

Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»

*Annali*  
SEZIONE GERMANICA  
(Nuova serie)

La rivista opera sulla base di un sistema di peer review. Dal 1958 pubblica saggi, recensioni e Atti di Convegni, in italiano e nelle principali lingue europee, su temi letterari, filologici e linguistici di area germanica, con un ampio spettro di prospettive metodologiche anche di tipo comparatistico e interdisciplinare. La periodicità è di due fascicoli per anno.

*Direttore:* Giuseppa Zanasi

*Vicedirettore:* Giovanni Chiarini

*Redazione:* Sergio Corrado, Valentina Di Rosa, Elisabeth Galvan, Maria Cristina Lombardi, Valeria Micillo, Elda Morlicchio

*Segreteria di redazione:* Enza Dammiano, Gabriella Sgambati

*Consulenti esterni:* Wolfgang Haubrichs, Jan Hendrik Meter, Hans Ulrich Treichel

*Corrispondenza e manoscritti devono essere inviati a:*  
Redazione ANNALI - Sezione Germanica  
Università degli Studi di Napoli «L'Orientale»  
80138 Napoli - Via Duomo 219  
[aion.germ@unior.it](mailto:aion.germ@unior.it)

Prezzo del volume € 35,00

XXI, 1-2

2011



ISSN 1124-3724

A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA



LOFFREDO  
EDITORE

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXI (2011), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# Studi Tedeschi

## Filologia Germanica

### Studi Nordici

### Studi Nederlandesi



LOFFREDO EDITORE

*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXI (2011), 1-2

---

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

**Studi Tedeschi**

**Filologia Germanica**

**Studi Nordici**

**Studi Nederlandesi**



LOFFREDO EDITORE



## INDICE

	pag.
GIUSI ZANASI, <i>Germania anno zero: ri/costruzione nella letteratura del dopoguerra. Una mostra e un seminario di studi a Napoli</i>	5
ATTI	
HELMUT BÖTTIGER, <i>Konferenz zur Einführung der Ausstellung</i>	27
BERNHARD ARNOLD KRUSE, <i>Heimat: osservazioni intorno ad un concetto chiave degli anni '50</i>	41
CETTINA RAPISARDA, <i>Was ist ein Gedicht? Standortbestimmungen in den fünfziger Jahren</i>	63
ULRIKE LEUSCHNER, <i>Freundeskreis, Clique, Machtinstanz: Die Gruppe 47</i>	91
ULRIKE BÖHMEL FICHERA, <i>Der Verworrenheit des Lebens entrinnen: Luise Rinsers 'kreative Korrekturen' ihrer Biographie</i>	107
STEFAN NIENHAUS, <i>Il bisogno di umiltà cristiana. La lettura di Wir sind Utopia di Stefan Andres nel dopoguerra</i>	125
FRANZ HAAS, <i>La 'doppia vita' della giovane Ingeborg Bachmann: fra poesia e giornalismo</i>	137
LUCIA PERRONE CAPANO, <i>Paradossi del tempo in Tauben im Gras di Wolfgang Koeppen</i>	145
LORENZO LICCIARDI, <i>Die Uhren di Wolfgang Hildesheimer: meccanismi del tempo nel teatro dell'assurdo</i>	159

GIUSEPPINA CIMMINO, <i>Frammenti di percezione in Brand's Haide di Arno Schmidt</i>	173
SERGIO CORRADO, <i>Ricapitolazione senza Messia. Le topografie di Heißenbüttel</i>	183
VALENTINA DI ROSA, « <i>Draussen im Walde von Wilhelmshorst</i> ». <i>La militanza poetica di Peter Huchel</i>	233
ELISABETH GALVAN, <i>Letteratura acustica. Marie Luise Kaschnitz e il radiodramma</i>	263
GABRIELLA SGAMBATI, <i>Paul Celan, 'der Fremde, ungebeten': tentativi di ricostruzione guardando ad Est.</i>	275
SAGGI	
CARLA RIVIELLO, <i>Modalità di rappresentazione del dolore in alcune elegie anglosassoni</i>	289
DONATA DI LEO, <i>Faust nel pensiero e nell'opera di Anatolij V. LUNAČARSKIJ</i>	339
ENZA DAMMIANO, <i>Hilde Domin: identità in esilio tra Poesia e Traduzione</i>	373
RIASSUNTI	401

## GERMANIA ANNO ZERO: RI/CONSTRUZIONE NELLA LETTERATURA DEL DOPOGUERRA.

UNA MOSTRA E UN SEMINARIO DI STUDI A NAPOLI

In questo numero sono raccolti i contributi alle due giornate di studio realizzate in occasione della mostra *Doppelleben. Literarische Szenen aus dem Nachkriegsdeutschland*, esposta all'Orientale (22 novembre -16 dicembre 2011) in collaborazione con il Goethe Institut di Napoli, che aveva anche invitato Helmut Böttiger, suo principale curatore, a introdurla agli studenti. È nata da qui, insieme alla collega Ulrike Böhmel Fichera dell'Università Federico II, l'idea di organizzare in entrambe le nostre sedi universitarie un seminario di studi sul tema *Germania anno zero*, coinvolgendo altri colleghi germanisti esperti dell'epoca o in ogni caso interessati a studiarla.

La mostra è una preziosa documentazione sulla cultura letteraria del primo dopoguerra in Germania o, meglio, nelle due Germanie che nascono in quegli anni. Il titolo, *Doppelleben*, che evoca il noto testo autobiografico di Gottfried Benn del 1950, è un'immagine che intende richiamare la scissione vissuta da molti intellettuali dell'epoca fra l'orizzonte della propria soggettività e della creazione artistica da una parte e quello della sfera pubblica, del potere, della realtà in generale dall'altra; ma è anche un termine che inevitabilmente, rispetto a quella pesante fase storica, viene automaticamente associato alle sorti della Germania dopo la notte della dittatura nazista e della guerra. Un paese, come tutti sappiamo, destinato alla spaccatura, a storie separate, a vivere per decenni sotto un 'cielo diviso' – una ferita profonda ancora forse non rimarginata.

L'esposizione è del 2009, data cruciale per i tedeschi e per la loro memoria storica: segna appunto sessanta anni dalla fondazione della BRD e della DDR o, come si usava dire, della Germania Ovest e della Germania Est, e segna anche un ventennio dalla caduta del Muro di Berlino, dunque dalla ricucitura di quello strappo, di quella geografia disegnata dalle potenze vincitrici che aveva mutato il volto dell'Europa sin dalla disfatta del Terzo Reich.

Promossa dalla Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt e realizzata col concorso di molte altre istituzioni culturali e letterarie di diverse città tedesche, la mostra ha presentato numerosi documenti dell'epoca: edizioni, riviste, manifesti, articoli di giornale, lettere, foto, diari, inclusi materiali d'archivio inediti, in particolare delle accademie berlinesi sia dell'Est che dell'Ovest, nonché materiali audiovisivi.

Inaugurata al Literaturhaus di Berlino, ha percorso poi diverse stazioni – Francoforte, Monaco, Amburgo, Lipsia –, e in seguito è stata per così dire compressa in una serie di pannelli destinati alla presentazione negli Istituti Goethe all'estero; così è stata appunto riproposta all'Orientale, in versione bilingue, dunque in una forma facilmente fruibile da parte degli studenti e, in generale, anche di un pubblico di non specialisti.

L'impresa ha avuto in Germania una grande risonanza grazie anche al prezioso catalogo che l'accompagna, due poderosi e raffinati volumi apparsi nelle edizioni Wallstein (Göttingen 2009): il primo curato da Helmut Böttiger insieme a Lutz Dittrich, più strettamente illustrativo dei percorsi proposti dall'esposizione; il secondo – a cura di Bernd Busch e Thomas Combrink – sapientemente strutturato intorno a precise topografie, città e luoghi letterari, con saggi su specifiche tematiche, testimonianze, interviste, memorie di scrittori del tempo, interventi di scrittori dei nostri giorni su autori di quell'epoca: così ad es. Friedrich Christian Delius su Ilse Aichinger o Sibylle Lewitscharoff su Marie Luise Kaschnitz, Ingo Schulze su Alfred Döblin o Durs Grünbein su Hermann Broch. Di particolare interesse diverse discussioni, come quelle con Adolf Endler o Joachim Kaiser, con Christa e Gerhard Wolf o Alexander Kluge.

È opinione comune che si tratti di un'opera di grosso rilievo da cui non si potrà prescindere in futuro per qualunque discorso sulla storia letteraria tedesca alla svolta tra gli anni Quaranta e Cinquanta; offre infatti un'ampia panoramica sulle molteplici iniziative culturali, letterarie, teatrali che costellano quell'epoca, sulla fondazione di case editrici e accademie, l'istituzione di premi letterari e fiere del libro, la nascita di aggregazioni intellettuali come il Gruppo 47, e soprattutto l'esplosiva fioritura di riviste, dovuta anche agli spazi aperti dalle forze d'occupazione, molte delle quali destinate però a entrare in crisi e a sparire poco dopo la riforma monetaria del '48: così ad es. la «Fähre», poi «Literarische Revue» di Willi Weismann, che si era riproposto un recupero della grande letteratura degli anni Venti e degli scrittori in esilio, o ancora la prestigiosa «Die Wandlung», curata da Dolf

Sternberger insieme a Karl Jaspers, che già nel titolo sottolineava l'intento di una rigenerazione della vita spirituale – entrambe pubblicazioni scomparse appunto nel '49.

Singole sezioni del primo volume sono dedicate, inoltre, ai nomi più significativi del tempo tra quelli rimasti nella storia della letteratura: Thomas Mann, Gottfried Benn, Alfred Döblin, Bertolt Brecht, Arno Schmidt – non a caso tutti outsider, intellettuali esterni o esplicitamente avversi all'establishment dell'epoca.

*Doppelleben* riaccende dunque i riflettori su singoli scenari, riuscendo tuttavia a ridisegnare un quadro d'insieme di cui vengono messe efficacemente a fuoco luci ed ombre: da una parte i molteplici tentativi di democratizzare e riavviare una vita culturale nello spirito di un *Neuanfang*, ma dall'altra anche la tenace resistenza, in particolare all'Ovest, di ideologie conservatrici, nazionaliste, antirepubblicane – pesante eredità del dodicennio nazista.

Emblematica la vicenda della già menzionata Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt, notoriamente la più importante istituzione letteraria tedesca, che assegna il prestigioso Premio Büchner, ma è segnata in origine da un clima estremamente ambiguo e si riscatterà solo a partire dal '53 con la presidenza di Hermann Kasack.

Come già accennato, la mostra è stata promossa dall'Accademia che peraltro, essendo stata fondata nel '49 a Francoforte nel corso dei festeggiamenti per il bicentenario della nascita di Goethe, ha celebrato anch'essa nel 2009 i suoi sessanta anni di vita: i due volumi del catalogo sono apparsi, infatti, come pubblicazioni dell'Accademia e una parte consistente è dedicata proprio ai suoi primi assai problematici anni di vita. Nella premessa al primo volume del catalogo Klaus Reichert, suo presidente fino allo scorso anno, sottolinea come siano stati resi pubblici per la prima volta diversi materiali sulla nascita dell'istituzione che riflettono al meglio il gioco delle forze in campo agli albori della guerra fredda nella Repubblica Federale di Adenauer. Si può dire che l'intera operazione abbia preso le mosse proprio dall'esigenza dell'Accademia di un confronto critico con i propri inizi dominati da personaggi di dubbio spessore culturale, compromessi in parte con la Germania hitleriana, come Frank Thiess e Kasimir Edschmid.

In questo contesto risulta ben evidenziata la problematica della centralità di questa nuova tipologia di veri e propri 'funzionari' che tirano le fila della vita culturale: si tratta di un nodo decisivo, e cioè degli sviluppi di un



processo avviato già nel '26 con l'apertura della Sektion für Dichtkunst nella Preußische Akademie der Künste, quando in sostanza la letteratura entra a far parte del mondo delle istituzioni e si instaurano meccanismi, strutture, giochi di potere, comportamenti che avranno durature conseguenze fin dopo la riunificazione e forse fino ai nostri giorni.

Tornando al caso specifico dell'Accademia di Darmstadt, effettivamente le vicende della sua fondazione e del suo debutto sono illuminanti per verificare come – nonostante la vivace molteplicità di nuove iniziative cui si è accennato prima – la cultura del dopoguerra fosse ancora improntata allo 'spirito tedesco' nella sua valenza più negativa, quello radicato già nelle correnti di vocazione nazionalista, antidemocratica e antisemita della Repubblica di Weimar.

In questo senso siamo ben consapevoli della precarietà dell'espressione *anno zero* usata per intitolare le nostre due giornate di studio: l'immagine è di sicuro molto suggestiva, ma se è vero che ovviamente non si può mai parlare di una cesura netta, di una *Stunde Null*, nella storia e nella storia della cultura, meno che mai se ne può parlare per quella stagione tedesca caratterizzata piuttosto da molti elementi di continuità con l'ideologia del *Reich*: «Überall war Aufbruch, Neubeginn. So schien es. Denn es gab eben zugleich eine fast bruchlose Kontinuität der Zeit des Nationalsozialismus, die schamlos eine 'Innere Emigration' für sich geltend machte» – così Reichert nella sua *Vorbemerkung* (vol. I, p. 5).

Il nostro titolo ha voluto essere soltanto un omaggio all'intenso film di Rossellini girato a Berlino tra il 1947 e il '48, *Germania anno zero* appunto, che abbiamo anche richiamato con un frammento d'immagine nel collage dei nostri inviti e manifesti riprodotto ora in copertina: l'opera denunciava da una parte i guasti irreparabili della 'mentalità' propagata dai nazisti, ma lo faceva con una profonda compassione per un paese piegato, distrutto, sommerso dalle rovine – un film bellissimo, duro, struggente e di sicuro assai coraggioso per quegli anni. *Ri/Costruzione* allude ai tentativi di uscire da quel tunnel, di rimuovere le macerie anche sul piano culturale, di *ricostruire* ritrovando le proprie tradizioni più nobili, ma anche di promuovere una svolta radicale, di *costruire* qualcosa di autenticamente nuovo.

Entrambi tentativi assai difficili in tutte e due le Germanie.

All'Ovest, nonostante molte piccole riviste riaprano le porte ai moderni, i poeti ufficiali, che invadono anche i manuali scolastici, non sono i grandi nomi della cultura tedesca cancellata dalla dittatura – tanti i suicidi dopo

l'avvento del nazismo, tantissimi gli scrittori ancora dispersi in esilio –, bensì poeti mediocri oggi del tutto dimenticati come Rudolf Alexander Schröder o Werner Bergengruen, o narratori come lo stesso Frank Thiess e Stefan Andres, o ancora la convinta seguace del *Führer* Ina Seidel.

Al di là della mera letteratura triviale, storie d'amore e di avventura o effusioni di amor patrio e innocui esotismi, prose e versi sono segnati da una forte coloritura religiosa, pervasi dalla dimensione della forza oscura del destino e della sofferenza della creatura, si muovono per certi versi sulle tracce di una pubblicazione nazista come «Das innere Reich» – sottotitolo *Zeitschrift für Dichtung, Kunst und deutsches Leben* – che aveva concesso lo spazio per una lirica sulla natura o ispirata a valori cristiani.

Unica eccezione in questo panorama la fugace, folgorante riscoperta di Benn, primo Premio Büchner nel '51, ma di sicuro non tanto in virtù della forza dirimpante dei suoi testi e della sua poetica, bensì per la valenza legittimatrice del suo estetismo elitario e le presunte modalità 'aristocratiche' della sua resistenza al regime. La meteora del suo successo fu legata proprio a *Doppelleben*, l'autobiografia apparsa l'anno prima, che con i suoi postulati etico-estetici, con la sua concezione della Storia e dello Spirito, si prestava perfettamente a essere manipolata per soddisfare le istanze autoassolutorie del momento.

La scena culturale è dominata in sostanza da intellettuali rimasti in patria, più o meno conniventi con la dittatura, che tendono a ricostruirsi ora un'integrità in polemica con poeti e scrittori emigrati, visti con diffidenza, ritenuti colpevolmente lontani dalle vicende e dalle sofferenze del paese, ormai estranei. E ciò vale in parte per la stessa cerchia di quegli intellettuali 'dissidenti', decisi a contrastare la restaurazione e a battere la strada del rinnovamento, che erano stati comunque travolti dalla guerra – ad es. Hans Werner Richter, fondatore del Gruppo 47, o Günter Eich, primo vincitore del premio del Gruppo nel '50, entrambi reduci dalla prigionia americana: nel '47 Richter pubblica la raccolta *Deine Söhne, Europa. Anthologie deutscher Kriegsgefangenenlyrik*, che comprende anche la celebre poesia di Eich *Inventur*, destinata a diventare uno dei testi canonici della nuova letteratura del *Kahlschlag*.

Diversamente da quel che si potrebbe pensare, il terreno fu dunque tutt'altro che propizio al rientro degli oppositori del nazismo, l'atteggiamento nei loro confronti fu di insofferenza se non di aperta ostilità, anzi divenne centrale in questi anni proprio il conflitto tra chi aveva scelto l'esi-

lio, o vi era stato in ogni caso costretto, e la cosiddetta ‘emigrazione interna’, termine coniato da quel Frank Thiess che fu il principale promotore della campagna contro Thomas Mann. Il caso più eclatante in questo contesto rimane appunto quello degli attacchi a Mann, dal ’44 cittadino americano, che dal canto suo era ben determinato a non tornare in Germania, e in diversi saggi e conferenze negli USA non aveva mancato di denunciare la ‘colpa’ dei tedeschi e non aveva risparmiato un’inesorabile condanna di tutta la produzione letteraria nata negli anni della dittatura. Si trattava tuttavia di un Premio Nobel, un autore di fama internazionale che non poteva essere ignorato: nel ’49, in occasione delle già ricordate celebrazioni goethiane, è invitato a Francoforte dove riceve il Goethe Preis, ma solo nel ’55, poco prima della sua morte, sarà accolto come membro onorario dell’Accademia di Darmstadt.

Altrettanto emblematico, ancora più doloroso, il caso di Alfred Döblin che torna invece in Germania, ma per subire uno scacco fatale. È tra i fondatori dell’Akademie der Wissenschaft und Literatur di Mainz, ma la sezione letteraria sopravviverà con crescenti difficoltà vedendo i suoi spazi sempre più ristretti e condizionati – nel ’50 viene rifiutata ad es. la cooptazione di Brecht. Lo scrittore fonda inoltre nel ’46 la rivista «Das goldene Tor» in cui pubblicano nomi prestigiosi della scena letteraria del tempo, non solo tedesca, avviando anche la serie *Verschollene und Vergessene* dedicata alla generazione dell’Avanguardia storica bruciata dal nazismo, ma si verifica un progressivo rovinoso calo di copie, né si trovano editori per i suoi stessi testi. Nel ’51 scrive a Ludwig Marcuse che non si rammarichi di essere rimasto in America: «Wir hatten in Deutschland nie eine solche politische Situation, rein nationalistisch und unfrei, reaktionär, wie jetzt (...) die Literaten sind Opportunisten, geistig sehr belanglos und selber mehr oder weniger mit nazistischen Ideen imprägniert. (...) Ich bin nicht mehr jung genug, sonst würde ich schon vor zwei Jahren auf die zweite, endgültige Emigration gegangen sein» (vol. I, p. 262). E invece si trasferirà nel ’53 a Parigi, affrontando dunque – non l’unico – il suo secondo sconsolato esilio, non senza aver prima indirizzato un messaggio di congedo al presidente della Repubblica Theodor Heuss in cui dichiarava di ritenersi «superfluo» nella BRD. Né lo consolerà il tardo riconoscimento del Premio dell’Accademia di Mainz nel ’54; vive ancora pochi anni malato e in isolamento, l’ultimo in diverse cliniche per malattie nervose dello Schwarzwald dove muore nel ’57.

Ma sono tanti i casi che si potrebbero ricordare di autori più o meno noti: illuminante il lapidario curriculum di Paula Ludwig, scrittrice originaria del Voralberg, attiva nei circoli letterari berlinesi dei primi anni Venti: «Geb. 1900, aus Berlin emigriert '33, aus Tirol geflohen '38, aus Paris geflohen '40, 13 Jahre Brasil, '53 Heimkehr fatal!»; per non parlare delle voci più radicali dell'Avanguardia per le quali non c'era spazio alcuno all'Ovest, ma neanche all'Est: così nel caso dell'anarchico Franz Jung, uno degli esponenti più accesi e interessanti dell'Espressionismo e del Dada politico, che dopo anni avventurosi di esilio, fughe e arresti tra l'Austria e diversi paesi dell'Europa orientale, emigra nel '45 in Italia e poi negli USA; nella Repubblica Federale riuscirà a trovare interlocutori solo all'inizio degli anni Sessanta, gli ultimi della sua vita.

In sintesi, come afferma Roland Berbig nella sua recensione di *Doppel-leben*, chi si chiede perché gli esuli non volessero rientrare in Germania o se ne ripartissero come Döblin, «der findet hier eine bewältigende, beinahe quälende Fülle an Belegen» («Germanistik», 1 /2012, pp. 460-461).

Né possono stupire in questo panorama le difficoltà della generazione più giovane a trovare uno spazio e una qualche possibilità di azione: lo stesso Gruppo 47 s'imporrà via via solo nel corso degli anni Cinquanta, e solo intorno alla metà di quel decennio si cominceranno a registrare segni di una nuova autentica *Moderne* con riviste come «Texte und Zeichen» e «Akzente» o una pubblicazione come l'antologia lirica *Transit* curata da Walter Höllerer.

All'Est il quadro è altrettanto desolante. Il sogno della realizzazione del socialismo in terra tedesca, per la prima volta nella storia, anima sia grandi intellettuali di sinistra della Repubblica di Weimar come Brecht o Anna Seghers, rientrati dall'esilio, sia gli scrittori della nuova generazione, forgiati negli anni della dittatura e appassionatamente convertiti al comunismo: penso ad es. a Christa Wolf o anche Heiner Müller – la famiglia abbandona la DDR, lui rimane –, o ancora a chi sceglie di migrare da Ovest ad Est come Wolf Biermann, figlio di un militante comunista di estrazione ebraica morto ad Auschwitz, o anche Stefan Hermlin.

Qui senza dubbio si procede a una più attenta opera di 'denazificazione' della vita pubblica e di svecchiamento del mondo culturale, editoriale, letterario. A Berlino Est rinasce nel '50 l'antica Akademie der Künste, dalla quale erano stati espulsi nel '33 quaranta artisti tra cui Heinrich e Thomas Mann, Ricarda Huch, Ernst Barlach, Käthe Kollwitz, Arnold Schönberg.

