppure da Leontin, al pari di Aurora immagine di una vera poesia ma a differenza della prima costretto ad una crescente marginalità. Tutto ciò ci riporta alla possibile fonte letteraria del racconto: il romanzo *Romano*. Se nell'Aurora di Klingemann è racchiusa la promessa di una nuova alba della poesia – «die glückliche Morgenröthe, die über die Poesie, besonders unsers deutschen Vaterlandes, ein so schönes Licht verbreitetes»¹²⁹ – nell'Aurora di Eichendorff, una volta chiarita la sua reale identità, converge l'attesa colma di aspettative di un ritorno di quella stessa alba, al di là delle sfide epocali che Eichendorff stava ormai da anni sperimentando durante il lavoro a *Viel Lärmen um Nichts*.

Riferimenti bibliografici

C. Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, Frankfurter Brentano-Ausgabe, 38 voll., a cura di J. Behrens, W. Frühwald, D. Lüders, Kohlhammer, Stuttgart 1975 ss.

¹²⁸ »[...] ähnlich wie ihre Parallelfikturen in anderen Erzählwerken Eichendorffs vertritt sie schon insgesamt die Poesie der wahren Romantik, wie sie von deren Aufkommen an wirksam war. Daß diese Poesie über das Ende der Romantik hinaus weiterleben und vielleicht auch einmal in einer 'erneuerten' Gestalt wiederkehren kann, bleibt dabei gewiß gültig» (O. Eberhardt, *Figurae*, p. 209).

¹²⁹ A. Klingemann, *Romano*, vol. 1, p. 13.

- G. Cermelli, *Il rumore perduto del tempo. La tarda narrativa di Joseph von Eichendorff*, Bulzoni, Roma 1995.
- O. Eberhardt, *Verkleidung und Verwechslung in der erzählenden Dichtung Eichendorffs*, Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1987.
- O. Eberhardt, *Figurae: Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerke*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011.
- J. von Eichendorff, *Sämtliche Werke*, Historisch-Kritische Ausgabe, 18 voll., a cura di W. Kosch, A. Sauer, H. Kunisch, H. Koopmann, Niemeyer, Tübingen 1962 ss.
- J.G. Fichte, *Werke*, 6 voll., a cura di F. Medicus, Felix Meiner, Leipzig 1911.
- H. Fleig, *Zersprungene Identität. Klingemann – 'Nachtwachen von Bonaventura'*, Rohmanuskript, Stuttgart 1974.
- H. Fleig, *Literarischer Vampirismus: Klingemanns 'Nachtwachen von Bonaventura'*, Niemeyer, Tübingen 1985.
- M. Friemel, *Eichendorffs Satire 'Viel Lärmen um Nichts' und sein Romantikerverständnis*, Magisterarbeit, Mainz 1990.
- J.W. von Goethe, *Werke*, Sophienausgabe oder Weimarer Ausgabe, IV Abteilungen, 133 voll., Böhlau, Weimar 1887-1919.
- A.D. Günther, *Zur Parodie bei Eichendorff*, Freie Universität Berlin, Berlin 1968.
- R. Haag, *Noch einmal: Der Verfasser der 'Nachtwachen von Bonaventura'*, in *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 81 1987, pp. 286-297.
- H. Heine, *Sämtliche Schriften*, 6 voll., a cura di K. Briegleb, Hanser, München 1968-1976.
- J. Joachimsthaler, *Der Musterroman der Romantik. Manuel Zink gibt August Klingemanns 'Romano' neu heraus* 2015: <https://literaturkritik.de/id/21447> (ultima consultazione: 18/09/2024).
- A. Klingemann, *Romano*, 2 voll., a cura di M. Zink, Wehrhahn Verlag, Hannover 2015.
- H.J. Lüthi, *Dichtung und Dichter bei Joseph von Eichendorff*, Francke, Bern-München 1966.
- C. MacLeod, *Embodying Ambiguity. Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller*, Wayne State University Press, Detroit 1998.
- P. Mayer, *The Aesthetics of Fear in German Romanticism*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2019.
- S. Nienhaus, *Eichendorffs Wiederholungsstil: Eine Untersuchung des Erzählwerkes*, Kleinheinrich, Münster 1991.
- Novalis, *Werke/Briefe/Dokumente*, 4 voll., a cura di E. Wasmuth, Schneider, Heidelberg 1953-1957.
- I. Osols-Wehden, *Pilgerfahrt und Narrenreise. Der Einfluß der Dichtungen Dantes und Ariosts auf den frühromantischen Roman in Deutschland*, Weidmann, Hildesheim 1998.

- J. Purver, *Eichendorff: Kierkegaard's Reception of a German Romantic*, in J. Stewart (a cura di), *Kierkegaard and His German Contemporaries. Tome III: Literature and Aesthetics*, Ashgate Publishing, Aldershot 2008, pp. 25-49.
- J. Schillemeit, *Bonaventura. Der Verfasser der 'Nachtwachen'*, Beck, München 1973.
- F. Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a cura di E. Behler, J.J. Anstett, H. Eichner, 35 voll., Schöningh, Paderborn 1958 ss.
- E. Schwarz, *Joseph von Eichendorff*, Twayne, New York 1972.
- L. Tieck, *Franz Sternbalds Wanderungen*, 2 voll., a cura di A. Anger, Reclam, Stuttgart 1966, nuova edizione 1994.
- R. Wesemeier, *Joseph von Eichendorffs satirische Novellen*, Noske, Marburg 1915.