La carica di presidente viene conferita a Heinrich Mann che muore però nel '50 ancora nel suo esilio americano; gli subentra Arnold Zweig.

Appaiono le prime pubblicazioni dell'Aufbau Verlag; nasce la rivista «Sinn und Form», egregiamente diretta a partire dal '48 da Peter Huchel che – a giudizio di Wolfgang Emmerich, illustre specialista di storia letteraria della DDR – va considerato il più importante poeta del tempo insieme a Brecht (v. vol. II, p. 114); si pubblica un'autrice come Nelly Sachs i cui scritti appariranno nell'altra Germania solo negli anni Sessanta.

Gli esuli vengono accolti, anzi apparentemente celebrati come un trofeo, ad es. Brecht o Ernst Bloch o Anna Seghers. Eppure, analogamente alle tensioni tra emigrati cosiddetti 'esterni' ed 'interni' all'Ovest, anche qui in realtà, sia pure in forme più nascoste, si profila una forte tensione tra profughi 'occidentali' come Brecht, che rientra dalla California, e 'orientali' come Johannes R. Becher, reduce da un lungo esilio a Mosca. E in proposito sarà opportuno rammentare, per inciso, che altri rifugiati in URSS, come Herwarth Walden, fondatore della celebre rivista espressionista «Der Sturm», erano caduti invece vittime delle purghe di Stalin.

Becher diventa ovviamente il poeta nazionale, l'intellettuale più influente della neonata Repubblica Democratica; aveva già fondato nel '45 il *Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands*, ed era stata fondamentalmente sua l'iniziativa dell'imponente Congresso degli scrittori realizzato a Berlino nell'ottobre del '47, che vide riuniti insieme per la prima ed ultima volta in un consesso ufficiale scrittori delle due zone occidentale e orientale del paese; nel '54 diventa Ministro della cultura.

Le forti aspettative di rinnovamento saranno però ben presto disilluse da una politica culturale ottusamente prescrittiva, che sul piano della letteratura riproporrà sostanzialmente le coordinate del Realismo socialista di Ždanov. Un decreto della SED del '51 condanna infatti esplicitamente 'formalismo' e 'cosmopolitismo' (v. vol. I, p. 391), in perfetta continuità con il ripudio negli anni Trenta di tutte le sperimentazioni delle Avanguardie storiche, e in generale della grande letteratura dei Moderni – Broch, Musil o Kafka –, già bollate simmetricamente dai nazisti come *entartete Kunst* e come *Dekadenz* dai funzionari della cultura in URSS. Si perpetua dunque nel primo dopoguerra lo scontro di quegli anni tra Brecht e Becher o meglio tra Brecht e Lukács sulla 'eredità' dell'Espressionismo e sulla definizione di Realismo – è il caso di ricordare in proposito che, a dispetto di Brecht, quale modello per la nuova letteratura socialista era stato additato

Thomas Mann, al quale saranno poi intitolati i Centri di cultura della DDR all'estero. Brecht, fiore all'occhiello del paese all'esterno, rimarrà in patria un emarginato e dovrà ingoiare più di un boccone amaro; e ciò nonostante la destinazione di uno spazio autonomo al suo Berliner Ensemble, fondato con Helene Weigel nel '49, che avviene comunque solo nel '54, due anni prima della sua morte.

Per quel che attiene agli sviluppi più strettamente politici, il fronte intellettuale dovrà subire lo choc del 17 giugno, che – viene spesso dimenticato – rappresentò la prima rivolta operaia, nel 1953, all'interno dei paesi del blocco sovietico. Ancora più traumatici gli effetti del XX Congresso del PCUS nel '56 con la denuncia dei crimini di Stalin, un'esperienza che ricongiunse tragicamente ortodossi e dissidenti. Come ricorda Christa Wolf: «es gab eine Welle von Schwächeanfällen, von Herzinfarkten: Bertolt Brecht, Johannes R. Becher, Franz Carl Weiskopf, Bodo Uhse, Willi Bredel, Louis Fürnberg... Sie sind alle innerhalb von ein, zwei, drei Jahren gestorben. Für manche war der XX Parteitag eine Befreiung [...] Aber die meisten hatten einen Halt verloren, der ihnen geholfen hatte, die Zeit des NS-Regimes zu überstehen. Es gibt in dieser kommunistischen Riege sehr viele tragische Figuren, gerade weil die Ziele, der Glaube, die Hoffnungen so groß gewesen waren» (vol. II, p. 147).

Le stesse speranze di nuove aperture suscitate da quella svolta svaniranno definitivamente di lì a poco dopo l'insurrezione in Ungheria; secondo la testimonianza della stessa Wolf (v. *ivi*, p. 145), se nel dopoguerra erano stati ancora possibili scambi e incontri tra scrittori dell'Est e dell'Ovest, in una fase in cui non esistevano ancora blocchi consolidati e l'URSS continuava a sperare in un ruolo neutrale dalla BRD di Adenauer, con la rivolta ungherese si chiusero gli ultimi spazi residui di dialogo.

E qui non si può non ricordare il profetico, già desolato saggio di Cesare Cases del '58, *Alcune vicende e problemi della cultura nella RDT*, scritto dopo un lungo soggiorno di studio a Lipsia l'anno prima, lo stesso in cui Ernst Bloch era stato costretto a lasciare in quella Università la sua Cattedra di Filosofia. Qualche anno dopo il filosofo migrerà ad Ovest e Peter Huchel dovrà abbandonare la direzione di «Sinn und Form».

La DDR tuttavia – come è stato criticamente rilevato – occupa uno spazio ridotto nell'ampia ricognizione di *Doppelleben*, a detta dei curatori perché esiste curiosamente un maggior numero di studi sulla sua vicenda politico-culturale fin dalle origini, ma forse la vera ragione sta piuttosto nel

fatto che quella vicenda è considerata ormai conclusa, il suo clamoroso fallimento sancito, laddove si ritiene ancora importante ripercorrere i territori dei primi anni di vita della *Bundesrepublik*.

In effetti, anche nella sua conferenza a Napoli Helmut Böttiger è tornato sullo specifico scenario occidentale. Non stupisce che la responsabilità principale della cura della mostra sia spettata proprio a lui: scrittore, saggista, critico letterario molto noto, Böttiger è germanista di formazione, specialista di Celan, ma anche studioso della letteratura della DDR e, in seguito, della scena letteraria della Germania riunificata, dunque del presente. Tra i suoi saggi più recenti in materia: *Ostzeit - Westzeit: Aufbrüche einer neuen Kultur* (Luchterhand, München 1996) e *Nach den Utopien: eine Geschichte der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (Zsolnay Verlag, Wien 2004). Come un ulteriore approfondimento del lavoro di ricerca intrapreso per l'esposizione può essere considerato il suo cospicuo saggio appena apparso: *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb* (DVA, München 2012).

Nel suo contributo al nostro seminario, che riprende largamente l'introduzione al primo volume di *Doppelleben*, Böttiger ha messo in luce diversi aspetti ed episodi offrendo un vivace resumé di un'intera epoca e del suo intreccio di istanze contrapposte, là dove l'accento cade comunque anzitutto sul clima di piena restaurazione, sui suoi risvolti più oscuri e ambivalenti, per cui il paesaggio culturale e letterario dell'epoca appare come un ulteriore impietoso exemplum di *deutsche Misere*.

Guardando però allo scenario dell'immediato dopoguerra, ritengo che non si possano trascurare tutte le difficoltà di un'autentica opera di 'risanamento' ideologico: in primo luogo non va dimenticato che la Repubblica non nasce da un sollevamento democratico di massa o da un fenomeno paragonabile alla nostra Resistenza, bensì da una bruciante sconfitta e in un paese occupato dagli eserciti delle Forze alleate; investe peraltro un popolo che era stato indottrinato per oltre un decennio a identificarsi con la follia hitleriana del 'regno millenario', a configurarsi come «Herrenvolk-Gesellschaft», e che si ritrovava ora ridotto a una «Zusammenbruchsgesellschaft» – i termini sono di Christoph Kleßmann nel suo studio *Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955* (Göttingen 1982, p. 39). Insieme ai nefasti presupposti ideologici e psicologici, non si possono cioè dimenticare le condizioni disastrose del paese, dove l'esigenza primaria era quella di sopravvivere letteralmente alla fame, per di più a fronte di uno stravolgi-

mento demografico di proporzioni uniche, dovuto all'evacuazione delle città bombardate e soprattutto all'assorbimento di milioni di profughi espulsi dai paesi dell'Europa orientale. Una catastrofe destinata a segnare ancora a lungo le coscienze e la vita affettiva: «Wer diesen Krieg als Kind erlebt hat, der kann nicht mehr so lachen wie andere [...] Unsere ganze Generation hat dieses Kriegstrauma» confessa Adolf Endler (vol. II, p. 76).

Non erano certo le condizioni più propizie per una presa di coscienza dei misfatti del totalitarismo e delle proprie complicità, per un radicale rovesciamento di tutto quello che il nazismo aveva imposto come la vera 'essenza germanica'. Né si può ignorare un altro fattore assolutamente centrale, e cioè che ci si muove già nelle strettoie della politica dei 'blocchi', di una nuova violenta contrapposizione di fronti, che spingerà ben presto ciascuna delle due zone del paese a inscenarsi come *das bessere Deutschland* – era dunque normale che all'Ovest l'élite intellettuale fosse costituita da conservatori e che il maggiore collante sociale diventasse l'anticomunismo.

Tuttavia, se dopo la disfatta prevalgono comprensibilmente l'autocompianto e la necessità di reagire impegnando ogni forza nella ricostruzione, è però anche vero che s'instaura e si rinsalda un possente processo di oscuramento delle coscienze, che nel corso degli anni Cinquanta sarà sempre più definitivo e perfettamente funzionale al nuovo miracolo economico; qui la popolazione sprofonderà nella prima ondata di consumismo – straordinari i manifesti pubblicitari dell'epoca su nuove utilitarie o elettrodomestici, capi d'abbigliamento o altri generi voluttuari –, celebrando un successo che sarà tacitamente vissuto come una sorta di riscatto e finirà persino per indurre un nuovo senso di superiorità.

È questo sostanzialmente il retroscena del fondamentale testo di Margarete e Alexander Mitscherlich del '67, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, che tenterà di scavare alle radici della psiche di un popolo, mettendo a nudo l'incapacità, anzi il rifiuto dell'elaborazione del lutto, denunciando le strutture autoritarie coltivate in famiglia, ponendo l'esigenza di attivare spirito critico e attitudini empatiche. L'opera, vera e propria pietra miliare, benché con toni di profondo pessimismo sull'intera specie umana, chiamava a un risveglio collettivo delle coscienze. E, come noto, si avvierà proprio in questi anni, accesi dalla rivolta studentesca, un reale confronto, non di facciata, con la memoria. Tutto questo riguarda per altri versi anche l'Est, dove altrettanto rapidamente si era fatta *tabula rasa* del passato per progettare euforicamente il nuovo mondo socialista, e dove



rimase comunque sempre viva la tendenza a scaricare sulle spalle dell'Ovest 'capitalista' la tremenda eredità dei crimini nazisti.

Ma questo discorso – l'indagine delle ragioni storico-politiche, sociologiche, psicologiche della rimozione del passato da parte di un'intera collettività – è molto complesso, ci porterebbe lontano. Se torniamo invece alla *Haltung* degli intellettuali del primo dopoguerra, allora, pur considerando tutte le gravi difficoltà cui si è accennato, indubbiamente il quadro si fa molto più problematico, e continua a stupire la riscoperta di episodi, comportamenti, dettagli sconcertanti minuziosamente ricostruiti nell'ampia indagine di *Doppelleben*.

Penso in particolare a Kasimir Edschmid, la cui foto di maschio rampante a cavallo di una moto campeggia sulla copertina del primo volume del catalogo. Tra i più fervidi esponenti dell'Avanguardia storica, Edschmid si sistema poi più che comodamente nel *Reich*, scrive opere celebrative, supplica le autorità di dimenticare i suoi imbarazzanti trascorsi letterari; ciò non gli impedirà di rigiocarsi più tardi il suo passato da avanguardista e di riscoprire gli espressionisti, quella tragica generazione che aveva rinnegato, atteggiandosi a protagonista oltre che testimone, e pubblicando raccolte di documenti come *Lebendiger Expressionismus. Auseinandersetzungen Gestalten Erinnerungen* (1961). Edschmid diventa tra i funzionari della cultura più in vista nella Germania del dopoguerra: è nominato segretario generale del PEN, di cui diverrà presidente onorario nel '60, e gioca un ruolo determinante per le sorti della Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung che era previsto avesse la sua sede a Stuttgart, dove si svolge nel '50 il primo incontro ufficiale, ma viene trasferita invece, proprio grazie a suoi intrighi, nella sua Darmstadt che nel '51 diverrà anche sede del PEN.

Ora, sono notoriamente innumerevoli le repentine 'conversioni' politiche di quegli anni, non solo in Germania, e si tratta naturalmente molto spesso di un autentico legittimo ravvedimento, di una dolorosa presa di coscienza; in altri casi però – come appare palesemente per Edschmid – di brutale opportunismo, e non può non lasciare interdetti che un personaggio di questo tipo potesse diventare tanto influente e tanto a lungo nella vita culturale, segnala effettivamente l'estrema fragilità delle fondamenta su cui fu edificata la nuova Repubblica. E a quanto pare molto rimane ancora da riscoprire, se pensiamo a diverse vicende che hanno continuato a suscitare grande scalpore in questi ultimi anni.

Tuttavia mi chiedo anche se questa tematica possa essere davvero attua-

le, se possa esserci cioè ancora spazio in Germania per un nuovo processo a quel passato. Dopo la cosiddetta *Vergangenheitsbewältigung* seguita all'incendio del '68, la dura e duratura resa dei conti con l'orrore nazista e con le pene provocate al mondo, mi pare che i tedeschi tendano piuttosto oggi a ripensare le pene che anch'essi hanno subito: mi riferisco ovviamente ai decenni del Muro, ma anche a lutti più antichi legati proprio alla guerra e al dopoguerra, ad es. ai bombardamenti a tappeto delle loro città – perenne l'infamia della gratuita distruzione di Dresda e dei suoi abitanti quando le sorti della guerra erano già segnate – e penso in particolare a diverse esperienze esistenziali e letterarie che testimoniano l'immane tragedia della *Vertreibung*, della fuga e deportazione delle comunità tedesche espulse dall'Est dell'Europa: un tema tabuizzato, sempre gravato dal sospetto di mire revanchiste, riaperto con forza nel 2002 da Grass in occasione della pubblicazione del suo romanzo *Im Krebsgang*.

Nel corso della discussione all'interno del nostro seminario, Böttiger ha affermato che tutto questo in parte è vero, ma che rimane sì l'esigenza di risalire alle radici della *Bundesrepublik* per guardare più lucidamente, con maggiore consapevolezza, alla sua successiva evoluzione e contrastare non solo i rischi del revisionismo storico, ma anche un certo trend dei nostri giorni per es. a delegittimare il movimento studentesco che – come si è visto – ebbe invece ogni buona ragione di insorgere in Germania più che altrove, o ancora a screditare il Gruppo 47, che fornì invece un contributo fondamentale per ripulire l'aria stantia dell'era di Adenauer.

Questo discorso sembra mirare a un'allerta sulle sorti sempre precarie della democrazia in terra tedesca, tanto più forse a fronte dei consolidati successi politico-economici della nuova grande Germania e del suo ruolo ormai sostanzialmente egemone in Europa, anche se a me pare che tanti umori populistici e antidemocratici che dilagano soprattutto in questi anni di crisi riguardino piuttosto altri paesi europei.

Ma più verosimilmente questa rivisitazione del dopoguerra nasce anche e primariamente dall'esigenza dei due pezzi del paese tornati insieme di avviare a distanza di tempo una nuova riflessione comune e tentare una riconciliazione delle memorie.

In ogni caso poi, sotto il profilo degli studi storico-letterari – e nasce ovviamente anche e soprattutto da qui il motivo del nostro interesse – è in questione un'epoca che ha portato alla ribalta scrittori di prim'ordine, oggi sempre meno studiati, che vale invece la pena rileggere sia in sé sia per ri-

pensare la costellazione che ha segnato i successivi sviluppi della storia e della cultura tedesca, e anche delle forme letterarie. Dall'osservatorio del nuovo millennio, infatti, l'attenzione alla stazione centrale della *Moderne* tra fine secolo e primo Novecento non può non spostarsi all'altro momento chiave delle esperienze estetiche delle neoavanguardie tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Fatto sta che – almeno sul fronte della ricerca – l'interesse effettivamente esiste come dimostra ad es. il volume fresco di stampa, curato da Günter Butzer e Joachim Jacob, *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur* (Fink, München 2012), che raccoglie gli esiti di una ricerca finanziata dalla Deutsche Forschungsgemeinschaft, approdata a un Congresso all'Università di Gießen; la premessa sottolinea che rimangono in effetti da colmare grosse lacune, che si è rivolta scarsa attenzione ai primi anni del dopoguerra se si esclude il meritorio lavoro pionieristico del Literaturarchiv di Marbach con l'esposizione del '73 «*Als der Krieg zu Ende war*». *Literarisch-politische Publizistik 1945-1950*, alla quale andrebbe comunque affiancata anche l'altra preziosa mostra organizzata sempre a Marbach circa vent'anni dopo, nel '95, per festeggiare i quaranta anni di vita dell'Archivio: *Konstellationen. Literatur um 1955*.

Nel 2005, inoltre, è nata non a caso una nuova pubblicazione periodica specificamente dedicata alla cultura letteraria di quell'epoca nei due stati tedeschi, come pure nei paesi limitrofi di lingua tedesca: «*treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre*», curata da tre germanisti – Günter Häntzschel e Sven Hanuschek (Monaco), Ulrike Leuschner (Darmstadt) –, che è diventata un punto di riferimento centrale per ricerche e discussioni su quel decennio, sui suoi orizzonti politico-culturali e poetici, sulle sue ambivalenze e potenzialità. Il titolo della testata, che rinvia all'omonimo romanzo di Koeppen del '53, *Das Treibhaus*, il secondo della sua trilogia sul dopoguerra, vuole evocare un luogo chiuso e artificiale, quello prodotto da certe irripetibili condizioni storiche, ma anche il fascino di un'intensa coltivazione e della fioritura di piante rare e preziose. La rivista ha sin qui pubblicato numeri tematici, ad es. sulla rappresentazione letteraria della guerra o sugli inizi della letteratura della DDR, su singoli autori come Koeppen e Döblin o su determinate stazioni come l'anno 1959.

Al nostro seminario ha partecipato anche Ulrike Leuschner con un contributo sul Gruppo 47, che ricostruisce in modo molto preciso e dettagliato i primi passi di quella cerchia di intellettuali che entrarono in scena

profilandosi come la *giovane* generazione, e ripercorre poi l'intera vicenda del Gruppo fino a un nostalgico incontro ancora all'alba degli anni Novanta. Anche qui segna una netta cesura la rivolta di un'altra, realmente *nuova* generazione, quella del movimento studentesco: nell'ottobre del '67 ebbe luogo infatti un ultimo appuntamento accompagnato da forti contestazioni, che sancì definitivamente e in modo spettacolare la crisi del Gruppo e chiuse in qualche modo la storia della letteratura del dopoguerra. Leuschner ha sottolineato luci e ombre di quella costellazione, l'intreccio di relazioni, regole e rituali interni di quel cenacolo di letterati che divenne in realtà ben presto una vera e propria 'agenzia', ben collegata con editori e media, assumendo un ruolo sempre più decisivo sul mercato letterario. Senza dubbio, in sostanza, anche Hans Werner Richter, sia pure di tutt'altra statura e muovendo in tutt'altre direzioni, può essere considerato un impresario della cultura, uno di quelli che determinarono i modi della produzione poetica e anche critica degli anni Cinquanta.

In ogni caso, al di là di qualche riserva che può essere espressa oggi, il Gruppo rappresentò di sicuro in quel contesto una salutare svolta contro mistificazioni, retorica, pathos e toni misticheggianti per un inedito rigoroso *habitus* critico e per una decisa virata innovativa sul piano del linguaggio. E ovviamente divenne anche il canale privilegiato di una generazione di scrittori più giovani, che nonostante le forti difficoltà a muoversi nel panorama retrivo di quegli anni, riuscì infine ad aprire realmente un nuovo capitolo nella storia della cultura tedesca. Fondamentale il celebre incontro di Niendorf nel '52, che portò un'ulteriore ventata di aria nuova rispetto agli stessi postulati estetici del Gruppo con autori dello spessore di Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Ilse Aichinger. Rimane questa la palestra, la fucina della nuova letteratura tedesca; da qui presero le mosse diversi Premi Büchner e anche due Premi Nobel (Heinrich Böll e Günter Grass), là dove occorre comunque aggiungere che alcuni tra gli scrittori più grandi del tempo si affermarono al di là di ogni struttura organizzativa o istituzionale, come dimostra anzitutto il caso dell'*outsider* per eccellenza Arno Schmidt.

Altri interventi di questi Atti affrontano tematiche di carattere generale: così il discorso sul concetto di *Heimat* nella complessità della sua storia e delle sue articolazioni, e nelle specifiche valenze che assume all'interno dell'esplosiva produzione triviale tra gli anni Cinquanta e Sessanta, come pure nelle diverse prospettive del ripensamento dell'idea di 'patria' ai nostri giorni. Oppure si muovono più strettamente sul piano della ricostruzione

storico-letteraria come il saggio sugli sviluppi della lirica del dopoguerra, che guarda sia alla riflessione teorica ad altissimo livello di quegli anni (Sartre, Heidegger, Adorno, Szondi), sia alla concreta trama di riviste e antologie, includendo anche l'analisi dei principali motivi e di alcuni testi emblematici.

Diversi contributi hanno centrato singoli autori ed opere di grande risonanza all'epoca: da Marie Luise Rinser, che con abili mascheramenti si ricostruì sottilmente nella finzione letteraria, e in generale nella sua *Selbstinszenierung*, un'integrità da oppositrice e vittima del regime, a Stefan Andres la cui prosa *Wir sind Utopia*, recepita non a caso in senso univocamente pacificante e consolatorio, riscosse un enorme successo in quegli anni che furono segnati da un ritorno di massa tra le braccia della Chiesa. Il rinvio alle giovanili collaborazioni alla radio e alla pubblicistica di Ingeborg Bachmann mette invece a fuoco i compromessi necessari per sopravvivere nell'industria culturale del tempo, come pure la discutibilità di certe iniziative editoriali e posizioni critiche dei nostri giorni.

Altri interventi ancora si soffermano sull'opera di alcuni tra i più significativi sperimentatori che elaborarono nuove strategie narrative e poetiche, in alternativa al neorealismo della *Trümmerliteratur*, per tradurre più a fondo il senso di svuotamento, di azzeramento, la percezione di un mondo frantumato, privo di punti di orientamento, la disintegrazione della soggettività in un universo sia spaziale che temporale ormai inafferrabile – tutte esperienze fortemente ricollegabili al trauma della guerra, ma anche agli aspetti più stranianti della ricostruzione e della prima stagione di *welfare*. Così la frammentaria percezione e rappresentazione del tempo e della temporalità nella prima narrativa di Koeppen, o il suo esito nichilistico nel teatro dell'assurdo di Hildesheimer; così anche le sapienti operazioni di montaggio con cui Arno Schmidt traduce la dispersione e discontinuità dell'esperienza. In quest'ambito uno studio di dimensioni più ampie è dedicato a una delle sperimentazioni più radicali, quella delle *Topografie* di Heißenbüttel, reinterpretate alla luce della 'ricapitolazione' intesa come principio strutturante del testo, ma anche come cifra storico-culturale – una chiave di lettura che consente di dilatare l'analisi a molteplici sfaccettature di un tempo 'sospeso', di attesa, accelerato poi dal miracolo economico che aprì un primo spazio per un bilancio, tuttavia senza più speranze di 'salvezza'. Le topografie si configurano come architetture desolate cariche di memoria storica e, al tempo stesso, come meri paesaggi di segni finendo per sostitui-

re tendenzialmente al senso la pura serialità; qui ci si spinge dunque ben oltre la grande lezione dei moderni nella misura in cui la poesia entra a far parte di pratiche discorsive di varia natura – centrale ad es. in quegli anni il design – e si prospetta una nuova dimensione multimediale e policentrica che anticipa sorprendentemente l'orizzonte postmoderno spostando l'accento dal mondo del reale e della storia a quello dei segni e dei codici.

Un ultimo nucleo di saggi guarda alla letteratura del dopoguerra da altre prospettive, mettendone a fuoco ulteriori specifici aspetti di grande rilievo.

La figura di Peter Huchel ci proietta nei *Gründerjahre* del mondo tedesco-orientale, benché motivi e modi della sua poesia – come già detto, tra le più intense dell'intero paesaggio letterario tedesco – dovettero convivere con la dolorosa sensazione di essere fuori tempo e fuori posto; il suo rigoroso impegno intellettuale nella rivista «Sinn und Form» consente inoltre di tornare a esplorare le complesse strategie necessarie per mantenere uno spazio di pensiero autonomo contro le piatte direttive di politica culturale del partito – una difficile esperienza sempre ai margini, una generosa battaglia che fu definitivamente perduta con l'espulsione dalla redazione nel '62 e più tardi con la migrazione ad Ovest.

L'opera 'acustica' di Marie Luise Kaschnitz vale invece a riaccendere i riflettori sul medium della radio, assolutamente centrale in quell'epoca sia all'Ovest che all'Est – basti pensare all'importanza del *Deutschlandsender* –, e soprattutto sul genere dello *Hörspiel*, già sperimentato a partire dagli anni Venti, che acquisterà comunque un grande peso politico, culturale, letterario proprio nel dopoguerra; nello specifico, inoltre, l'audace rilettura attualizzante operata dalla scrittrice sul mito degli Argonauti e, in particolare, sulla figura di Giasone – all'interno di una diffusa tendenza del tempo alla ripresa di materiali mitologici in funzione storico-critica – pose tra le righe il problema scottante della refrattarietà alla memoria e alla colpa.

Infine, con la parola poetica di Paul Celan irrompe tra i tedeschi il segno vivente della colpa, l'ospite 'eccentrico', testimone di uno spazio e un vissuto 'altri', l'erede di un intero universo – quello della Mitteleuropa – spazzato via dal nazismo, il sopravvissuto venuto a portarne e a cantarne le ceneri. La geografia dei suoi versi riflette la perdita più inesorabile, quella della Shoah, per la quale non c'era ancora possibilità di vero ascolto – emblematica la fredda accoglienza della sua *Lesung* nella seduta del Gruppo 47 a Niendorf, e tuttavia si posero lì le basi per pubblicazioni che portarono più tardi al suo riconoscimento tra i poeti più grandi del secolo.

Per concludere, anche il nostro seminario si è proposto di fare luce su alcuni ‘scenari’, campioni esemplificativi di diversa natura che contribuiscono a penetrare più a fondo e da più angolazioni lo *Zeitgeist*, le contraddittorie atmosfere e tendenze dell’epoca, o a ridare voce a testi che mostrano all’opera grandi eredi dei moderni e segnano le successive avventure della scrittura letteraria di lingua tedesca.

Nel programma del nostro seminario appare anche il nome di Ursula Bavaj, con il titolo *‘Keine Angst vor guten Sitten’: il galateo nelle due Germanie degli anni ’50*. Ursula aveva aderito con entusiasmo all’iniziativa, sia perché le faceva piacere tornare all’Orientale, dove aveva lavorato al fianco di Luciano Zagari, sia perché agli anni Cinquanta aveva dedicato di recente un Convegno nella sede universitaria di Viterbo insieme ai colleghi di Anglistica. Del tema che ci aveva proposto aveva già parlato in un intervento alla Casa di Goethe a Roma; si riprometteva di approfondirlo ulteriormente e avrebbe di sicuro costituito un’inedita interessante integrazione sul piano della mentalità e del costume dell’epoca sia ad Ovest che ad Est. Un malore le aveva impedito all’ultimo momento, con grande rammarico suo e nostro, di ritrovarsi con noi a Napoli, fermo restando l’impegno a inviarcì il suo contributo per la stampa. Poi la sua assurda scomparsa.

Ci rimane il suo abstract, distribuito insieme agli altri nella documentazione fornita a tutti i partecipanti al seminario:

In den fünfziger Jahren erschienen in beiden deutschen Staaten mehrere (Hand-)bücher zur Unterweisung in den Normen des guten Benehmens. Anstandsaufreiter in BRD und DDR bezogen sich zwar mit gleicher Intensität und nicht immer zu Recht auf Adolph Freiherr Knigge, doch wurde in den Benimmwerken der DDR deutlich herausgestellt, dass hier andere Ziele verfolgt wurden als in ähnlichen Publikationen in der Bundesrepublik. Übereinstimmungen und Unterschieden im Universum der Verhaltensregeln in Ost und West anhand einiger aussagekräftiger Beispiele nachzugehen ist das Anliegen dieses Beitrags.

A lei l’ultima parola di questa introduzione come piccolo omaggio alla sua, sempre, indimenticabile presenza.

*Giusi Zanasi*

ATTI





## KONFERENZ ZUR EINFÜHRUNG DER AUSSTELLUNG

Sehr geehrte Damen und Herren,

der französische Germanist Robert Minder ist sehr verblüfft, als er im Jahr 1952 die aktuellen westdeutschen Lesebücher untersucht. Er schreibt: «Fielen dem Mann vom Mond solche Lesebücher in die Hände, er dächte: Ein reiner Agrarstaat muss dieses Deutschland sein, ein Land von Bauern und Bürgern, die in umhegter Häuslichkeit schaffen und werkeln und seit Jahrhunderten nicht mehr wissen, was Krieg, Revolution, Chaos ist».

Robert Minder ist kein Polemiker. Er hält einfach fest, was die Atmosphäre dieser Zeit ausmacht, was tonangebend ist. In den ersten Jahren nach 1945 steht die soeben zurückliegende, industriell aufgerüstete Barbarei keineswegs im Vordergrund. Von der Erfahrung eines Zivilisationsbruchs durch die Nazis ist kaum etwas zu spüren, es gibt wenig Spuren einer deutschen Schuld. Die Wichtigsten unter den deutschen Schriftstellern sind vor den Nationalsozialisten geflohen und leben im Exil. Aber auch im NS-Staat sind literarische Texte geschrieben worden. Und ihre Autoren sind alle noch da.

Sie treten nach der Währungsreform 1948 wieder in den Mittelpunkt, als nicht mehr ausschließlich die Besatzungsmächte die literarischen Neuerscheinungen lizenzieren und finanzieren. Die Generation der etwa 50- bis 70-Jährigen beherrscht die Zeitschriften, die Feuilletons und den Buchmarkt. Sie nimmt jetzt nahezu geschlossen eine «innere Emigration» für sich in Anspruch. Es wird viel von den «Dämonen» gesprochen, von der «dunklen Zeit», von «Heimsuchung». Die aktuellen Lyrik-Anthologien heißen *De profundis* oder *Ergriffenes Dasein*. Sie huldigen einer deutschen Natur- und Schicksalsmetaphorik, oft ist sie christlich überhöht. Gertrud von le Fort dichtet: «Die Schuld ist ausgeweint» – und meint damit die deutschen Heimatvertriebenen. Als der größte zeitgenössische Lyriker gilt Rudolf Alex-

ander Schröder. Überall, wo in literarischen Institutionen ein Präsidenten- oder Ehrenamt zu vergeben ist, wird er zuerst gefragt. Er ist der Repräsentant der deutschen Gegenwartsliteratur und hält den Festvortrag oder die feierliche Lesung. Am Silversterabend 1951 wird seine *Hymne an Deutschland* in den Rundfunkanstalten anlässlich der Neujahrsansprache des Bundespräsidenten Theodor Heuss gesendet: «Land des Glaubens, deutsches Land». Die Dichtung von Rudolf Alexander Schröder gilt als klassisch rein, sie wird mit Goethe in einem Atemzug genannt. Das deutsche Selbstgefühl um 1950 drückt sich in Zeilen wie den folgenden aus:

Wir harren, Christ, in dunkler Zeit.  
 Gib deinen Stern uns zum Geleit auf winterlichem Feld.  
 Du kamest sonst doch Jahr um Jahr!  
 Nimm heut auch unsre Armut wahr  
 in der verworrenen Welt.

Am wichtigsten ist den Deutschen der deutsche «Geist», der trotz des Hitlerregimes immer noch existiere. Das sehen die Emigranten etwas anders. Irmgard Keun schreibt 1947 in einem Brief nach New York: «Der ganze Boden in Deutschland stinkt nach Mord und Leichen, und nun zieht sich ein Schleim von Frömmigkeit darüber hin. In der Ostzone beten sie anders herum».

Gleich nach Ende des Krieges kommt es zu einer Auseinandersetzung zwischen der *inneren* und der wirklichen Emigration. Zur Symbolfigur wird Thomas Mann. Der deutsche Nobelpreisträger hat 1944 die Staatsbürgerschaft der USA erlangt und gilt als Ausländer. In seinem offenen Brief vom September 1945 im New Yorker «Aufbau» heißt es: «Es mag Aberglaube sein, aber in meinen Augen sind Bücher, die von 1933 bis 1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als wertlos und nicht gut in die Hand zu nehmen. Ein Geruch von Blut und Schande haftet ihnen an. Sie sollten alle eingestampft werden».

Zum Wortführer der Thomas Mann-Gegner wird sofort nach der bedingungslosen Kapitulation Deutschlands der Schriftsteller Frank Thiess. Er veröffentlicht am 18. August 1945 in der «Münchener Zeitung» seinen programmatischen Text mit dem Titel *Die innere Emigration*, und ich zitiere zentrale Sätze daraus:

Die Welt, auf die wir innerdeutschen Emigranten uns stützten, war ein innerer Raum, dessen Eroberung Hitler trotz aller Bemühungen nicht gelungen ist. Auch ich bin oft gefragt worden, warum ich nicht emigriert sei, und konnte immer nur dasselbe antworten: Falls es mir gelänge, diese schauerliche Epoche lebendig zu überstehen, würde ich dadurch derart viel für meine geistige und menschliche Entwicklung gewonnen haben, dass ich reicher an Wissen und Erleben daraus hervorginge, als wenn ich aus den Logen und Parterreplätzen des Auslands der deutschen Tragödie zuschaute. Ich glaube, es war schwerer, sich hier seine Persönlichkeit zu bewahren, als von drüben Botschaften an das deutsche Volk zu senden, welche die Tauben im Volke ohnedies nicht vernahmen, während wir Wissenden uns ihnen stets um einige Längen voraus fühlten.

Der wohl eindrucksvollste Beleg für das Verhältnis der meisten Deutschen in der Heimat zu Thomas Mann ist der Geburtstagsartikel, den die «Frankfurter Allgemeine Zeitung» am 6. Juni 1950 druckt. Pünktlich zum 75. Geburtstag des Schriftstellers, als Aufmacher im Feuilleton. Der Verfasser ist Gerhard Nebel, und der Anfang lautet:

Es geht nicht an, in Geburtstags-Sentimentalität zu vergessen, was uns von Thomas Mann scheidet. Er tritt uns als Exponent einer bis zur Dummheit gehenden Abneigung gegen Deutschland entgegen, und diesem Affekt, der ihn zu verzehren scheint, antworten aus dem Volk, dem er einmal angehörte und von dessen Schicksal er sich nicht 1933, sondern 1945 trennte, Verachtung und Wut. Dieser Schriftsteller ist eine Linse, die die Strahlen der Partisanen-Bosheit sammelt – aber freilich einer besonders gearteten. Wie seinem Werk, seinem Denken, seiner Sprache alles Elementare fehlt, so ist auch dieser Hass kein flackerndes, sondern ein schwelendes Feuer, Vernichtungslust in Form von moralischen Urteilen, kein freier Ausbruch, sondern ein Würgen des Kloßes, der sich in der Kehle verklemmt hat. Zudem ist der Hass weltgeschichtlich nicht mehr aktuell, er gilt einer untergegangenen Gestalt des globalen Bürgerkrieges, in dem wir stehen, er ist Thomas Manns private Lust.

Dieser letzten Bemerkung zur Frage der deutschen Schuld möchte ich noch einmal kurz nachhören: der Zweite Weltkrieg wurde demnach also nicht ursächlich von den Deutschen ausgelöst, sondern er ist «eine untergegangene Gestalt des globalen Bürgerkrieges, in dem wir stehen». Sie merken also die Probleme, auf die wir bei der Planung dieser Ausstellung gestoßen sind. Wir wollten die Atmosphäre und die Vielfalt der literarischen Ausdrucksformen in der Nachkriegszeit einfangen, wir wollten nicht ste-

henbleiben bei der Rede vom Mief der Adenauerzeit, von der Restauration in den ersten Jahren der Bundesrepublik, das sind mittlerweile ja rituell wiederholte Formeln, die ihrerseits drohen, einen gewissen Mief anzunehmen. Und dennoch: Beginnt man, sich mit dieser Zeit näher zu befassen, kommt man an jenem Mief nicht vorbei. Wesentlich werden die Schwierigkeiten, die jüngere, unbekannte Autoren hatten, wenn sie nach etwas Offenem suchten, sich ins Unbekannte vorwagten. Sie stießen dabei zwangsläufig auf die Herren des Diskurses. Heute kennt man die damaligen Drahtzieher des Literaturbetriebs kaum noch, die Funktionäre, die darüber bestimmten, wer in der literarischen Öffentlichkeit etwas galt. Um das Charakteristische dieser Jahre differenzierter zu betrachten, empfiehlt es sich, einzelne Protagonisten genauer zu untersuchen.

Frank Thiess, geboren 1895, ist bis Mitte der fünfziger Jahre einer der führenden und ständig präsenten Schriftsteller. Sein Roman *Das Reich der Dämonen* wird 1946 als ein heimlicher Widerstandsroman gegen Hitler gelesen. Mit einem Doppelroman über den neapolitanischen Tenor Enrico Caruso feiert er wahre Publikumstriumphe und erlebt etliche Auflagen und Buchclublizenzen. Er knüpft nahtlos an den Erfolg von Rudi Schurickes Schlager über die 'Capri-Fischer' an und wird zum Avantgardisten deutscher Italiensehnsucht der fünfziger Jahre. 1950 ernennt der *Schutzverband deutscher Autoren*, die zentrale Schriftstellervereinigung, Frank Thiess in einem seltenen, feierlichen Akt zum Ehrenmitglied. Außerdem wählt man an ihn auf der ersten Tagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1950 zum Vizepräsidenten. 1955 schließlich wird er Vorsitzender der Sektion Literatur in der Akademie in Mainz und damit Nachfolger Alfred Döblins. Ein Schriftsteller wie Frank Thiess ist auf seine Weise repräsentativ für die deutsche Entwicklung. 1929 etwa hatte er geschrieben: «Die Demokratie hat in Deutschland die Mittagshöhe ihres Ruhms überschritten, ihre Ideenlosigkeit offenbart und die Sympathien der Jugend verloren». Die Weimarer Republik lehnte er ab, seine politische Haltung trug ständisch-elitäre Züge, preußisch-junkerhafte. Dabei verachtete er Hitler durchaus. Thiess fühlte sich dem kleinbürgerlichen Pöbel und der proletarischen Masse überlegen.

Frank Thiess' Haltung ist für die geistige Sphäre in den ersten Jahren der Adenauerrepublik besonders aufschlussreich. Er hatte mit der NSDAP

nichts zu tun, er war kein Nazi. Aber das ist nicht das Entscheidende. Frank Thiess steht für eine bruchlose Kontinuität völkischer, deutschnationaler und antidemokratischer Strömungen von der Weimarer Republik über die Zeit des Nationalsozialismus bis zur Gründungsphase der Bundesrepublik. Seine Haltung ist somit symptomatisch für die unheilvolle Rolle des deutschen Bürgertums, das dem Nationalsozialismus den Boden bereitete. Nach 1945 begriffen sich dann viele als Widerstandskämpfer. In seinem unveröffentlichten Tagebuch von 1945 hält Thiess fest, wie er das Kriegsende bei sogenannten *einfachen Leuten* bei Bremen erlebte:

Es ist ein sozialpsychologisches Gesetz, dass der Gemeine vom Edlen, der Rohe vom Kultivierten nur dann lernt, wenn er sich vor ihm in dienender Stellung befindet. Inkompatible Menschen zusammengepfercht, das führt jedesmal zum Nachteil für die Besseren. Die Rohen wollen nicht hinauf, sie wollen den Besseren zu sich herabziehen und nehmen es ihm bitter übel, wenn er auf seiner Seelen- und Kulturstufe bleibt.

Das hat ganz konkrete politische Auswirkungen. Am 2. März 1947 schreibt Thiess an Luise Jodl, die Frau des Chefs des Wehrmachtführungsstabes Alfred Jodl, der bei den Nürnberger Kriegsverbrecherprozessen zum Tod durch Strang verurteilt wird, folgende Zeilen:

Vom Standpunkt der Pharisäer aus gesehen, wurde auch Jesus bestraft, doch die Christen wendeten diese «Strafe» in ein Opfer, das er für die Sünden der Menschheit brachte, und so ging von Golgatha ein Strom des Lebens aus. Die Zelle des Generalobersten Jodl ist heute so groß wie ganz Deutschland, und die Richter über uns werden andere sein als die Männer in Nürnberg. Die Geschichte richtet immer anders als die Gegenwart.

Etwas anders verläuft die Entwicklung bei Kasimir Edschmid. Im Gegensatz zu Thiess ist Edschmid der klassische Opportunist, der seine Standorte je nach Windrichtung wechseln kann. Edschmid macht nach 1950 die Stadt Darmstadt, seinen Geburts- und Wohnort, zu einer Art Verwaltungshauptstadt der deutschen Literatur. Die *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung* hat sich zwar im Frühjahr 1950 bei ihrer ersten Tagung in Stuttgart konstituiert, und Stuttgart ist auch als ihr Sitz vorgesehen. Doch Edschmid lässt seine Beziehungen zur Stadt Darmstadt und zum Land Hessen spielen und macht viel mehr Geld locker, als Stuttgart zu geben bereit ist. Und nicht nur die Akademie, auch das bundesdeutsche PEN-

Zentrum nimmt 1951 seinen Sitz in Darmstadt - erster Generalsekretär ist Kasimir Edschmid. Edschmid schafft es als einziger, während der zahlreichen Intrigen in der Akademie ein hoher Würdenträger zu bleiben, er ist ständig ihr Vizepräsident und in den letzten Jahren vor seinem Tod 1966 auch Ehrenpräsident. Noch 1965 hält er die Laudatio auf den Büchnerpreisträger Günter Grass.

Wie Thies fällt Edschmid in der Weimarer Republik durch völkisches und deutschnationales Denken auf. 1932 veröffentlicht er den Roman *Deutsches Schicksal*, und die herausragendste Kritik stammt von Hanns Johst, der kurze Zeit später Präsident der NS-Reichschrifttumskammer werden wird. Johst vergleicht, ein bisschen holprig, Edschmids Buch mit dem bis heute bekanntesten literarischen Zeugnis der nationalsozialistischen Ideologie: «Dieser Roman stellt sich dem großen Thema Hans Grimms *Volk ohne Raum* schmerzlich und gewissenhaft, aufrüttelnd und glänzend geschrieben, brüderlich an die Seite».

Edschmid hat aber einen Makel: er hat als Expressionist angefangen. Als Hitler an die Macht kommt, ahnt er, dass ihm dies in der jetzigen *nationalen Bewegung* schaden könnte und sucht umso heftiger den Schulterschluss. Am 15. Mai 1933 schreibt er an Hans Grimm. Entschuldigen Sie bitte das lange Zitat, aber dieser Brief war bisher unbekannt:

Zu meinem Entsetzen sah ich, dass mein Name plötzlich auf einer Liste auftauchte, die zur Säuberung der Bibliotheken vorderhand bestimmt sein soll und infolgedessen ist es auch geschehen, dass in ein paar Städten meine Bücher verbrannt worden sind. Die Scham, der Schmerz und die Enttäuschung, die es mir bereitet hat, mich plötzlich mit der ganzen zersetzenden Literatengesellschaft zusammen zu sehen, gegen welche sich jede Faser in meinem Herzen wehrt, kann ich Ihnen nicht schildern. Wenn ich mir überlege, was ich seit Jahren von jener Seite her auszustehen hatte, weil meine Einstellung eben immer positiv für Deutschland war, weil ich nie auch nur die Spur einer marxistischen Bewegung hatte, wenn ich denke, dass ich immer wieder die Welt durchstreift habe von den Einkünften aus meiner Schriftstellerei, um für positive deutsche Dinge eintreten zu können – und wenn ich nun bedenke, dass Bücher wie *Deutsches Schicksal* von Jungens verbrannt worden sind, die diese Bücher nicht kennen und die unsere deutsche Hoffnung darstellen und dass unzählig viele Bücher von Autoren, die mich zerrissen haben und die absolut antideutsch eingestellt waren, nicht angetastet wurden, so erscheint mir dieser Wahnsinn

unfassbar. Können Sie sich vorstellen, was ich, der ich nicht außen stehen will und kann in dem Deutschland, das kommt, empfinde, wenn ich meinen Namen neben Namen wie Iwan Goll, Emil Ludwig, Rubiner, Toller usw. lese. Sie müssen mir glauben, dass dieser Tag einer der schlimmsten in meinem Leben war. Ich bin, solange ich denken kann, mit allen meinen Kräften gegen das destruktive Literatentum gesegelt. Das haben auch alle führenden Zeitungen von rechts festgestellt. Und ich kann nicht mehr atmen, wenn gegen alle Vernunft und gegen alle Gerechtigkeit mein Name mit den Leuten genannt wird, die ich verachtet habe. Mag man mich für einen Juden gehalten haben (ich habe den besten arischen Stammbaum, den man sich denken kann): solange es Gerechtigkeit und Männlichkeit gibt, muss ich versuchen, in dieser Sache nicht für mich als Person sondern für meine Ideen und für meine Haltung Gerechtigkeit zu finden.

Edschmid kommt mit seinem «besten arischen Stammbaum» tatsächlich glimpflich davon. Zwischen 1933 und 1941 publiziert er zehn Bücher. Und noch 1944 verhandelt er mit einem Protagonisten des engsten Führungskreises der NSDAP, mit Baldur von Schirach, dem Reichsstatthalter in Wien, über ein repräsentatives Wien-Buch. Er besucht von Schirach und seine Frau privat. Einer der vielen, zum Teil langen Briefe, die Kasimir Edschmid an Baldur von Schirachs Ehefrau Henriette schreibt, endet mit den Worten: «Das Bild Ihrer Kinder steht in meinem Arbeitszimmer. Bitte umarmen Sie sie von uns».

Im Frühling 1950 erlebt Edschmid wegen seiner Kontakte mit Baldur von Schirach eine Überraschung: die «Oberösterreichischen Nachrichten» haben recherchiert. Mehrere deutsche Zeitungen, darunter die «Frankfurter Allgemeine», bringen die Nachricht. Edschmid veranlasst sofort Klagedrohungen und Gegendarstellungen. Er beruft sich dabei auf Namen wie Carlo Mierendorff und Theodor Haubach: vor 1945 aktive und getötete Widerstandskämpfer gegen das Dritte Reich. Ich zitiere aus Edschmids Text in der FAZ:

Ich habe in der Tat eine Besprechung mit Schirach gehabt und daraus kein Geheimnis gemacht, davon überall erzählt und das Ergebnis der amerikanischen Militärregierung in München mitgeteilt. Ich hatte diese Besprechung auf Wunsch meiner Freunde Mierendorff und Haubach, die über den Stand der Opposition bei Schirach informiert zu sein wünschten. Die Bemerkung, die Sie in diesem Zusammenhang weiterhin bringen, «Er kam nicht nur einmal, er kam des öf-



teren» ist erlitten. Es hat nur eine Besprechung stattgefunden. Es hieße zum mindesten meine Intelligenz reichlich unterschätzen, wollte man glauben machen, dass ich als Autor, dem es seit Jahren verboten war, Bücher zu publizieren, im Jahre 1944 noch versucht hätte, als der Krieg längst verloren war, mich bei den Nazis anzubiedern.

Es ist die einzige Situation, in der Edschmid über seine Vergangenheit Auskunft geben muss. Wir nähern uns damit einem der Kernpunkte unserer Ausstellung, nämlich den Anfängen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Die Initiative zu ihrer Gründung geht 1948 von einer Einzelperson aus: Oskar Jancke. Auch er, 1898 geboren, ist ein innerer Emigrant, er hat sich mit unpolitischen journalistischen Tätigkeiten über Wasser gehalten. Seine Idee zu einer Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ist vom Impuls getragen, die deutsche Sprache zu reinigen, und er arbeitet darauf zu, die neue Akademie bei der Goethefeier 1949 in der Frankfurter Paulskirche feierlich zu proklamieren. In den entscheidenden Monaten im Frühling und Sommer schreibt er jeden Tag mehrere Dutzend Briefe, versucht, den Einfluss der regionalen Schriftstellerverbände und ihrer Funktionäre zurückzuhalten, muss sich mit den Interessen der deutschen Mitglieder des internationalen PEN-Clubs auseinandersetzen, und es gelingt ihm tatsächlich, die Akademie weitgehend von Verbandsinteressen freizuhalten. Auf der ersten Tagung im Frühjahr 1950 wählt man den siebenzigjährigen Rudolf Pechel zum Präsidenten, den langjährigen Herausgeber der Monatszeitschrift «Deutsche Rundschau». Pechels Profil ist exemplarisch für die *moralischen Instanzen*, die nach 1945 für den Neubeginn stehen: in den Zwanziger Jahren gehört er dezidiert zum antirepublikanischen Lager. In der NS-Zeit betont Pechel dann national- und christlich-konservative Überzeugungen und wird 1942 verhaftet. Pechel, gleichzeitig national gesinnt und aus dem Konzentrationslager gekommen, scheint für die Position des Akademiepräsidenten ideal. Oskar Jancke, der die erste Tagung und die Präsidentenwahl vorbereitet, zieht bei den entscheidenden Überlegungen Frank Thiess ins Vertrauen und schreibt:

Für Pechel als Präsidenten spräche eine gewisse literarische Neutralität, sein Ansehen als Widerstandskämpfer und als Deutscher konservativer Prägung. Sie als Vizepräsident gäben (mit ihm) eindeutig dem Charakter der Akademie als einer deutschen Ausdruck, also einer Selbstbehauptung, mit der man zu rechnen hat.

Rudolf Pechel legt als Präsident großen Wert darauf, dass dezidierte Nationalsozialisten, Parteimitglieder und Funktionäre nicht als Mitglieder aufgenommen werden. Doch viel wichtiger ist ihm schnell die neue totalitäre Gefahr, die aus dem Osten kommt. Der Antikommunismus überdeckt von vornherein eine tiefere Auseinandersetzung mit der unmittelbaren NS-Vergangenheit Deutschlands. Erinnern wir uns an die Formulierung Gerhard Nebels im Geburtstagsartikel für Thomas Mann: der Zweite Weltkrieg sei «eine untergegangene Gestalt des globalen Bürgerkrieges, in dem wir stehen». Seine heutige Gestalt, so legt er nahe, sei zweifellos der Kampf gegen den Kommunismus. Auf der Herbsttagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung 1950 hält Präsident Rudolf Pechel eine Grundsatzzrede, in der die herrschende Stimmung im Westen auf den Punkt gebracht wird. Im Protokoll heißt es:

Wenn es noch eines Anstoßes zum Eintritt in den Kampf für geistige Freiheit bedurft hätte, so böten ihn die Vorgänge im östlichen Deutschland; sie gingen in ihrer Roheit, Gemeinheit und Dummheit noch über das hinaus, was sich die Nationalsozialisten an Unterdrückung des freien Geistes geleistet hätten.

Das sieht auch Frank Thiess so, der Vizepräsident. Seine Briefe werden in dieser Zeit immer stürmischer, an Kasimir Edschmid schreibt er: «Die Einheit Deutschlands in Ehren, doch man kann und darf sie nur auf Deutsche erstrecken, wobei ich ganz privat der Ansicht bin, dass Döblich, Zweig und Becher drei Juden und Emigranten sind, die gefühlsmäßig zusammengehören».

Die großen dichterischen Namen in der Anfangszeit der Akademie sind Rudolf Alexander Schröder und Werner Bergengruen. Aber es gibt noch andere Gründungsmitglieder, die den Geist der frühen Jahre repräsentieren, etwa der Schriftsteller Werner von der Schulenburg. Dieser schreibt am 14. September 1951 an den Präsidenten Pechel: «Ich beobachte ein Vordrängen der jüdischen Autoren, vor allem der Ausländer, speziell in unserem Theater. Wir deutschen Bühnenaufsteller werden, bis auf einige Emigranten, überhaupt nicht gespielt, gespielt werden dagegen sehr viele Juden, die eine lebhaftere Unterstützung in der deutschen Presse finden».

Das literarische Ereignis dieser Jahre ist der kometenhafte Wiederaufstieg von Gottfried Benn. 1933 hat er sich den Nationalsozialisten begeistert

angeschlossen, doch es dauert etwas mehr als ein Jahr, bis auch er merkt, dass ihm seine expressionistische Vergangenheit zum Verhängnis werden könnte. 1935 taucht er als Militärarzt bei der Reichswehr unter, er nennt das «die aristokratische Form der Emigrierung». Nach 1945 glaubt Benn, zwischen allen Stühlen zu sitzen und entwickelt eine Ästhetik vom Geist, der über den Dingen steht. Am Ersten Weihnachtsfeiertag 1945 schreibt er über die beabsichtigte Wiedergründung der Preußischen Dichterakademie:

Meine Frage, welchen Sinn und Inhalt diese Akademie heute haben sollte, wird mit «Repräsentation» beantwortet. Gelächter, sage ich! Wer, für wen und was? 1933 wurden die Mitglieder auf Befehl der Faschisten gestrichen, heute auf Befehl der Antifaschisten, kommen morgen die Katholiken zur Macht, hängen wir eine Madonna an die Wand und legen Rosenkränze vor die Sitzungsteilnehmer – also: entweder es gibt die Kunst, dann ist sie autonom, oder es gibt sie nicht, dann wollen wir nach Hause gehn.

Durch so viel Formen geschritten,  
 durch Ich und Wir und Du,  
 doch alles blieb erlitten  
 durch die ewige Frage: wozu?

In der ersten Zeit nach 1945 glaubt Benn, dass ein neues Buch von ihm in Deutschland kaum erscheinen könne. Doch sein suggestiver Ton, seine Sogwirkung, seine kunstvolle Beschwörung von Elite und Einsamkeit stiften massenhaft Identifikationsmöglichkeiten. Zudem hat er im Gegensatz zu den raunenden, mystifizierenden und vernebelnden Tönen um ihn herum eine erfrischend klare, moderne Sprache. Sie zeigt sich auch, wenn er, der sein Geld als Arzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten verdient, über den Literaturbetrieb urteilt: «Jeder weiß, dass es sich in diesem Milieu um reine Prostitution handelt und zwar eine unreglementierte, der gegenüber Tripper zu behandeln, wie ich es beispielsweise tue, ein geradezu jungfräuliches Gewerbe darstellt».

Gottfried Benn wird nach 1945, und mittlerweile auch wieder häufiger jetzt, in fast einem Atemzug mit dem nationalen Revolutionär Ernst Jünger genannt. Deswegen kommt Ernst Jünger in unserer Ausstellung an dieser Stelle vor, und zwar deswegen, um das Singuläre an Benn hervorzuheben. Benn selbst urteilt in einem Brief an F.W. Oelze 1948 über Jünger: «Er hat

in genügender Menge das Mulmige, ohne das die Deutschen den Geist nicht ertragen, das Gedrückte, leicht religiös Gefärbte, das den Autor so angenehm harmlos u. achtenswert macht, die Klarheit u Schärfe des durchbrechenden Genies mangelt ihm völlig, jede Latinität: - kurz: Timmendorfer Strand contra Portofino».

Im Mai 1952 besucht Jünger Benn in dessen Wohnung. In seinem Buch *Annäherungen* gibt Jünger die Notizen wieder, die er sich am Abend über die Begegnung gemacht hat. Man muss ihm für die getreue Wiedergabe durchaus dankbar sein. Benn geht kurz aus dem Zimmer und kommt mit Jüngers Schrift *Besuch auf Godenholm* zurück, die kurz vorher erschienen ist:

Er setzte sich wieder neben mich: «Wissen Sie – das ist das Raffinierteste, was Sie gemacht haben». Dann blätterte er in dem Bändchen und begann eine Passage zu lesen, die sich mit dem Ziel beschäftigte, das durch Annäherung erreicht, doch nicht überschritten werden kann. Für einen Augenblick wird die Erscheinung mit dem Sein identisch, die Woge mit dem Meer.

Und jetzt kommt der Originalton aus dem Jünger-Text:

Es würde stets wiederkehren, dass das EINE aus dem Getrennten aufstieg und sich mit Glanz bekleidete. Dieses Geheimnis war unaussprechlich, doch alle Mysterien deuteten es an und handelten von ihm, von ihm allein. Die Wege der Geschichte und ihre Listen, die so verschlungen schienen, führten auf diese Wahrheit zu. Ihr näherte sich auch jedes Menschenleben mit jedem Tage, jedem Schritte an. Nur dieses Eine war das Thema aller Künste, von hier aus wurde jedes Denken in seinem Rang bestimmt. Hier war der Sieg, der alles krönte und jeder Niederlage den Stachel nahm. Das Staubkorn, der Wurm, die Mörder nahmen daran teil. Es gab nichts Totes in diesem Lichte und keine Finsternis.

Hier endet das Zitat aus der Jünger-Prosa, und in seiner Tagebuchstelle fährt Jünger fort: «Gottfried Benn legte das Buch zwischen uns auf das Sofa und sagte: ‘Was ist das? Was ist das --- das ist der Penis! Das kann nur der Penis sein!’».

Diese Passage wird in den siebziger Jahren, als die psychoanalytische Literaturinterpretation eine große Konjunktur hat, eines der Lieblingszita-

te abgeben und wird feixend zelebriert. Sie zeigt auf jeden Fall deutlich den Unterschied zwischen Jünger und Benn. Benn ist viel anschlussfähiger an die spät- und postmoderne Wahrnehmung, er bricht das Pathos, wenn es übermächtig zu werden scheint, und versetzt seine Sprache in den letzten Lebensjahren immer häufiger mit Alltagsslang, mit Anspielungen an die Populärkultur; er hat einen schnoddrigen, coolen Gestus. Der Benn-Sound spielt mit Elementen des Pop, bevor es einen Begriff dafür gibt. Benn, 1886 im westpommerschen Flecken Mansfeld als Sohn eines protestantischen Landpfarrers geboren, neigt nicht zu großen Gefühlen. Aber da er sie trotz allem ständig in sich spürt, hebelt er sie durch eine zwischen Zynismus und abgründiger Weisheit ständig changierende Artistik immer wieder aus. Einmal schickt ihm sein Brieffreund Friedrich Wilhelm Oelze eine Liste mit Fragen zu den neuesten Manuskripten, und bei Oelzes Frage nach dem Begriff *Colt* entfährt es Benn: «*Colt* – aber, Herr Oelze! Lesen Sie keine Kriminalromane? Ich ständig, wöchentlich 6, Radiergummi fürs Gehirn – ein berühmter amerikanischer Revolver, ohne den kein Scotland Yardmann auftritt».

Damit lässt Benn die zeitgenössische deutsche Diskussion um den *Geist*, um Schicksal und Gott weit hinter sich. Benn hat aber auch eine Neigung zum Schlager. Blumen und Pflanzen leisten ihm immer wieder gute Dienste zur Seinsvergewisserung. Die Anemone kommt vor und einmal auch die Eberesche, am meisten hat es ihm allerdings die Rose angetan, und man kann sich das durchaus auch in einer anderen Form vorstellen, gesungen von der dunklen Stimme Zarah Leanders:

Wenn erst die Rosen verrinnen  
aus Vasen oder vom Strauch  
und ihr Entblättern beginnen,  
fallen die Tränen auch.

Die nachfolgende Generation hat es da viel schwerer. Sie hat keine literarische Sozialisation erfahren, sondern ist im Krieg gewesen – sie kehrt mit Anfang, Mitte Dreißig aus dem Schützengraben und den Kriegsgefangenenlagern nach Deutschland zurück und hat noch nichts veröffentlicht. Mehr zufällig sammeln sich diese Versprengten in einem Forum, das der aus amerikanischer Kriegsgefangenschaft gekommene Hans Werner Richter initiiert. Erst einige Zeit später nennen sie sich Gruppe 47, und die Idee

dazu entsteht Ende Juli 1947. Hans Werner Richter, der spätere dtv-Verleger Heinz Friedrich und einige andere nehmen an einem Treffen teil, das der neugegründete Stahlberg-Verlag in Altenbeuern/Hinterhör im Allgäu veranstaltet. Es steht unter dem Motto «Ruf der Jugend». Den Festgottesdienst hält Rudolf Alexander Schröder, und Schröder hält auch den eröffnenden Festvortrag, mit dem Titel: *Vom Beruf des Dichters in der Zeit*. Auf dem Programm steht außerdem eine Tee-Einladung bei der Gräfin Degenfeld sowie am Abend um 20 Uhr *Schubplatteln* im Dorf. Rudolf Alexander Schröder spricht von der «Erhebung aus dem Vergänglichen», er spricht von der «Rettung aus dem Vergänglichen ins Bleibende», und er definiert dieses Bleibende auch: es ist eine Spiegelung, ein «Abbild dessen», wie Schröder sagt, «das wir freilich als die Hinfälligen und Sterbenden, die wir unsrer irdischen Mitgift nach selber sind, nur im Spiegel eines dunklen – weil unzureichenden – Worts auffangen und weitergeben können: *des Ewigen*».

Hans Werner Richter erinnert sich später: «Die meisten waren unzufrieden mit dem Verlauf der Tagung. Nein, das was sie gehört hatten, war nicht das, was sie sich vorstellten». Aber er fügt hinzu, dass ihm doch etwas aufgefallen ist. Die jüngeren Teilnehmer haben über die Texte, die vorgelesen wurden, sofort diskutiert. Und das hat ihm gefallen. Richter sagt:

Es hatte sich spontan entwickelt, und Rudolf Alexander Schröder konnte es nur schwer ertragen: diese offene Sprache, die oft brüskierend und beleidigend war, in der Wortwahl an die Landersprache der vergangenen Kriegsjahre erinnernd: rauh, karg, die Dinge unmittelbar beim Namen nennend. Dieser Ton bestimmte natürlich nicht die Szenerie, aber manchmal brach er durch. Hatte man nicht ein Jahrzehnt lang auf jede wirkliche Kritik verzichten müssen? Buchbesprechungen? Ja. Rezensieren? Ja. Aber Kritik? Doch war sie nicht notwendig, wenn eine neue andere Literatur entstehen sollte, war sie nicht notwendig zur Selbstbesinnung und Selbstprüfung, und bedurfte es nicht härtester Kritik und intensivster Arbeit, um die Sprache von all dem Unflat zu reinigen, der sich in den Jahren des Dritten Reiches und des Krieges angesammelt hatte? Ja, die Methode, die sich hier entwickelt hatte, war richtig: Lesen und Kritisieren, nur besser, schärfer, genauer. Darauf kam es an. Ich sagte es denen, die um mich herum saßen: «Das müsste man wieder machen. Nur mit anderen Leuten».

Dass Rudolf Alexander Schröder in gewisser Weise am Beginn der Grup-

pe 47 steht, ist kein Zufall. Er entzündet das, was Hans Werner Richter als wesentliches Merkmal der Gruppe bezeichnet: die Kritik. Es gibt zwar kaum literarische Kriterien. Es geht um Knappheit, es geht um die Fakten, es geht darum, den Schwulst zu vermeiden, die Beschönigung und das Pathos. Hier werden Spielregeln erprobt, die für frischen Wind und für geistige Auseinandersetzung sorgen. Das ist man in Deutschland nicht gewohnt, und die Erfahrung aus den amerikanischen Kriegsgefangenenlagern spielt hier eine große Rolle: Diskussion und Kritik sind Schlüsselbegriffe, und es sind zunächst gesellschaftliche und erst in zweiter Linie auch ästhetische Kriterien.

In den ersten Jahren ihres Bestehens führt die Gruppe 47 ein Schattendasein, sie wird von den etablierten Stimmen des Feuilletons kaum beachtet. Die Frühjahrstagung 1952 in Niendorf an der Ostsee markiert einen ersten Wendepunkt. Es treten junge Autoren auf, die sich der zeitgenössischen Moderne öffnen – Ilse Aichinger liest ihre raffiniert gebaute *Spiegelgeschichte*, Ingeborg Bachmann erregt mit ihren verhauchten, existenziell aufgerauhten Gedichten Aufsehen, und der 32-jährige Paul Celan, ostjüdischer Herkunft, ist aus Paris angereist. Die Berichte darüber, wie Celans Lesung in Niendorf aufgenommen worden ist, sind sehr verwirrend. Er selbst schreibt in mehreren Briefen an seine Frau, dass er Verleger kennengelernt sowie erfreulich hohe Rundfunkhonorare erhalten hat. Im Herbst desselben Jahres erscheint sein erster Gedichtband in Deutschland – der Cheflektor der Deutschen Verlags-Anstalt ist in Niendorf gewesen und hat um den Dichter geworben. Celan schreibt am Ende der Tagung der Gruppe 47 an seine Frau: «Am Ende der Sitzung, als man zur Wahl schritt, haben sich sechs Personen an meinen Namen erinnert». Dass sechs der Anwesenden ihm den Preis der Gruppe 47 geben wollten – das ist allerdings gar nicht so wenig. Den Preis allerdings erhält Ilse Aichinger, auch sie eine Autorin mit jüdischem Hintergrund. Mitte der fünfziger Jahre versucht Richter zu formulieren, was mit der Gruppe 47 passiert ist, und schon hier zeigt sich, dass ihm etwas über den Kopf zu wachsen droht:

Es ist nur eine erstaunliche Wandlung in der Literatur festzustellen. Während sie 1947 sehr stark zum Realismus neigte, dementsprechend auch sehr stark zur engagierten Literatur, auch zu den politischen Problemen zeitnah war, entwickelt sich die junge Literatur – das darf ich kritisch sagen – immer mehr zur Kunst der Form hin und etwas weg vom Engagement. Ich persönlich bedau-

ere es, dass diese Zeitverbundenheit nicht mehr da ist. Aber man kann das nicht beeinflussen.

Im Laufe der fünfziger Jahre zeigen sich erste, zögernde Öffnungen im Literaturbetrieb. Dabei tauchen Namen auf, die heute berühmt sind und eine neue Epoche einleiten. Neben der Gruppe 47 machen auch einige andere Außenseiter von sich reden. Am schillerndsten ist dabei wohl der Solitär Arno Schmidt. Am 17. April 1953 gibt Schmidt dem damals 25-jährigen freien Rundfunk-Mitarbeiter Martin Walser ein Interview, und hier überschneiden sich verschiedene historische Kreise und Medienkonstellationen. Walser sagt, dass Arno Schmidts Sprache doch «etwas seltsam» sei, «etwas ungewohnt». Sie sei für viele, «die in dieser Zeit leben, ja sogar unverständlich», das müsse Schmidt doch wohl auch zugeben. Arno Schmidt reagiert recht ungehalten. Bei anderen Künsten, bei der Musik oder der Malerei, würde das niemandem einfallen. «Wenn ich da einem Laien eine Partitur vorlege», sagt Schmidt, dann «wird er gern zugeben, dass er nichts, auch gar nichts davon versteht». Aber bei einem Buch seien die Buchstaben jedem geläufig, und so meine jeder, dass er ohne weiteres lesen und vielleicht gar auch schreiben könne. Das sei aber ein Irrtum. Und er hält Walser entgegen: «Wenn eine Annäherung stattzufinden hat, dann hat sie nicht von der Seite des Künstlers herzukommen, Kunst dem Volke, sondern das Volk, jedermann, hat sich gefälligst zur Kunst hinzubemühen».

In diesem Moment bricht die Zukunft an.

*Helmut Böttiger*





*HEIMAT*: OSSERVAZIONI INTORNO  
AD UN CONCETTO CHIAVE DEGLI ANNI '50

di  
Bernhard Arnold Kruse  
Napoli

I. Non si può parlare della storia culturale e, in generale, della storia del dopoguerra e degli anni '50 tralasciando una parola chiave di quel periodo: *Heimat*. Dopo la distruzione totale, il caos e il disorientamento completo lasciati dalla guerra, questo concetto assume una funzione centrale di ri-orientamento, sebbene da una parte venisse rifiutato e ritenuto compromesso e dall'altra, a partire dalla fine degli anni '50 e per tutto il quindicennio successivo, fosse fortemente contestato dal movimento di protesta. Ciononostante, a partire dalla seconda metà degli anni '70, il termine riacquista un'attualità che dura tutt'ora e dalla quale non si può prescindere se si vuole indagare il passato, anzi è proprio questa attualità a imporre l'indagine del suo passato, della sua funzione, della sua contestazione.

II. *Heimat*: prima di tutto occorre abbozzare euristicamente un suo significato, a partire dal fatto che stiamo usando la parola tedesca in quanto la lingua italiana non dispone di un diretto equivalente. Questa intraducibilità del termine non vale, tuttavia, solo per l'italiano, ma per la maggior parte delle lingue – ad eccezione di alcune lingue slave che hanno contaminazioni storiche con la lingua tedesca, e significativamente della lingua ebraica<sup>1</sup>. A queste difficoltà di traduzione si aggiunge quella di cogliere il concetto nella stessa lingua tedesca. La molteplicità del concetto porta non di rado alla rassegnata conclusione che, forse, solo i poeti possano riuscire ad

---

<sup>1</sup> Per l'intraducibilità del termine cfr. anche il discorso *Die Schweiz als Heimat?* che Max Frisch (1989, p. 52) ha tenuto per il conferimento del *Friedrich-Schiller-Preis* (1973); per quanto riguarda la corrispondenza del termine *Heimat* nella lingua ebraica, cfr. NELS-KAMP 2005.

esprimerlo<sup>2</sup>. La difficoltà ha a che fare con il carattere doppio del concetto: da un lato si tratta dell'indicazione geografica del luogo in cui si è nati e cresciuti, ma anche di quello in cui risiede la propria dimora abituale<sup>3</sup>. È da qui che nasce, dall'altro lato, la forte determinazione soggettiva del termine imperniato sul legame affettivo. Proveniente da *Heim*, casa propria, *Heimat* dà un senso di protezione e sicurezza che trova il suo fondamento nella figura dei genitori. A partire da *Heim*, *Heimat* si estende al territorio intorno ad essa, quello locale e regionale, fino a comprendere al contempo il tessuto sociale, gli usi e i costumi, la storia ecc., ovvero il mondo che l'individuo sente familiare, dove è cresciuto, dove ha sviluppato la sua identità – o almeno uno strato fondamentale di essa – e dove si sente – o almeno si sentiva una volta – integrato, sicuro, protetto. Le caratteristiche del paesaggio e della vita sociale si fondono nella sensazione di essere compresi ed è proprio in questa sensazione che l'individuo sviluppa un sentimento di appartenenza nei confronti di questo territorio. Il suo contrario è, invece, il territorio in cui ci si sente stranieri e privi di appartenenza. Ed è nella lontananza che si sviluppa la nostalgia del proprio paese, lo *Heimweh*. Si potrebbe perfino affermare che la *Heimat* è una dimensione di cui non si ha consapevolezza in quanto la si vive come territorio familiare e ambiente 'naturale' e come tale entra nella coscienza solo quando viene a mancare o quando la si avverte in pericolo. *Heimat* acquisisce molto spesso un tratto struggente.

<sup>2</sup> Cfr. GREVERUS 1972, p. 31. Hermann Bausinger esprime le difficoltà di cogliere il concetto, parafrasandole con le parole che S. Agostino utilizza per il tempo: «'Was ist Zeit?', fragt Augustinus. Seine vorläufige, bescheidene Antwort: 'Solange mich niemand danach fragt, ist es mir, als wüßte ich es; fragt man mich aber und soll ich es erklären, dann weiß ich es nicht mehr'. / Eine erste Antwort auf die Frage nach der Heimat könnte genau so lauten». BAUSINGER 1984, p. 11. Per la difficoltà di cogliere il concetto cfr. anche BASTIAN 1995, p. 24: «Aufgrund der objektiven Vielfalt und subjektiven Variationsbreite der Bedeutungselemente des aktuellen Heimat-Begriffs wird es nicht möglich sein, sie in ihrem gesamten Umfang zu erfassen und sinnvoll zu kategorisieren».

<sup>3</sup> Cfr. l'indicazione del *Grimmsches Wörterbuch*: «[...]1) heimat, das land oder auch nur der landstrich, in dem man geboren ist oder bleibenden aufenthalt hat [...]; 2) heimat, der geburtsort oder ständige wohnort [...]; 3) selbst das elterliche haus und besitzthum heiszt so, in Baiern [...]; e nella colonna seguente si allarga il concetto in senso religioso: «4) heimat in freierer anwendung a) dem christen ist der himmel die heimat, im gegensatz zur erde, auf der er als gast oder fremdling weit»; a ciò si aggiunge un uso metaforico-poetico e uno nei diversi modi di dire. GRIMM 1854-1961, vol. 10, col. 866s.

III. La rinnovata attualità del concetto ha inizio a partire dalla seconda metà degli anni '70 circa, quando un nuovo significato del termine emerge proprio da quel movimento di protesta che sin dall'inizio degli anni '60 lo aveva contestato e rifiutato, non solo nel nome dell'anti-provincialismo, ma anche come dimensione nella quale si erano annidati il conservatorismo e la continuità con il mondo reazionario del nazionalismo e nazifascismo. Il termine *Heimat* deve la sua rinnovata attualità – e quindi anche il cambiamento di significato – soprattutto al movimento antinucleare e poi 'verde'<sup>4</sup>. È qui che si sviluppa un legame affettivo con il territorio che, insieme alla salute dei suoi abitanti, diventa un valore da difendere dalla minaccia delle centrali nucleari e dallo strapotere delle grandi forze economiche. Originatasi dal movimento e dalla coscienza ambientalista e verde, la rinascita del termine si manifesta sia nella rivalutazione dei dialetti che nella letteratura (cfr. MOOSMANN 1980) e nei film; basti pensare alla fortunatissima serie televisiva *Heimat* di Edgar Reitz<sup>5</sup>. Al contempo avviene anche un profondo cambiamento dei paradigmi e dei metodi scientifici: a partire dagli anni '60 Hermann Bausinger, con la fondazione del Ludwig-Uhland-Institut all'Università di Tübingen, trasforma la *Volkskunde*, compromessa dal nazifascismo e da tutta la tradizione nazionalista e *völkisch*, in *Kulturwissenschaft*<sup>6</sup>. Negli anni '70, la ridiscussione pubblica del termine *Heimat* viene inaugurata da Alexander Mitscherlich (1971) e agli innovatori del settore scientifico si aggiunge, tra gli altri, Ina Maria Greverus che fonda l'Istituto di Antropologia Culturale a Frankfurt (1974), contribuendo a liberare il concetto di *Heimat* da una imposizione autoritaria (GREVERUS 1972 e 1979). La studiosa assume sì un legame spaziale-territoriale antropologico come fondamento, ma lo orienta come continua 'ricerca della *Heimat*', nella direzione di un'autodeterminazione delle popolazioni e dei singoli, facendo perno proprio sul fattore soggettivo e sulla molteplicità di significati del termine.

---

<sup>4</sup> Il cambiamento che sta alla base della rinnovata attualità del termine *Heimat* è in fondo ancora più ampio; si fa qui riferimento solo alla parte più vistosa. Cfr. in particolare GREVERUS 1979, p. 19ss.

<sup>5</sup> Cfr. la homepage della serie televisiva: <http://www.heimat123.de/> e l'articolo su E. Reitz su *Wikipedia*.

<sup>6</sup> Cfr. BAUSINGER 1971; per la funzione della *Volkskunde* come strumento di una dottrina sociale conservatrice e per le sue prestazioni in favore del nazionalsocialismo cfr. in particolare pp. 52-78.

Un ulteriore cambiamento di paradigma sta nell'assunzione metodologica del costruttivismo: Jens Korffkamp p. es. si orienta verso la fortunata ricerca di Benedict Anderson sul nazionalismo arrivando a concepire la *Heimat* come invenzione<sup>7</sup>.

Accanto e oltre il movimento ecologista, è però da evidenziare almeno un altro elemento che favorisce la rinascita del concetto di *Heimat*, e cioè quella tendenza all'astrazione che contraddistingue lo sviluppo dei sistemi economici e politici nei quali si inserisce sia il processo dell'unificazione europea che quello chiamato globalizzazione<sup>8</sup>.

Già la divisione sociale del lavoro rendeva astratti i processi fondamentali di determinazione dello sviluppo della società – come apprendiamo da Schiller e da Marx –, con l'avvento dei processi globali, questa astrazione acquista dimensioni gigantesche e universali che sfuggono completamente alla percezione immediata dell'uomo e alle sue possibilità di orientarsi con i sensi, nonché alla speranza di poterle influenzare. Nella *Heimat*, invece, si ritrova, ovvero si costruisce una dimensione 'a misura d'uomo', si crea cioè un ambiente geograficamente e socialmente circoscritto che corrisponde a quella capacità di orientamento attraverso i sensi che l'uomo ha sviluppato nel corso dei millenni<sup>9</sup>. Siccome i sensi non riescono più a cogliere la realtà complessa, in quanto globale – anche se gli effetti della globalizzazione sono tutt'altro che sfuggenti alla percezione immediata –, risulta ovvio il carattere costruttivo ed estetico di *Heimat*. Hanno qui il loro fonda-

<sup>7</sup> Cfr. KORFFKAMP 2006; ANDERSON 1983. Un sunto del concetto di *Heimat* fino al 2000 è consultabile anche in BOA 2000 e BLICKLE 2002. Boa, oltre alla storia del concetto e a una serie di analisi singole (E. Wiechert, M.-L. Fleißer, S. Lenz, E. Nolde, M. Verhoeven, E. Reitz, cinema della *Heimat* nella BRD e nella DDR), accenna non solo alla discussione sulla posizione di Martin Walser, integrando le sue affermazioni sulla nazione tedesca nel discorso della *Heimat*, ma include nel confronto anche le prospettive della società multiculturale. Blickle esplica il concetto di *Heimat* in una serie di confronti concettuali: modernità, nazione, identità, femminilità, natura, paesaggio, fondamento, innocenza (nell'infanzia), religione, lingua e *Antiheimat*.

<sup>8</sup> La rinnovata attualità della coscienza regionale viene tematizzata p.e. da AMANN / MEIN / PARR 2008; e nel contesto di un rinnovato senso di identità «Der Deutschericht», una delle riviste di germanistica più diffuse, ha dedicato nel 2010 un fascicolo alla cultura di una regione: *Tief im Westen: Das Ruhrgebiet* (BOGDAL 2010).

<sup>9</sup> Anche APPEGATE (1990, p. 10s.) ha osservato come si cerca di legare la dimensione politica nazionale a ciò che conosciamo attraverso i nostri cinque sensi, cioè casa e famiglia.

mento le tante manipolazioni ideologiche della realtà e del concetto stesso di *Heimat*; ma qui risiede anche – come già in Schiller (cfr. KRUSE 2002) – l'importanza del mondo dell'arte e il suo compito di sviluppare adeguati modelli del mondo e della realtà sensibile per plasmare i sensi e la soggettività tutta.

IV. La fortuna del concetto di *Heimat* – e qui avviamo l'accenno alla sua storia – ha inizio con la rivoluzione del 1848 e con l'industrializzazione della seconda metà dell'800. Nasce nel secondo periodo del *Biedermeier*, quando ai moti della rivoluzione e all'industrializzazione viene contrapposta una *Besänftigungslandschaft* (BAUSINGER 1980) dal carattere limitato e ben circoscritto a una dimensione locale, intima e, soprattutto, rurale, inserita nella natura. Come nella famosissima poesia di Wilhelm Ganzhorn *Im schönsten Wiesengrunde ist meiner Heimat Haus* (1851), vi è ancora la 'casa propria', ma inserendosi nel paesaggio circostante, essa si distacca dalla realtà e disegna un *cliché* romantico della natura, con sentimenti religiosi, che perde ogni individualità, è generalizzato e si può trovare dovunque. È proprio questa flessibilità e adattabilità a tutte le situazioni che per Bausinger (1990, p. 79 s.) sta alla base della fortuna del concetto. Nella stessa tendenza pacificante e tranquillizzante si muove la *Dorf- und Heimatgeschichte* di un Auerbach o Rosegger o Ganghofer. Successivamente, in particolare a partire dalla rapidissima ed enorme industrializzazione che ha inizio con la fondazione dell'Impero Guglielmino, il concetto di *Heimat* contrappone la vita in campagna, la vita contadina e vicina alla natura alla miseria delle grandi città che divengono dei mostri. Nasce intorno all'inizio del XX secolo la *Heimatbewegung* che comprende associazioni che indagano e valorizzano un mondo minacciato da profonde trasformazioni sociali e paesaggistiche<sup>10</sup>. Queste si uniscono poi nel *Deutscher Bund Heimatschutz*, che comprende anche un movimento giovanile e di protesta come i *Wandervögel* (fondato nel 1898) che romanticamente camminano attraverso la natura<sup>11</sup>. Fa parte del movimento anche la fondazione degli ostelli della gioventù, l'insegnamento della natura e della storia del proprio

<sup>10</sup> Per la *Heimatbewegung* cfr. KLUETING 1991.

<sup>11</sup> Per il rapporto tra *Heimatbewegung* e *Wandervogel* e più in generale per il movimento giovanile cfr. REULECKE 1991, pp. 1-18.

territorio nelle scuole, la *Heimatkunde*<sup>12</sup> e, non per ultimo, la *Heimatkunst*<sup>13</sup>. A causa di diversi elementi contraddittori si parla di una *rückwärtsgewandte Fortschrittlichkeit* (KLUETING 1991, p. VII). Questo movimento della *Heimat* è al suo interno molto variegato e va da un anticapitalismo romantico a elementi *völkisch*, cioè chiaramente prefascisti e razzisti (cfr. p. es. HERMAND 2006, pp. 41-45). Esso condivide con il movimento *völkisch* la concezione delle radici di un popolo nella famiglia e nella terra, ovvero nel *Blut und Boden*, per la quale l'anima nazionale del popolo non può essere concepita senza questo paesaggio che sta a rappresentare anche la natura. La razza pura radicata nella terra trova nel mitico contadino il suo rappresentante migliore e nella campagna il luogo della sua riproduzione. Ma oltre alla vicinanza ideologica, la *Heimatbewegung* e la *völkische Bewegung* sono intrecciate anche sul piano organizzativo e dei personaggi coinvolti (cfr. PUSCHNER 2006, pp. 145-151).

1. Tra il concetto di *Heimat* che si rifà alla dimensione locale e regionale e quello di nazione, che mira proprio all'unificazione e omogeneizzazione di un vasto territorio in quanto costituisce la condizione per l'industrializzazione e la crescita economica, si riscontra una contraddizione ovvia. D'altronde però, il concetto di nazione è astratto. Una delle strategie del nazionalismo che si può studiare nella letteratura del periodo è il tentativo di impossessarsi del concetto di *Heimat* per dare 'carne' a quello della nazione. In letteratura, p. es. il romanzo di Hermann Burte *Wiltfeber, der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers* (BURTE 1912), grande successo del 1912 ristampato per decenni, tenta di concepire la dimensione locale e regionale come esemplare per la nazione. Il romanzo vede fallire l'eroe, ma la concezione che emerge da questo 'martirio' – e i martiri determinano il successo dei loro progetti attraverso il loro sacrificio – è che le realtà locali e regionali concorrono a incarnare nel modo più puro possibile il tedesco per eccellenza. Così i patriottismi locali e regionali vengono incanalati al servizio del nazionalismo.
2. *L'eterno tedesco* è naturalmente contrapposto all'*eterno ebreo*, e così già nel titolo emergono elementi razzisti, antisemiti e *völkisch*, cioè prefascisti. Da questa letteratura si svilupperà poi la *Blut-und-Boden-*

<sup>12</sup> Per la storia di questa materia cfr. GOEBEL 1991, pp. 90-111.

<sup>13</sup> Per la *Heimatkunst* cfr. ROSSBACHER 1975.

*Literatur* di stampo nazionalsocialista. Lo stesso termine *Heimat* diventa centrale nell'ideologia nazista per indicare, appunto, 'la Germania' che deve essere protetta nella purezza della razza contro elementi stranieri, ebrei e zingari, ma anche contro l'arci-nemico francese, così come contro gli slavi e, in generale, tutti i popoli che minacciosamente circondano quello che viene preteso come territorio nazionale e ritenuto necessario per la sopravvivenza del popolo tedesco. Il soldato al fronte, nella prima così come nella seconda guerra mondiale, anche laddove aggredisce, difende la nazione immaginando che essa sia la propria casa e la propria famiglia, la sua *Heimat* appunto. La *Heimat* nella concretezza territoriale dell'immaginazione di ognuno, grazie alla malleabilità del termine, diviene uno dei simboli più forti e concreti della nazione.

3. Si sviluppa così una vera e propria simbiosi tra nazionalismo e *Heimat*, e forse un'indagine che confronti la storia tedesca con quella di nazioni che, come l'Italia, non dispongono di un termine corrispondente per esprimere identità e legami locali e regionali, potrebbe contribuire al chiarimento non solo della peculiarità linguistica, ma anche della specificità del nazionalismo tedesco. Le identità come il napoletano, milanese, fiorentino o anche il toscano, lombardo, siciliano, infatti, rimangono sempre contrapposte o almeno ben distinte dall'italiano, mentre il concetto di *Heimat* generalizza e astrae. Ma per quanto l'identità locale e regionale nel termine *Heimat* rimanga astratta, per ognuno si carica al contempo di immaginazione concreta e di un sentimento che tocca il fondamento della personalità a partire dalla casa e dalla famiglia, cioè dai legami più intimi, e coinvolge l'insieme di identità, affermazione sociale e paesaggio. Questa caratteristica è stata sfruttata dal nazionalismo tedesco in una dialettica geniale, dichiarando – come già indicato dal romanzo di Burte – le realtà particolari come incarnazioni dell'anima nazionale; ovvero la *Heimatbewegung* è stata utilizzata dal nazionalismo centralizzante per governare le spinte particolariste. L'inizio di questo legame tra patriottismo nazionalista e concetto di *Heimat* è stato osservato già agli inizi del nazionalismo tedesco nel primo '800 (cfr. p. es. KORFMANN 2006, pp. 42-45). Se da un lato, è il nazionalismo centralizzante a servirsi della *Heimatbewegung*, dall'altro anche la *Heimatbewegung* ha l'occasione di approfittare, in un rapporto di convenienza reciproca, dell'at-



- tenzione dello stato nazionale. Non solo perché riceve finanziamenti, l'inserimento di *Heimatkunde* nelle scuole ecc., ma soprattutto perché lì, dove si è legata al movimento *völkisch* può sperare di diventare rappresentazione dello spirito nazionale, vedendo il contadino ergersi – insieme al guerriero che difende la *Heimat* – a vero rappresentante della nazione. Naturalmente questi movimenti storici e sociali sono molto complessi e contraddittori, ma qui non possiamo che indicare soltanto alcuni punti nodali<sup>14</sup>.
4. È da distinguere il concetto di *Heimat* nel movimento operaio: non riescono nel loro intento i tentativi del governo guglielmino di vietare e distruggere il movimento operaio, denunciandolo anche come movimento senza *Heimat*, e di offrire agli operai un'alternativa alla contrapposizione conflittuale con la *Volksgemeinschaft* nazionale pacificata. Già nel 1870 Johann Jacobi dichiara il concetto di patria e nazione come reazionari: «L'umanità non si può rinchiudere nei confini nazionali; la nostra *Heimat* è il mondo: ubi bene, ibi patria – dove stiamo bene, dove possiamo essere uomini, è la nostra patria»<sup>15</sup>. Così come viene denunciato il principio territoriale del nazionalismo, la pretesa dei confini nazionali e la loro chiusura, si evidenzia anche che la pacificazione promessa sotto il concetto di nazione e di *Heimat* è illusoria in presenza di gravissime condizioni di sfruttamento e disuguaglianza sociale. Gli operai e le operaie indicano, invece, come loro *Heimat* la Socialdemocrazia rivoluzionaria e il movimento femminista. Il movimento operaio come *seelische Heimat*: così lo scrittore operaio E. Preczang che distacca il concetto di *Heimat* dalla sua componente spaziale-territoriale per legarlo alla dimensione politico-sociale, e compie con ciò un importantissimo cambiamento nei confronti delle concezioni allora esistenti (cfr. BASTIAN 1995, p. 126).
  5. La simbiosi tra il movimento della *Heimat* e lo stato nazionale diventa un'unità quasi indistinguibile durante il nazifascismo. Natural-

<sup>14</sup> Così nella *Heimatbewegung* si trovano perfino gruppi che, essendo la loro *Heimat* industrializzata, non sono affatto contrari all'industrializzazione, ma la vedono come caratteristica della quale si può essere fieri. Cfr. H. KLUETING 1991, pp. 82ss. Un buon inquadramento della *Heimatbewegung* nell'ambito *völkisch* e nella *Fortschrittliche Reaktion* (i reazionari progressisti) è consultabile in HAMANN / HERMAND 1973, cfr. in particolare pp. 326-247.

<sup>15</sup> Johann Jacobi, *Das Ziel der Arbeiterbewegung*, cit. in BASTIAN 1995, p. 125.

mente ci sono delle differenze: anche se nei valori fondamentali i membri dello *Heimatbund* e i nazisti convergono, ci sono elementi contraddittori come centralismo e localismo, ideologia di massa e orientamento scientifico che dividono e convincono i nazisti non solo a occupare tutti i posti chiave dell'organizzazione, ma anche ad inquadrarla direttamente tra le loro istituzioni (Cfr. DITT 1990, pp. 135-154, in part. p. 147 ss.). Nel periodo nazifascista la *Heimat* si identifica con il Terzo Reich, ovvero con uno Stato basato su rigidi principi del nazionalismo. Da questa identificazione consegue la compromissione del concetto di *Heimat*.

V. La seconda guerra mondiale segna l'apice e al contempo la catastrofe del nazionalismo, il suo fallimento totale e la sua definitiva delegittimazione storica. Ciò comporta anche una ridefinizione del concetto di *Heimat* nel dopoguerra. La centralità del termine diventa evidente se solo si elencano i gruppi per i quali questo concetto è di fondamentale importanza, è quasi la popolazione tutta:

1. Innanzitutto ci sono gli *Heimkehrer*, i soldati che tornano a casa dalla guerra e dalla prigionia di guerra; si tratta di circa 11 milioni di persone<sup>16</sup>.
2. Vi è poi la grandissima massa degli *Heimatlosen* o *Heimatvertriebenen*, i profughi che provengono prevalentemente dall'Est. Nel 1950 in Germania se ne contano quasi 12 milioni rispetto a una popolazione di meno di 70 milioni: nella Germania distrutta, con carenza di case, cibo, ecc., quasi un sesto della popolazione è di profughi, nella DDR addirittura un quarto<sup>17</sup>. Essi sono divisi tra il desiderio di tornare ai loro luoghi di provenienza e la necessità di integrarsi tra le popolazioni delle zone occupate, che poi diventeranno la BRD e la DDR, e cercano di crearsi una *seconda Heimat* tra gente che li vede spesso come stranieri e ha un comportamento inizialmente di rigetto, tendendo a degradarli a classe inferiore.

Oltre ai profughi dell'Est, sono da ricordare quelle popolazioni trasferite già dai tedeschi durante la guerra: sia quelle destinate a popolare le aree occupate all'Est, e come tali contenute numericamente nei

<sup>16</sup> Cfr. GOLTERMANN 2009; cfr. anche AGAZZI /SCHÜTZ 2010, p. 7.

<sup>17</sup> Cfr. SCHULZE 2001, p. 9; cfr. anche SCHULZE 2010, p. 21-40.

- 12 milioni di profughi, sia quelle vittime delle pulizie etniche, come p. es. i sudtirolesi costretti a optare tra nazionalità italiana e tedesca nel 1939. Avendo creduto alla promessa del Terzo Reich come *vera Heimat*, ca. 75.000 avevano realmente lasciato l'Alto Adige (cfr. STEININGER 2003, p. 7), ritrovandosi nel dopoguerra *heimatlos* e privi di cittadinanza ufficiale tra l'Austria e la Germania.
3. Un altro gruppo di cittadini (o ex-cittadini) tedeschi per i quali il concetto di *Heimat* è di importanza centrale sono gli esiliati, quelli che sono dovuti fuggire dal nazismo; si tratta di circa 500.000 persone di cui solo un piccolo gruppo, circa 30.000, torna in Germania (Cfr. KRAUSS 2001, p. 10), trovando spesso anche ostilità da parte dei tedeschi rimasti in patria. Anche gli alleati non favoriscono il ritorno degli esuli, proprio perché temono l'apertura di contraddizioni interne. Il concetto di *Heimat*, però, rimane importante anche per coloro che non sono tornati, sia perché rimane fondamentale il ricordo della patria che hanno dovuto abbandonare, sia perché devono ricrearsi una *seconda Heimat*. L'importanza di questo gruppo, seppur esiguo numericamente in confronto ai due gruppi sopra elencati, sta nell'alto numero di persone appartenenti all'*élite* tedesca.
  4. Ci sono poi i sopravvissuti ai campi di concentramento condannati ai lavori forzati che tornano a casa. Anche queste vittime incontrano spesso delle difficoltà di inserimento, perché come gli esuli si trovano accanto a persone che hanno delle colpe anche nei loro confronti, avendo in vario modo contribuito al regime nazista.
  5. Un quinto gruppo che ha dovuto abbandonare i propri luoghi sono gli evacuati di guerra che hanno dovuto lasciare le città distrutte dalle bombe. Si tratta probabilmente del più grande trasferimento di massa avvenuto durante la guerra; si stimano più di 500.000 persone e bambini, con o senza madri, soprattutto dal *Ruhrgebiet*, la regione centrale dell'industria pesante tedesca. La maggior parte si sistema in zone rurali a centinaia di chilometri di distanza<sup>18</sup>.
  6. Ma un problema di identità della *Heimat* si pone anche per coloro che sono rimasti – il sesto gruppo – in quanto, a parte le distruzioni della guerra, che in alcune zone rurali possono essere state relative, il

---

<sup>18</sup> Questo problema è stato illustrato e analizzato da DABEL 1981, KOCK, GERHARD 1997, SOLLBACH 1998.

passaggio delle truppe di occupazione e molte altre migrazioni comportano un forte cambiamento della popolazione, una massa di persone estranee, alle quali si aggiungono tutti i soldati delle truppe di occupazione delle forze alleate con la loro amministrazione ecc<sup>19</sup>. Per inciso, problematico è il termine *Heimat* anche in Italia, nel Sudtirolo: la popolazione di lingua tedesca che aveva in parte vissuto l'arrivo delle truppe tedesche come liberazione dagli italiani, sente la presenza italiana come un'occupazione straniera e spera in una ricongiunzione con l'Austria – cosa che non avviene. Qui il significato di *Heimat* ha un forte accento nazionalista: gli *Heimatverteidiger* sono rappresentati innanzitutto dagli *Schützen*, che conferiscono per primi il significato anti-italiano al termine.

VI. Nel dopoguerra, il termine *Heimat* va incontro a un bisogno di ri-orientamento, là dove la concezione di *Heimat* sta per una dimensione apolitica e non contaminata dal nazifascismo. Inoltre il termine non solo corrisponde nel primo dopoguerra a una vita di fatto parzializzata in ambiti territoriali ristretti, determinati dal collasso del sistema di trasporti e di comunicazione, ma viene organizzata innanzitutto nell'ambito locale e provinciale (*Kreise*); ove ciò corrisponde anche a una concezione agraria e frammentata del paese sviluppata dal ministro USA Morgenthau ai fini di rendere impossibile alla Germania un'altra guerra di aggressione. Questa idea viene respinta dal Presidente e gli USA perseguono il piano Marshall: la Germania dell'Ovest viene comunque riorganizzata secondo un modello federalista che assume poi con Bonn capitale una nuova identità. Compromessa l'identità nazionale, l'ideologia della *Heimat*, intesa come dimensio-

---

<sup>19</sup> AGAZZI/SCHÜTZ (2010) nell'introduzione al loro libro si rifanno alle ricerche di Alfred Schütz che distingue la popolazione rimasta nella *Heimat*, in questo caso nordamericana, che ha vissuto dei cambiamenti in modo continuativo e che spesso non se ne rende nemmeno conto; mentre i soldati che ritornano dalla guerra sono da un lato segnati profondamente dagli eventi vissuti, dall'altro non ritrovano la *Heimat* così come l'hanno lasciata e hanno bisogno perciò di aiuto psicologico. Questo vale anche per i soldati tedeschi che tornano in patria, anche se l'organizzazione di un aiuto psicologico è materialmente impossibile, come sottolineano gli autori. Per quanto riguarda però la popolazione, è da tenere conto che non si tratta di un territorio direttamente coinvolto e sconvolto dalla guerra, come invece era il territorio tedesco, dove non c'era neanche un metro quadro rimasto fuori dal conflitto e cambiato da esso.

ne locale e regionale nella Repubblica Federale Tedesca, ha la funzione di costruire uno spazio di appartenenza al fine della pacificazione, integrazione e coesione interna, facendo perno sull'ambiguità del termine e sottacendo la sua contaminazione con il nazionalismo e nazifascismo. Evitando in tal modo il confronto con il passato nazista e spingendolo nell'oblio, si è ricreata nella società tedesca dell'Ovest quella coesione che corrispondeva sia alle necessità del nuovo fronte anticomunista, sia alla ricostruzione economica del paese. La dimensione locale e regionale come spazio ritenuto immune al nazifascismo dà vita all'immagine e alla base culturale della nuova Repubblica Federale, permettendo, per così dire, il passaggio a un nuovo orientamento democratico. Il concetto assolve questa funzione fin verso la fine degli anni '50, quando il successo economico e un certo benessere, nonché l'impossibilità di cambiare i confini della BRD, creano una stabilità maggiore e permettono la costruzione di immagini identitarie diverse<sup>20</sup>. Questo è anche il periodo in cui comincia un confronto nuovo e critico con il passato, mentre la Repubblica Democratica ad Est cerca di continuare la tradizione del movimento operaio, identificando la *Heimat* come luogo di costruzione del socialismo.

VII. Le costruzioni letterarie ed artistiche del concetto di *Heimat* sono estremamente variegata e risultano dovute tanto alla sua storia e al contesto del dopoguerra, quanto all'impronta soggettiva del termine. Vi sono diverse prospettive per indagare questo campo letterario: da un lato si potrebbe focalizzare la tematizzazione dei diversi gruppi coinvolti, cioè la *Heimkehr* dei soldati, degli esiliati, dei sopravvissuti dai campi di concentramento, il destino dei *Vertriebenen* ecc.; un altro tipo di indagine potrebbe riguardare il destino degli stessi autori in quanto appartenenti a uno di questi gruppi, le loro biografie e autobiografie; una terza prospettiva potrebbe, invece, consistere nella distinzione delle diverse concettualizzazioni di *Heimat*. Tentando un primo approccio a quest'ultimo significato, si potrebbero distinguere grossolanamente sei concettualizzazioni diverse che spesso si possono scoprire anche legate tra loro. Gli esempi e le differenziazioni ulteriori poi non si contano e richiederebbero quasi una storia della letteratura, per cui basti, anche per ragioni di spazio, qualche cenno indicativo:

---

<sup>20</sup> Così la tesi di KNOCH 2001, p. 10s. e p. 22s.

1. Per prima è da elencare la distruzione dello stesso concetto di *Heimat*: in essa si riflette perfettamente la catastrofe totale del nazionalismo e della sua guerra che tutto ha distrutto, compresa la *Heimat* e tutti i valori connessi, a partire dallo *Heim*, la casa con la famiglia. Esempio per questo modo di sentire è il dramma di Rudolf Borchardt *Draußen vor der Tür*: lo *Heimkehrer* Beckmann non solo non trova più né *Heim* né *Heimat*, ma nemmeno la *Heimat* trascendentale sembra più esistere e la morte non gli offre riposo.
2. Opposta a questa concezione è quella che, pur mostrando la distruzione della guerra, individua nella *Heimat* la speranza di un nuovo inizio, di una rinascita, scindendo il concetto dal suo legame nazionalista. In questa direzione si delineano due concezioni differenti:
  - a. Da un lato vi sono opere letterarie, come p. es. il dramma *Die Heimkehr* (1947) di Erwin Corhag, che fundamentalmente concepiscono la *Heimat* come non contaminata dall'ideologia nazionalista, bensì basata sui valori della tradizione e della fede cristiana. La guerra viene sì ricordata come evento orribile di distruzione e di morte che continua a mietere vittime essendo ancora nelle teste di chi l'ha vissuta, ma rimane senza cause, ragioni, responsabilità. Oltre all'orrore della morte, è la depressione per essere stati sconfitti, per essere perdenti a segnare l'anima. La guerra ha cambiato gli uomini e anche la storia d'amore con il suicidio di lei al centro, che comporta lo sconvolgimento dell'ordine tradizionale, appartiene alla guerra. Ma alla fine la forza delle tradizioni e della fede cristiana riesce a vincere e a ricostituire i rapporti ante-guerra, compresi i ruoli sociali e tra i sessi, le gerarchie tradizionali. Naturalmente, la fede cristiana gioca spesso nella letteratura del dopoguerra la funzione di una rinascita basata sui suoi valori veri o presunti, ma nella nostra prospettiva è decisivo che la dimensione della fede sia legata al concetto di *Heimat* nell'insieme di territorio locale-regionale e struttura sociale con i suoi valori e i legami sentimentali verso questo complesso.
  - b. La seconda tendenza letteraria a costruire la *Heimat* come luogo delle forze di rinascita mette la natura al posto della religione, intendendo come natura anche la semplicità degli uomini e la tradizionale, perché 'naturale', gerarchia sociale. Questa concezione si trova in opere come p. es. *Eine Stimme hebt an* di Gerd Gaiser

(1950): qui, viene concepita, in fondo, una società preindustriale. Gaiser e Corhag non sono *Heimatschriftsteller* nel senso del riferimento a territori reali, ma tematizzano in queste opere esplicitamente il concetto di *Heimat*, anche se si tratta di un luogo del tutto fittizio. Gaiser – è da aggiungere – non mancava in nessun libro scolastico degli anni '50 e '60, e alcuni lo vedevano già sulla strada per il Premio Nobel. Se anche la sua descrizione della società postbellica era ritenuta veritiera nelle figure, la sua posizione nella critica culturale di stampo conservatore (*Kulturkritik* alla maniera di Jünger o Klages) che non lo aveva preservato dal fascino dell'ideologia nazifascista – si pensi alle sue poesie del tempo e alla sua adesione convinta (e non per carrierismo) all'organizzazione degli insegnanti nazisti nel 1933 e al partito hitleriano nel 1937 –, corrispondeva a una società che di questo coinvolgimento non voleva rendere conto. Anzi, la società semplice, provinciale e rurale, e la natura come valori di rinascita lasciavano emergere un sottile legame con la letteratura *völkisch*. Perciò critici come Reich-Ranicki preferivano Böll, il quale, anche se ritenuto artisticamente meno valido, non era ideologicamente contaminato.

3. Mentre negli esempi fin qui citati sono indicate configurazioni fittizie di *Heimat*, un terzo tipo di letteratura racconta una *Heimat* geograficamente esistente. Storie dalla Prussia dell'Est, da Danzica, dalla Svevia, dalla Westfalia, dal Sudtirolo ecc. Si tratta di una quantità sterminata di letteratura nella quale compare ciò che è *Heimat* reale per gli autori e/o per una parte dei lettori. Per distinguere, sarebbe utile chiedersi innanzitutto se vi si fanno i conti con il nazionalsocialismo e anche con i suoi predecessori, e qual è il concetto di *Heimat* che ne consegue. Mentre per esempio la scrittura di Günter Grass (*Il tamburo di latta, Gatto e topo, Gli anni da cane*) può essere vista come un modo critico di confrontarsi con il nazismo, la guerra e il dopoguerra, la maggior parte della *Heimatliteratur* nega questo confronto, costruisce un idillio, racconta storie drammatiche di altri tempi o ad es. la persecuzione da parte dei soldati dell'Armata Rossa. *Heimat* diventa qui la copertura dietro la quale si nasconde il nazionalismo revanscista che vuole la ricostituzione della Germania nei confini del 1937 o addirittura del 1939. Si pensi a una poetessa come Agnes Miegel, chiamata anche *madre della Prussia dell'Est*: pubblica

sin dall'inizio del secolo *Heimatliteratur*, diventando una delle più fervide ammiratrici e sostenitrici del Führer; sviluppa tendenze verso la *Blut-und-Boden-Literatur*, viene festeggiata e onorata dai nazisti, nonché inserita tra i sei poeti più importanti della *Gottbegnadetenliste* del 1944 stilata da Goebbels e Hitler in persona; nel dopoguerra continua a pubblicare senza problemi, è presente nei libri scolastici, le vengono dedicate scuole, strade e piazze. Alcune sue opere si presentano come innocue espressioni di amore verso la sua terra, espressioni di *Heimweh*, nostalgia per la patria perduta, che condivide in particolare con i profughi, soprattutto con quelli della Prussia orientale. Ma non è un caso che la Miegel venga onorata dalle potenti associazioni dei *Vertriebenen* (profughi dell'Est): queste organizzazioni, a loro volta, contano tra i loro più importanti funzionari circa un terzo di personaggi compromessi con il nazifascismo. Questo contesto rende ovvio come la pretesa innocenza delle poesie della *Heimat* possa essere funzionale al revanscismo che si avvale del sentimento umano di *Heimweh* e dell'amore per la propria terra. Tesi simili possono essere affermate anche per buona parte della *Heimatliteratur* dell'Alto Adige che usa il legame sentimentale alla propria terra in senso anti-italiano e con pretese territoriali, per cui scrittori contemporanei, come Josef Zoderer, vedono compromesso il termine *Heimat* da questi *Heimatverteidiger* e lo rifiutano per esprimere l'amore per il proprio paese.

A parte l'uso ideologico del concetto di *Heimat*, sarebbe poi da indagare di volta in volta la funzione della *Heimat* nell'ambito della costruzione del romanzo stesso, se essa sia un puro sottofondo intercambiabile con altri o se sia determinante nella sua peculiarità e nella costruzione dell'identità delle sue figure. Come strato dell'identità può avere pesi diversi e risultare da un lato marginale, o addirittura del tutto ininfluenza, e dall'altro assumere un ruolo fondamentale.

4. Alla rappresentazione della *Heimat* come luogo idilliaco si riallaccia tutta una letteratura triviale che ha inizio con gli anni '50. Si tratta di romanzi costruiti in serie seguendo sempre gli stessi schemi per dipingere la vita di campagna e, in genere, di montagna come idillio incontaminato dalla modernità dalla quale ci si deve difendere, e con *happy end* in cui vengono riaffermati i valori tradizionali della vita rurale. Spesso p. es. l'amore tra due 'nativi' della *Heimat* viene mes-



so in pericolo da uno straniero della grande città, o comunque da qualcosa di estraneo; ma alla fine si arriva ad un *happy end*, in cui la coppia si ritrova grazie all'affermazione delle tradizioni, della struttura sociale e della fede con tutti i valori annessi. È una letteratura di evasione che non ha più niente a che fare con la realtà della Germania e dell'Austria o anche dell'Alto Adige dove non di rado è ambientata. Da due serie di romanzi del 1950, pubblicati a cadenza settimanale, quindicinale o mensile, in forma di quaderni a poco prezzo, si arriva fino alla pubblicazione di 47 serie che inondano contemporaneamente il mercato degli anni '50 e '60, e ne esistono alcune ancora oggi<sup>21</sup>.

Accanto all'ambientazione privilegiata della montagna, si trovano anche quelle che hanno come teatro i territori degli *Heimatvertriebenen*, p. es. la Prussia orientale. L'effetto politico dell'«innocuo» *Heimatroman* è assicurato. Come l'ambientazione nelle Dolomiti – uno dei luoghi preferiti degli *Heimatromane* – integra il Sudtirolo nell'ambito dei territori di lingua tedesca dove viene poi recepita, così anche l'ambientazione nei territori dell'Est assegna questi come *Heimat* ai tedeschi.

Lo stesso vale per lo *Heimatfilm*, che vive un boom straordinario negli anni '50 e '60<sup>22</sup>, e per le trasmissioni televisive. Una delle più diffuse fu *Luis Trenker erzählt*, prodotta nel 1959 significativamente dal *Bayrischer Rundfunk*. Qui *Trenker* raccontava storie della sua *Heimat* in Val Gardena, nell'Alto Adige. C'è da evidenziare, da un lato, la continuità della produzione cinematografica e libraria di *Trenker* che già sotto il fascismo italiano e il nazifascismo tedesco aveva fatto carriera con film e libri di *Heimat*; e anche se non si era compromesso con il *Blut und Boden*, i valori e le virtù dei suoi eroi corrispondevano esattamente a ciò che ci si aspettava dal soldato tedesco<sup>23</sup>. Ma il fatto più che curioso è, dall'altro lato, che ciò che

<sup>21</sup> Per alcuni schemi strutturali di uso diffuso già nello *Heimatroman* intorno al 1900, cfr. anche ROSSBACHER 1975, p. 137ss, e DOMAGALSKI 1981. Per il mio conteggio ho utilizzato le indicazioni nel sito <http://trivialitas.piranho.de/trivialitas.htm> (30/10/2011).

<sup>22</sup> Per il cinema della *Heimat* cfr. l'ampio e approfondito lavoro di HÖFIG 1973.

<sup>23</sup> Cfr. la sua prefazione alla ristampa del 1940 del suo *Helden der Berge* (*Eroi della montagna*). Alle esigenze del soldato lottatore in guerra corrispondono gli elogi dell'uomo lottatore che proviene dal ceto umile e diviene l'eroe, lo «himmelstürmender Kämpfer», il

Trenker presentava, l'incarnazione esemplare della *Heimat* tedesca, si trovava nel Sudtirolo: se si considera che questo concetto veniva inculcato già ai bambini, in quanto la Radio-TV della Baviera aveva inserito la trasmissione nei programmi pomeridiani, è chiaro il senso politico dell'operazione.

5. Una quinta concezione di *Heimat* si rifà alla dimensione sociale, riscontrabile nella tradizione del movimento socialista e comunista che sin dall'inizio del secolo aveva risposto all'offerta di identificazione con il *Vaterland*, capovolgendone il contenuto: *Vaterland* come luogo della rivoluzione e costruzione del socialismo. Lo *Heimweh*, articolato nell'esilio diventa volontà di costruire una patria socialista. *Heimat* e nazione tendono a coincidere, ma il contenuto fondamentale è determinato dai rapporti sociali e dal sistema politico-sociale, mentre quello etnico-territoriale tende a perdere di importanza. Come esempio si può pensare alle poesie dell'espressionista Johannes R. Becher, che diventa poi ministro della cultura della DDR<sup>24</sup>.
6. Una sesta tendenza sta nella costruzione di un concetto di *Heimat* che si slega del tutto dalla dimensione territoriale. Questo è dovuto all'esperienza della distruzione di ciò che era fisicamente, ovvero territorialmente, la *Heimat*:
  - a. Da un lato va richiamata la filosofia di Ernst Bloch: nel *Principio Speranza*, pubblicato nel 1954 e concepito durante l'esilio, *Heimat* è il termine per l'Utopia del *Noch-Nicht*, ciò che ancora non è stato realizzato<sup>25</sup>.
  - b. Dall'altro lato vanno ricordati tutti quegli esiliati che a causa del-

---

lottatore che cerca di conquistare il cielo, il «dämonischer Verteidiger seines Felsturmes», un difensore demoniaco della sua torre – in questo caso – di roccia, e comunque il «Sieger» in Europa, anche se in questo caso della vetta più alta.

<sup>24</sup> Di Becher si sa anche che rifiutava di imparare nell'esilio la lingua russa, proprio perché quella tedesca costituiva la sua *Heimat*. Per la *Heimkehr* nella DDR cfr. CAMBI 2010, «Des Tags der Heimkehr habe ich geharrt / in deiner heiligen Allgegenwart». *Literatur der Heimkehr und Sozialismus in der sowjetischen Besatzungszone und in der DDR der fünfziger Jahre*, pp. 57-67, per BECHER p. 62.

<sup>25</sup> BLOCH 1954-57, p. 1628 «Die wirkliche Genesis ist nicht am Anfang, sondern am Ende [...]. Die Wurzel der Geschichte aber ist der arbeitende, schaffende, die Gegebenheiten umbildende Mensch. Hat er sich erfaßt und das Seine ohne Entäußerung und Entfremdung in realer Demokratie begründet, so entsteht in der Welt etwas, das allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat».

la perdita della patria reale, individuano nella lingua e cultura la loro vera *Heimat*. Wolfgang Frühwald constata che da Thomas Mann a Elias Canetti fino a Christa Wolf, Horst Bienek e altri autori contemporanei, l'incarnazione di *Heimat* sta nel criterio di appartenenza ad un mondo che significa giustizia, libertà, coscienza. Che in esilio la *Heimat* si ritrovi nella lingua, risulta anticipato nella tradizione ebraica, alla quale non pochi scrittori esiliati appartengono o con cui hanno un rapporto di vicinanza.

VIII. Senz'altro partono da alcuni concetti di *Heimat* del dopoguerra concezioni interessanti. Il movimento operaio socialista e comunista interpreta il termine *Heimat* liberandolo dalla prospettiva del passato e dall'imposizione di un ordine legittimato dal mito retrospettivo; *Heimat* acquisisce il carattere costruttivo di un nuovo ordine sociale ed è rivolto verso un futuro migliore che dovranno gestire gli uomini. Non è imposizione del passato ma scelta verso il futuro. La realizzazione concreta di 'nuovi rapporti sociali' nella DDR appartiene poi a un discorso diverso e più ampio. La forza propulsiva e costruttiva del concetto di *Heimat* è ancora più forte nella concezione di Ernst Bloch con il quale – come già accennato – acquista un carattere utopico.

Diversa è la scelta di coloro che rinunciano non solo al carattere territoriale di *Heimat*, ma anche a quello sociale, fin dove non è contenuto nel concetto di lingua. È però da chiedersi se nella rinuncia alla dimensione sia territoriale che sociale, per quanto legittima, non si corra il pericolo di eludere un problema. Nel romanzo di Josef Zoderer, *Der Schmerz der Gewöhnung* (2002), il protagonista antifascista e di sinistra, che ha combattuto per decenni contro gli *Heimatverteidiger* anti-italiani, in una situazione di crisi scopre il razzista e il fascista in se stesso – quello che annusa la terra del proprio territorio anche nel sonno –; in sostanza il legame territoriale e il bisogno di essere compreso in una comunità potrebbero sopravvivere nella latenza e venire fuori in modo non controllato, ovvero mantenendo nel subconscio quelle brutte configurazioni che la storia ha impresso al concetto di *Heimat*. L'alternativa sarebbe ammettere la possibilità di un 'bisogno di *Heimat*', di un legame territoriale e sociale a 'misura d'uomo': una dimensione da costruire continuamente, in modi diversi, con strati di identità differenziati, che ponga l'alterità alla sua base e sappia integrare la dimensione multiculturale. Un'indicazione molto interessante di come il concetto

di *Heimat* si possa intrecciare con quello della multiculturalità si può trovare, come osserva Giusi Zanasi, nel cambiamento del rapporto con l'Europa dell'Est dopo il 1989. Qui emerge un concetto di *Heimat* non come unità culturalmente e linguisticamente chiusa, ma come entità flessibile e dinamica; lo dimostrano le interazioni continue tra l'Est-europeo e la Germania, sia per quanto riguarda gli autori che nell'Est cercano le loro radici e traducono la nuova mobilità anche sul piano letterario, sia per quanto riguarda soprattutto gli autori che compiono il movimento opposto dall'Est verso la Germania, o anche l'Austria, e che costruiscono attraverso la lingua, la *Sprachheimat*, nuovi tipi di rapporti<sup>26</sup>. Da un'altra latitudine vi sono romanzi: p. es. dell'altoatesino Joseph Zoderer che tentano di affrontare il problema con configurazioni della soggettività basate sulla coscienza storica, su tensioni e contrapposizioni complesse, su paradossi che comprendono anche – perché è attraverso questi che il sentimento di *Heimat* principalmente si realizza – i sensi (cfr. ZODERER 2002; KRUSE 2010). Ricerche estetiche in queste direzioni possono arrivare forse anche a un recupero del termine *Heimat*, opposto o complementare alla necessaria astrattezza dei processi politici ed economici nazionali, europei e globali.

### Bibliografia

- AGAZZI Elena / SCHÜTZ Erhard (Hg.), *Heimkehr eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit*, Berlin 2010.
- AMANN Wilhelm / MEIN Georg / PARR Rolf (Hgg.), *Periphere Zentren oder zentrale Peripherien? Kulturen und Regionen Europas zwischen Globalisierung und Regionalität*, Heidelberg 2008.
- ANDERSON Benedict, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London 1983.
- APPLEGATE Celia, *A nation of provincials. The German idea of Heimat*, Berkeley California 1990.
- BASTIAN Andrea, *Der Heimat-Begriff. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung in verschiedenen Funktionsbereichen der deutschen Sprache*, Tübingen 1995.
- BAUSINGER Hermann, *Volkskunde. Von der Altertumsforschung zur Kulturanalyse*, Berlin und Darmstadt 1971.
- BAUSINGER Hermann, *Auf dem Wege zu einem neuen, aktiven Heimatverständnis*.

---

<sup>26</sup> ZANASI (2011, p. 109) nomina come esempi Teresia Mora, Vladimir Vertlib, Vladimir Kaminer, Dimitré Dinev, Carmen Banciu.

- Begriffsgeschichte als Problemgeschichte*, in *Heimat heute*, H. Bausinger / Hermann (Hgg.), Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1984.
- BAUSINGER Hermann, *Heimat in einer offenen Gesellschaft*, in *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven*, W. Cremer et al. (Hgg.), Bonn 1990.
- BLICKLE Peter, *Heimat. A critical theory of the German idea of Homeland*, Rochester 2002.
- BLOCH Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a. M. 1954-57.
- BOA Elizabeth, *Heimat a German dream. Regional loyalties and national identity in German culture 1890 – 1990*, Oxford 2000.
- BOGDAL Klaus-Michael (Hg.), *Tief im Westen: Das Ruhrgebiet*, «Der Deutschunterricht», 2 (2010).
- BURTE Hermann: *Wiltfeber. Der ewige Deutsche. Die Geschichte eines Heimatsuchers*, Leipzig 1912.
- CAMBI Fabrizio, «*Des Tags der Heimkehr habe ich geharrt / in deiner heiligen Allgegenwart*». *Literatur der Heimkehr und Sozialismus in der sowjetischen Besatzungszone und in der DDR der fünfziger Jahre*, in *Heimkehr eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit*, E. Agazzi / E. Schütz (Hgg.), Berlin 2010, 57-68.
- CORHAG Erwin, *Heimkehr. Schauspiel in 5 Aufzügen*, Hamburg 1947 (ciclostille).
- DABEL Gerhard, *KLV. Die erweiterte Kinder-Land-Verschickung. KLV-Lager 1940-1945*, Freiburg 1981.
- DITT Karl, *Die deutsche Heimatbewegung 1871-1945*, in *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven*, W. Cremer et al. (Hgg.), Bonn 1990, 135-154.
- DOMAGALSKI Peter, *Trivilliteratur. Geschichte Produktion Rezeption*, Freiburg 1981.
- FRISCH Max, *Die Schweiz als Heimat?* in *Heimat. Ein deutsches Lesebuch*, M. Kluge (Hg.), München 1989, 51-58.
- GAISER Gerd, *Eine Stimme hebt an*, München 1950.
- GOEBEL Klaus, *Der Heimatkundeunterricht an den deutschen Schulen*, in *Anti-modernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*, E. Klüeting (Hg.), Darmstadt 1991, 90-111.
- GOLTERMANN Svenja, *Kriegsheimkehrer in der westdeutschen Gesellschaft*, Bundeszentrale für politische Bildung (24.08.2009), <http://www.bpb.de/apuz/31773/kriegsheimkehrer-in-der-west-deutschen-gesellschaft?p=1> (cons. il 3 nov. 2011).
- GREVERUS Ina-Maria, *Der territoriale Mensch. Ein literaturanthropologischer Versuch zum Heimatphänomen*, Frankfurt am Main 1972.
- GRIMM Jacob / GRIMM Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 vol. in 32 vol. parziali, Leipzig 1854-1961.
- GREVERUS Ina-Maria, *Auf der Suche nach Heimat*, München 1979.

- HAMANN Richard / HERMAND Jost, *Stilkunst um 1900*, München 1973.
- HEIMAT, link di pagina web «Trivialitas. Forum für Populärkultur», <http://trivialitas.piranho.de/trivialitas.htm> (cons. il 30 ott. 2011).
- HERMAND JOST, *Deutsche Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 2006.
- HÖFIG Willi, *Der deutsche Heimatfilm 1947 – 1960*, Stuttgart 1973 (zugleich Diss. Berlin West, Freie Univ., Philos. Fak. 1971).
- KLUETING Edeltraud, *Vorwort*, in *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*, E. Klueting (Hg.), Darmstadt 1991, VII-XII.
- KLUETING Edeltraud (Hg.), *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*, Darmstadt 1991.
- KLUETING Harm, *Rückwärtigkeit des Örtlichen – Individualisierung des Allgemeinen*, in *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*, E. Klueting (Hg.), Darmstadt 1991, 50-89.
- KNOCH Habbo, *Einleitung*, in *Das Erbe der Provinz. Heimatkultur und Geschichtspolitik nach 1945*, Göttingen 2001, 8-26.
- KOCK Gerhard, «Der Führer sorgt für unsere Kinder...» *Die Kinderlandverschickung im Zweiten Weltkrieg*, Paderborn u. a. 1997.
- KORFKAMP Jens, *Die Erfindung der Heimat. Zu Geschichte, Gegenwart und politischen Implikaten einer gesellschaftlichen Konstruktion*, Berlin 2006.
- KRAUSS Marika, *Heimkehr in ein fremdes Land. Geschichte der Remigration nach 1945*, München 2001.
- KRUSE Bernhard Arnold, *Jenseits des Nationalismus. Die Südtirolromane von Joseph Zoderer*, in: *Joseph Zoderer*, H. L. Arnold (Hg.), «Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur», 188, X (2010), 39-55.
- KRUSE Bernhard Arnold, *L'estetica di Schiller come fondazione del soggetto moderno*, in *L'io del poeta. Figure e metamorfosi della soggettività*, a cura di I. Hennemann-Barale e P. Collini, Pisa 2002, 117-165.
- MITSCHERLICH Alexander / ARETIN Karl Otmar von, *Hauptworte - Hauptsachen. Zwei Gespräche: Heimat, Nation. Zwei Diskussionen im Abendstudio des Hessischen Rundfunks*, München 1971.
- MOOSMANN Elisabeth (Hg.), *Heimat. Sehnsucht nach Identität*, Berlin 1980.
- NELSKAMP Martin, *Sprache als Heimat*. Magisterarbeit, Institut für Germanistik an der Universität, Leipzig 2005.
- PUSCHNER Uwe, *Die völkische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich. Sprache – Rasse – Religion*, Darmstadt 2006.
- REITZ Edgar, *Heimat* (Film), homepage: <http://www.heimat123.de/> (cons. 20 nov. 2011).
- REULECKE Jürgen, *Wo liegt Falado? Überlegungen zum Verhältnis von Jugendbewegung und Heimatbewegung vor dem ersten Weltkrieg*, in *Antimodernismus und Reform. Zur Geschichte der deutschen Heimatbewegung*, E. Klueting (Hg.), Darmstadt 1991, 1-18.

- ROSSBACHER Karlheinz, *Heimatkunstabewegung und Heimatroman. Zu einer Literatursoziologie der Jahrhundertwende*, Stuttgart 1975.
- SCHULZE Rainer, *Als Deutsche zu Deutschen? Geschichten einer Heimkehr in die Fremde: Umgesiedelte, Flüchtlinge und Vertriebene aus dem Osten*, in *Heimkehr eine zentrale Kategorie der Nachkriegszeit*, E. Agazzi / E. Schütz (Hgg.), Berlin 2010, 21-40.
- SCHULZE Rainer, *Auf dem Weg zu einer gemeinsamen Erinnerung. Einführung*, in *Zwischen Heimat und Zuhause. Deutsche Flüchtlinge und Vertriebene in (West) Deutschland 1945 – 2000*, R. Rohde / R. Schulze / R. Voss (Hgg.), Osnabrück 2001, 7-18.
- SOLLBACH Gerhard E., *Heimat ade! Kinderlandverschickung in Hagen 1941-1945*, Hagen 1998.
- TRENKER Luis, *Helden der Berge*, Berlin 1940.
- STEININGER Rolf, *Geschichte Südtirols vom Ersten Weltkrieg*, Wikipedia: [http://de.wikipedia.org/wiki/Edgar\\_Reitz](http://de.wikipedia.org/wiki/Edgar_Reitz) e [http://it.wikipedia.org/wiki/Edgar\\_Reitz](http://it.wikipedia.org/wiki/Edgar_Reitz) (cons. il 20 ott. 2011).
- ZANASI Giusi, *Reich und Heimat. Zur Semantik im deutschsprachigen Raum*, in *Mitteleuropa. Geschichte eines transnationalen Diskurses im 20. Jahrhundert*, J. Lajarrige / W. Schmitz / G. Zanasi (Hgg.), Thelem, Dresden 2011, 89-110.
- ZODERER Joseph, *Der Schmerz der Gewöhnung*, Hanser, München 2002.

WAS IST EIN GEDICHT?  
STANDORTBESTIMMUNGEN IN DEN FÜNFZIGER JAHREN

von  
Cettina Rapisarda  
Napoli

*Was ist Literatur?* fragte 1947 Jean-Paul Sartre in seinem vielbeachteten Essay, in dem er das Konzept des literarischen Engagements formulierte. So apodiktisch zu fragen war für den historischen Augenblick nach Ende des Weltkriegs auch in Deutschland nicht untypisch, entsprach es doch der Notwendigkeit einer Neuorientierung in einer vollkommen veränderten gesellschaftspolitischen Realität. Bezogen auf die Literatur, konzentriere ich mich auf die Entwicklung im Westen, wurden Metaphern wie *Stunde Null* oder *Trümmerliteratur* geprägt oder auch nicht selten ein existentialistischer Sprachgestus gewählt. Der Existentialismus war keineswegs allein durch Sartre vertreten, auf politisch diametral entgegengesetzter Seite wurde nach wenigen Jahren auch Martin Heidegger wieder zu einer Leitfigur. Er trat Anfang der fünfziger Jahre erneut an die Öffentlichkeit, zu seinen frühesten Nachkriegspublikationen gehörte der Aufsatz *Was heißt Denken?*, der 1952 in der Zeitschrift «Merkur» erschien.

I.

Der Literatur im allgemeinen und auch der Lyrik kam im Prozess der gesellschaftspolitischen Verständigung keine marginale Rolle zu. Im Fall der Offenen Briefe an und von Thomas Mann 1945 ist dies explizit erkennbar, es gilt aber ebenfalls dann, wenn allein von überhistorischen, in der Literatur gewahrten Werten die Rede zu sein scheint. Gedichtpublikationen in Einzeldrucken oder in Anthologien<sup>1</sup> wurden in den ersten Nachkriegsjah-

---

<sup>1</sup> Für eine Gesamtdarstellung zu der nach 1945 publizierten Lyrik sei auf KORTE 2004 verwiesen.



ren des sogenannten Lesehungers mit großem Interesse wahrgenommen und bezeichnend war beispielsweise die Identifikationskraft, die von einem Gedicht wie Günter Eichs *Inventur* ausging. Bis heute als unabgeschlossen muss die Debatte gelten, die durch Theodor W. Adornos Diktum «nach Auschwitz Gedichte zu schreiben ist Barbarei»<sup>2</sup> 1951 initiiert wurde. Die Debatte nahm an Lyrik ihren Ausgang, wenngleich sie in ihrer Wirkung keineswegs auf diese Gattung beschränkt blieb<sup>3</sup>. Sartre zwar hatte die Lyrik gleich zu Anfang seines Essays von der engagierten Literatur ausgeschlossen und dies mit der Mehrdeutigkeit lyrischer Sprache begründet<sup>4</sup>, jedoch sollte diese Einschränkung für die spätere Rezeption nicht maßgeblich sein. Mit Vorbehalten rechnete Adorno in seiner *Rede über Lyrik und Gesellschaft*, denn die Begriffsverbindung im Titel kontrastierte mit einer verbreiteten Zuschreibung, Lyrik sei als «das Zarteste, Zerbrechlichste» gesellschaftlicher Zusammenhänge enthoben<sup>5</sup>. Adorno argumentierte, die von ihm gewählte Verbindung sei dann gerechtfertigt, «wenn lyrische Gebilde nicht als Demonstrationsobjekte soziologischer Thesen mißbraucht» würden, und er verband damit seine These, dass durch «ihre Beziehung auf Gesellschaftliches an ihnen selbst etwas Wesentliches, etwas vom Grund ihrer Qualität»<sup>6</sup> erkennbar werde. Durch diesen Anspruch unterschied er sich grundlegend von Sartre, zu dem Adorno Jahre später, in seinem Essay *Engagement* 1962, pointiert formulieren sollte: Durch die Unterscheidung von Dichter und Literat habe Sartre versäumt, in seinem Modell den spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten von Literatur, zu denen in allen Gattungen Mehrdeutigkeit gehöre, gerecht zu werden und so bleibe schließlich

<sup>2</sup> Adornos erste Formulierung stammt aus dem 1949 geschriebenen und zuerst 1951 publizierten Essay *Kulturkritik und Gesellschaft* (ADORNO 1974, 6, S. 31).

<sup>3</sup> Adorno selbst erweiterte sein Diktum in der spätesten Wiederaufnahme, in der *Negativen Dialektik* (1966) mit der Aussage, es habe «Auschwitz das Mißlingen der Kultur unwiderleglich bewiesen» (ADORNO 1975, 6, S. 359).

<sup>4</sup> Im Zentrum poetischer Sprache stehe nicht, so Sartre, das Benennen, ein utilitaristischer Umgang mit der Sprache werde vermieden und poetischer Bilder seien durchaus mit der Bildlichkeit der Malerei zu vergleichen: der Dichter denke «[...] auch nicht daran, die Welt zu benennen[...]», «die gesamte Sprache ist für ihn der Spiegel der Welt» (SARTRE 1981, S. 16 und S. 18).

<sup>5</sup> ADORNO 1975, 11, S. 49. Der 1957 in der Zeitschrift «Akzente» publizierte Text ging auf einen 1951 im Radiosender RIAS gelesenen und im gleichen Jahr in der Zeitschrift *Das literarische Deutschland* gedruckten Vortrag zurück.

<sup>6</sup> ADORNO 1974, 11, S. 49.

nur «der begriffliche Sinn von Dichtung die Voraussetzung von Engagement»<sup>7</sup>.

Die Annahme, dass gerade über die Lyrik die Grundmerkmale von Literatur zu bestimmen seien, galt in den fünfziger Jahren als gemeinsame Prämisse verschiedener literaturtheoretischer Ansätze. Roman Jakobsons definierte *Literarizität* bzw. die *poetische Funktion* mit Bezug auf Dichtung und in der Tradition des Formalismus, die über die Literaturwissenschaft der USA in Verbindung mit dem *New Criticism* vermittelt wurde, galt Lyrik bald als «Paradigma des überstrukturierten Textes»<sup>8</sup>. In den fünfziger Jahren mehrten sich die Beiträge in literarischen Zeitschriften über das moderne Gedicht<sup>9</sup>, so dass die Gattung Lyrik im Mittelpunkt der Debatten um die literarische Moderne stand und zum «Paradigma der Moderne»<sup>10</sup> avancierte.

Auf einer Gedichtinterpretation basierte der 1951 in der Schweizer Zeitschrift *Trivium* veröffentlichte Briefwechsel<sup>11</sup> zwischen Martin Heidegger und Emil Staiger, und die große Wirkung ihres Disputs verdankte sich nicht allein der Prominenz der Akteure, sondern auch der Tatsache, dass ein solches Thema nicht nur in Fachkreisen, sondern auch im breiteren öffentlichen Diskurs Beachtung fand<sup>12</sup>. Beeindrucken konnte die vorbildlich de-

---

<sup>7</sup> ADORNO 1974, 11, S. 411. Die literarische Differenzqualität sei vernachlässigt worden, so Adornos Kritik, denn in Sartres Definition des literarischen Engagements sei «jegliche Differenz von irgendwelchen menschlichen Werken und Verhaltensweisen eingebüßt». Gerade an der Poesie also, könnten wir den Gattungsvergleich zuspitzen, wäre der Engagementbegriff zu prüfen gewesen, um dessen literarische Valenz zu erfassen, bis hin zur Analyse dessen, was nur die Literatur mitteilen kann und «was der Politik versperrt ist» (ADORNO 1974, 11, S. 414 und S. 430).

<sup>8</sup> Vgl. LINK 1977. Jakobsons Aufsatz *Was ist Poesie?* wurde zwar zuerst 1934 publiziert, die Rezeption seiner Theorien in Deutschland fand aber ab den fünfziger Jahren statt. Eine Reflexion über die verschlungenen Wege der Rezeption fand sich in der Zeitschrift «Merkur» 1960 (vgl. J. HOLTHUSEN 1960).

<sup>9</sup> Vgl. dazu LAMPING 2000, S. 131 ff., auch für die umfangreichen bibliographischen Angaben.

<sup>10</sup> Vgl. ISER 1966.

<sup>11</sup> Erneut abgedruckt 1951 im Rahmen seines Textes *Die Kunst der Interpretation* in der Zeitschrift *Neophilologus* und dann in STAIGER 1955.

<sup>12</sup> Nicht zuletzt als ein identitätsstiftendes Statussymbol beschreibt Heinz Schlaffer in den fünfziger Jahren die Lektüre deutscher Klassiker, insofern «[...] die Beschäftigung mit klassischer Literatur sich nicht auf eine Fachdisziplin beschränkte, sondern einer breiten bildungsbürgerlichen Schicht zum Standeszeichen, freilich auch zum Vergnügen diente» (SCHLAFFER 2003, S. 3).

monstrierte Form eines Disputs<sup>13</sup>, zumal am Text eines politisch vollkommen unverfänglichen geltenden Dichters wie Mörike. Zwar prägt Heideggers gesamtes Werk die Auseinandersetzung mit Dichtung, aber eine politische Valenz kann in dieser Situation nicht übersehen werden: Er äußert sich zu einem Zeitpunkt, zu dem seine akademische Position in Frage gestellt ist, «in einem idealen Raum, der von der Universität geschieden ist, obwohl er ihm zu ähneln scheint», in der Übereinkunft, als sei «nichts sonst auf der Welt [...] von Belang»<sup>14</sup>. Staiger als Schweizer konnte diese Vermittlung leisten, denn seine «Stil, Denkweise und Gegenstände [...] ruhten in einer deutschen Tradition, ohne dass jemand Anstoß daran nehmen musste oder nur durfte».<sup>15</sup> Den Erfolg von Staigers literaturkritischen Schriften, mit dem die Vorrangstellung der Gattung Lyrik einher ging<sup>16</sup>, erklärt Jost Hermand aus der Sicht bundesrepublikanischer Germanistikstudenten mit der Möglichkeit, «fast ausschließlich im Reich der hohen Kultur» zu leben bzw. in das «entideologisierte 'Zauberland der Poesie'» sich zu flüchten<sup>17</sup>. Gemäß der Tradition des deutschen Idealismus wurde Lyrik mittlerweile formelhaft<sup>18</sup> in gattungssystematischer Unterscheidung der Sphäre von Subjektivität, Gefühl und Innerlichkeit zugeschrieben. So jedenfalls ging die Gattungsdefinition in Lehrbuchwissen der bundesrepublikanischen *textimmanenten Interpretation* als fester Bestandteil des analytischen Instrumentariums ein, während es bei Staiger eine weitergehende Aktualisierung in der Definition des *Lyrischen* als einem Prinzip erfuhr<sup>19</sup>.

<sup>13</sup> Hinsichtlich der Form des Disputs ist kürzlich positiv hervorgehoben worden, dass die Kontrahenten bereit waren, «die Argumente und Gegenargumente stets neu abzuwägen und zu kontextualisieren» und zudem «den Gang der Auseinandersetzung reflektierend so zu begleiten, [...] so dass ein offener Abbruch mit reflektiertem Dissens möglich ist» (WILD 2007, S. 207).

<sup>14</sup> TAYLOR 2007, S. 123.

<sup>15</sup> SCHLAFFER 2003, S. 1.

<sup>16</sup> Er berichtet vom vorrangigen Lyrikinteresse seiner Germanistikstudentengeneration, wobei er erst für das Jahr 1956 konstatiert, dass das «Interesse an Gedichten schon leicht im Schwinden war» (HERMAND 2007, S. 51).

<sup>17</sup> *Ebenda*, S. 47 f.

<sup>18</sup> Wolfgang Kayser resümiert in *Das sprachliche Kunstwerk*, dem Handbuch der frühen bundesrepublikanischen Germanistik, zur Typologie literarischer Gattungen: «Hegel und Vischer leiteten sie als These, Antithese und Synthese aus der Subjekt-Objekt-Beziehung ab (Subjektiv: Lyrik; Objektiv: Epik; Subjektiv/Objektiv: Dramatik)» (KAYSER 1951, S. 335).

<sup>19</sup> Kayser folgt Staigers Weiterentwicklung des *Lyrischen* und schreibt: «[...] im Lyri-

Unter solchen Prämissen konnte die Gattung Lyrik, in der *par excellence* das Ideal einer autonomen, absoluten Kunst Realisierung fand, als in ihrem Wesen politikfern definiert werden, und eine solche Einschätzung war zwischen Heidegger und Staiger nicht strittig. Von anderer Seite dagegen wurde gerade auf dieser Grundlage der Lyrik ein politisches Potential zugeschrieben, galt sie doch als zum Widerstand gegen alle Herrschaftsstrukturen berufen. Dieses Argumentationsmuster findet sich noch Anfang der sechziger Jahre in der Position von Hans Magnus Enzensberger, wenn er über das Gedicht in *Poesie und Politik* (1962) schreibt: «Sein politischer Auftrag ist, sich jedem politischen Auftrag zu verweigern»<sup>20</sup>. Die Paradoxie dieses Politikbegriffs impliziert zum einen die Vorstellung, bereits gattungsspezifisch sei Lyrik gegen eine Vereinnahmung etwa durch den Nationalsozialismus gefeit gewesen, während Enzensberger zugleich die Geschichtlichkeit von Lyrik nicht leugnen würde. Dies steht außer Frage, zumal von ihm 1959 eine Replik auf Adornos Diktum stammt, in der er auf die Dichtung von Nelly Sachs verweist. Allerdings zielt seine Argumentation in *Die Steine der Freiheit* nicht allein darauf, in deren Dichtung das historische Zeugnis, sondern zugleich ein implizites überzeitliches, *utopisches* Potential der Poesie aufzuzeigen: «[...] nicht nur in der Vergangenheit, auch weit in die Zukunft reicht diese Sprache. [...] Daß sie nach beiden Seiten weit in die Zeit, die vergangene und die zukünftige reicht, das macht sie wahrhaft gegenwärtig»<sup>21</sup>.

## II.

Für das literarische Leben im Nachkriegsdeutschland zeigen sich erste entscheidende Positionsbestimmungen bereits 1945 in der sogenannten *Gro-*

---

schen fließen Welt und Ich zusammen, durchdringen sich, und das in der Erregtheit einer Stimmung, die nun das eigentlich Sich-Aussprechende ist». Anschließend definiert er drei Grundhaltungen, lyrisches Nennen, lyrisches Ansprechen und liedhaftes Sprechen, und schließt: «Diese drei lyrischen Grundhaltungen sind die einzigen, die es gibt und in der Sprache geben kann» (KAYSER 1951, S. 337 und S. 340). Dieser Tradition bleibt auch Kahler verpflichtet, dem es in seiner großen Darstellung *Was ist ein Gedicht?* um literarische Wertung angesichts moderner Gefahren wie dem Überwiegen von Alltagssprache und Abstraktion oder dem Verlust von Bildlichkeit, geht (vgl. KAHLER 1950).

<sup>20</sup> ENZENSBERGER 1984, S. 136. Seine Argumentation mündet in das Statement, das Gedicht sei «durch sein bloßes Dasein subversiv» (*ebenda*).

<sup>21</sup> ENZENSBERGER 1959, 770-775, S. 774.

ßen Kontroverse zwischen Exilautoren, für die Thomas Mann der Repräsentant war, und den im Land gebliebenen Schriftstellern<sup>22</sup>, für die Frank Thieß in diesem Jahr den Begriff *Innere Emigration* prägte. Die Gegenüberstellung von (äußerem?) *Exil* (einem Fakt) und häufig in Anführungszeichen geschriebener *Inneren Emigration* (einer Haltung, besonders schwer nachweisbar, weil *innerlich* gelebt), sollte bald dominieren, obwohl sie entschieden asymmetrisch war. Dies erstaunt um so mehr, als eine dritte Variante, die der NS nahe stehenden Dichtern ausgeklammert wurde, was Verallgemeinerungen sowohl bei der Verurteilung wie bei der Aufwertung der im Lande gebliebenen Autoren nur dienlich sein konnte und zugleich stillschweigende Rehabilitierungen anbahnte<sup>23</sup>. Durch das dualistische Muster von *Exil* und *Innerer Emigration* wurden vorab andere Modelle ausgeschlossen, die etwa nach inhaltlichen Gemeinsamkeiten zwischen Autoren in Land und im Exil gefragt und beispielsweise religiöse oder politische Themen in den Texten analysiert hätten. Solche Ansätze hätten andere Gruppenmerkmale in den Blick gerückt und ebenso denkbar wäre beispielsweise das Modell einer *Skala* gewesen, die Distanz bzw. Nähe zum NS in biographischen und/oder literarisch-publizistischen Entscheidungen hätte differenzieren können.

Nicht weniger inkongruent ist dann die Dreierkonstellation, die mit der neuen Bezeichnung im Untertitel der Zeitschrift «Der Ruf. Unabhängige

---

<sup>22</sup> Vgl. GROSSER 1963. Auf die Tatsache, dass die Rückkehrinladung an Th. Mann keineswegs spontan von Walter von Molo vorgenommen wurde, sondern insbesondere mit dem späteren Herausgeber der Dokumentation abgesprochen war, hat kürzlich Philipp Gutt hingewiesen, der nicht nur die NS-Vergangenheit von Grosser benennt, sondern auch die von ihnen beiden gewählten Strategien (wie *Schuldumkehr* und *Immunisierung von Kritik*) analysiert (GUT, 2011, bes. 53).

<sup>23</sup> Als Beispiel sei hier Gerhard Schumann (1911-1995) genannt, frühes Mitglied der NSDAP, der SA, später der SS, übernahm kulturpolitische Ämter und war Autor von führerverherrlichenden Liedern. Bereits 1949 konnte er wieder publizistisch tätig werden, als er den *Europäischen Buchklub* gründete, einem wichtigen Forum für Autoren, deren Nähe zum Nazi Regime belegt war (unter ihnen so repräsentative Autoren wie Hans Grimm, Hans Friedrich Blunck und Erwin Guido Kolbenheyer). Dass Schumann sich vom NS auch später nicht grundsätzlich distanzierte, ist in seinen apologetischen Äußerungen über die «anständigen» Nazis im Briefwechsel mit Schöne 1966 dokumentiert: «Es sind *die* Menschen, die gegen Mißstände angegangen sind, wo sie diese erkennen *konnten*, die es aber mit dem edlen Rommel hielten, daß man den Kompanieführer nicht während des Kampfes abschießt» (SCHÖNE 1969, S. 88).

Blätter für die Junge Generation» 1946 entworfen wird. Mehr noch als der Begriff *Innere Emigration* lenkte *Junge Generation* ab von genaueren Fragen zum NS, denn mit dem soziologisch-kulturellen Generationsbegriff verband sich in letzter Instanz ein biologistisches Argument, das aller Nachweise enthob. Zweifellos waren die Kriegsheimkehrer mit ihren Erfahrungen aus den Gefangenenlagern der Westalliierten anders geprägt als solche Schriftsteller, die wie Rudolf Alexander Schröder, Jahrgang 1878, und Wilhelm Lehmann, Jahrgang 1882, bereits aufgrund ihres Alters prädestiniert waren, literarische Tradition und Kontinuität zu verkörpern. Im Fall von Rudolf Alexander Schröder beispielsweise bestand nur wenig Interesse an den letzten zwölf Jahren angesichts der Tatsache, dass er noch mit Hugo von Hofmannsthal zusammengearbeitet hatte und 1902 Mitbegründer des Inselverlags war; ähnlich wurde zuweilen auch im Fall von Gottfried Benn, Jahrgang 1886, argumentiert, der seinen ersten Gedichtband *Morgue* 1912 publizierte hatte.

Der Begriff *Junge Generation* erweist sich allerdings bezogen auf die Geburtsdaten von Mitgliedern der Gruppe 47 wie Günter Eich (Jahrgang 1907), Heinrich Böll (Jahrgang 1917) und Günter Grass (Jahrgang 1927) als höchst unpräzise<sup>24</sup>. Die literaturwissenschaftliche Forschung hat bereits seit Jahrzehnten aufgedeckt<sup>25</sup>, was in der breiteren Öffentlichkeit erst kürzlich in spektakuläreren Enthüllungen – im Fall von Günter Grass und Walter Jens – ins Licht gerückt ist, dass sich nämlich im Hinblick auf die NS-Zeit für beide Gruppen, Innere Emigration und Junger Generation, im Prinzip dieselben Fragen stellen. Aus heutiger Sicht könnten wir die Bilanz ziehen, dass die Schriftsteller der Inneren Emigration weitestgehend vergessen sind, das Prestige der 'Jungen Generation' sich hingegen damit belegen lässt, dass ihre Vertreter gerne zur Zielscheibe vernichtender Kritik erhoben werden, wobei die Vergangenheit vor 1945 zum Argument gegen die gesamte literarische und kulturpolitische Tätigkeit der späteren Jahrzehnte gewendet wird. Ist es nicht eher erstaunlich, dass im Fall von Günter Eich, dessen umfangreiche Publikations- und Rundfunk­tätigkeit im NS bereits lange

---

<sup>24</sup> Wenn über die SS-Mitgliedschaft des Jüngsten dieser Reihe nachzudenken ist, berechtigt dies nicht zur Abwertung seines Gesamtwerks, legt aber eine kritische Bewertung des Generationsbegriffs nahe.

<sup>25</sup> Am Anfang einer großen Zahl von Studien zum Thema stand der Aufsatz von Hans Dieter Schäfer (vgl. SCHÄFER 1976).

durch Forschungsarbeiten belegt war<sup>26</sup>, trotzdem noch aufgrund von weiteren Dokumenten, die Axel Vieregg, ein Mitherausgeber der Werkausgabe, bekannt machte, 1993 eine umfangreiche Debatte ausgelöst wurde<sup>27</sup>? Der Generationsbegriff jedenfalls ist, soviel lässt sich eindeutig sagen, im besagten historischen Kontext denkbar problematisch, nivelliert er doch schon bezogen auf die *ältere* Generation die Differenz zwischen fundamental unterschiedenen Lebensläufen, im Grad der Distanz oder Anpassung unter dem Nationalsozialismus, zwischen Verfolgung und politischem Exil<sup>28</sup>. Der für die eigene, junge Generation suggerierte Allgemeinvertretungsanspruch barg dieselbe Problematik, wurden doch stillschweigend die vollkommen anderen Erfahrungen von Altersgenossen, die unter den Bedingungen von Exil und Verfolgung gelebt beziehungsweise überlebt hatten, übergangen und negiert.

Wenn hier einige maßgebliche Standpunkte und Argumentationsrichtungen in Literaturdebatten aufgezeigt und in ihrem historischen Kontext verortet werden – nicht ein Überblick über die in den fünfziger Jahren entstandene Dichtung ist hier beabsichtigt<sup>29</sup> –, so kann es nur um eine Skizze und die selektive Erarbeitung einzelner Aspekte gehen. Bei einer historischen Rekonstruktion von Argumentationsmodellen und Schlüsselbegriffen, Selbst- und Fremddefinitionen wird durchaus aber nicht ausschließlich um die gesellschaftspolitische Relevanz mit Bezug auf den Nationalsozialismus zu bestimmen sein. Hinsicht der Relevanz einer Thematisierung des NS ist keine Revision denkbar, es scheint vielmehr, dass aus weiterer historischer Distanz der damals vollzogene Zivilisationsbruch nur noch deutlicher erkennbar wird. Die Annahme, nach 1945 seien dominante Denkstrukturen

<sup>26</sup> Die Eich-Studie von Cuomo führte bereits ein umfangreiches Oeuvre aus den zwölf Jahren an (vgl. CUOMO 1989).

<sup>27</sup> Vgl. VIEREGG 1993 und VIEREGG 1996.

<sup>28</sup> In etwa gleichaltrig sind Gottfried Benn (\*1886), dessen Unterstützung der Nazis Aufsehen erregte, aber zeitlich begrenzt blieb, Joseph Weinheber (1892-1945), der ein leidenschaftlicher Unterstützer der Nazis war und blieb, Georg Britting (\*1891), dessen Position im NS umstritten ist, Johannes R. Becher (\*1891), der 1945 aus dem Exil in Moskau nach Berlin (SBZ) zurückkehrt, und Nelly Sachs (\*1911), die Schweden, wohin sie und ihre Mutter sich noch im Jahr 1940 retten konnten, als Wohnort nicht wieder verließ.

<sup>29</sup> Für einen Überblick über Dichter und Dichterinnen der fünfziger Jahre, über Tendenzen und Richtungen der Publikationen sei auf die existierende umfangreiche Forschungsliteratur verwiesen (vgl. KORTE 2004, S. 208 ff. oder BREUER 1988).

wie Feindbildmuster und Militarismus unmittelbar außer Kraft gesetzt, wäre ebenso unrealistisch, wie die Vorstellung, in Zeiten des sich progressiv verschärfenden Kalten Kriegs könne die Rede über Literatur politisch neutral sein. Ganz im Gegenteil lässt sich die politische Akzentuierung von zentralen Begriffspaaren wie Realismus/Moderne, Formalismus/Realismus, politische/absolute Dichtung in ihren unterschiedlichen Kontexten untersuchen, wobei sich zudem zeigt, dass die zeitgenössischen Bewertungen ein Weiterleben in den aktuellen literaturhistorischen Darstellungen erfahren<sup>30</sup>. Sowohl bezogen auf die Zeit vor 1945 als auch auf die Zeit danach kommt man nicht umhin zu fragen, welche Ausschlussmechanismen die jeweilig gewählten Selbstdefinitionen im literarischen Leben implizieren, was in ihnen gesagt wird und was verschwiegen.

Ein literarisches Leben und eine kritische Gesprächskultur mussten sich überhaupt neu konstituieren, argumentierte Adorno aus seiner Perspektive des Remigranten; er war 1949 aus dem Exil in den USA nach Deutschland, nach Frankfurt am Main, zurückgekehrt. «Heute, nach dem Sturz der Diktatur, sind nun aber die gesellschaftlichen Voraussetzungen der Literaturkritik durch den bloßen Wechsel des politischen Systems nicht wieder hergestellt»<sup>31</sup>. Eine Literaturkritik, die idealiter «das Recht auf freie Meinungsäußerung und das Vertrauen auf das ungebunden urteilende Individuum» voraussetzte, war durch die Nationalsozialisten «abgeschafft» worden. Adorno konstatierte auch später die mehr oder weniger offene Weiterverwendung problematischer Begriffe wie des *Zersetzenden* sowie das Formulieren «im Sinne des autoritären Dekrets» oder im Stil dessen, «was im Jargon des Dritten Reichs ‘abschießen’ hieß»<sup>32</sup>. Diese Ausgangsbasis muss bedacht werden, wenn im Folgenden einige Aspekte des literarischen Lebens der fünfziger Jahre reflektiert werden. Dass unter dem Gesichtspunkt der Machtkonstellationen und der kulturpolitischen Strategien in der Nachkriegszeit noch viel zu rekonstruieren ist, haben die Untersuchungen zur Wirkung von Autoren der Inneren Emigration, Frank Thiess, Kasimir

---

<sup>30</sup> Vgl. PEITSCH 2006 und PEITSCH 2009 (darin bes. Kap I.5.3 ‘Magischer’ und ‘reiner’ Realismus zwischen Tendenz und Innerlichkeit, S. 110 ff., und Kap. II. 7 Modernes und sozialistisch-realistisches Erzählen, S. 161 ff.).

<sup>31</sup> ADORNO 1974, 11, S. 662. Der hier referierte Essay *Zur Krisis der Literaturkritik* ist im Kontext von Adornos Studien zum autoritären Charakter zu lesen.

<sup>32</sup> ADORNO 1974, 11, S. 662 f.



Edschmid und Hermann Kasack in *Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland* beeindruckend demonstriert<sup>33</sup>. Wenn hier die andere Gruppierung, die Junge Generation mit der 1954 gegründeten Zeitschrift «Akzente» in den Blick rückt, solle daneben auch eine weitere Gruppierung von Autoren, die der 1947 gegründeten Zeitschrift «Merkur» nahestanden, berücksichtigt werden. Zu nennen sind insbesondere Hans Egon Holthusen und Karl Krolow, die bisweilen als Repräsentanten einer *mittleren Generation* bezeichnet wurden, aber um diese Unterscheidung soll es hier nicht gehen<sup>34</sup>. Das breite Spektrum der Zeitschrift «Merkur» erschließt früh ein demokratisches literarisches Forum. Bezeichnend bleibt aber gleichwohl, dass dort Autoren zuerst wieder in Deutschland publizierten wie Benn 1949, der dies mit dem *Berliner Brief*<sup>35</sup> für eine explizite Demokratie-Schelte nutzt, und Heidegger 1952, in dessen Beitrag *Was heißt Denken?*<sup>36</sup> ein ähnliches Anliegen herausgehört werden kann<sup>37</sup>. Dies sollte zur Kenntnis genommen werden, zeigt es doch, wie angreifbar eine Diskussionskultur zu diesem Zeitpunkt noch war.

<sup>33</sup> Vgl. BÖTTIGER 2010.

<sup>34</sup> Gemäß dieser Definitionsvorgabe seien hier für Hans Egon Holthusen (1913-1997) und Karl Krolow (1915-1999) die Geburtsdaten genannt. Für eine genaue, gut dokumentierte Darstellung der Lyrikdebatten in der Zeitschrift «Merkur» verweise ich auf die Studie von KLESSINGER 2011.

<sup>35</sup> Bennis Statement lautete: «Das Abendland geht nämlich meiner Meinung nach gar nicht zugrunde an den totalitären Systemen oder den SS-Verbrechen [...], sondern an dem hündischen Kriechen seiner Intelligenz vor den politischen Begriffen. [...] Werfen wir nun einen kurzen Blick auf diese politischen Begriffe und ihren Gehalt an degenerierender und regenerativer Substanz -, z. B. Demokratie [...]» («Merkur» 1949, S. 204). Es sei erwähnt, dass Benn, der während der Berliner Blockade schreibt, aus diesem aktuellen Kontext eine weitere Gelegenheit schöpft, den eigenen Status als den eines Opfers zu definieren. Dieser Stellungnahmen ungeachtet wird gerade für Bennis späte Lyrik ein neuer humanistischer Impuls erkennbar werden, der als Nähe zur Demokratie gedeutet worden ist.

<sup>36</sup> Heidegger schreibt in *Was heißt Denken?*: «Was ist das Bedenklichste? Woran zeigt es sich in unserer bedenklichen Zeit? Das Bedenklichste zeigt sich daran, daß wir noch nicht denken. Immer noch nicht, obgleich der Weltzustand fortgesetzt bedenklicher wird. Dieser Vorgang scheint freilich eher zu fordern, daß der Mensch handelt, statt in Konferenzen und auf Kongressen zu reden [...]» (HEIDEGGER 1952, S. 603). Hier wie andernorts wird vorgezogen, direkt aus der historischen Zeitschriftenpublikation zu zitieren.

<sup>37</sup> Expliziter allerdings formuliert Heidegger seine Position in einem privaten Brief an Staiger: «Zu keiner Zeit hat es das Denken leicht gehabt. Allein die heutige Diktatur der Öffentlichkeit u. ihres Instrumentariums wirkt so zerstörerisch, daß ein Denkender notwendig daran zerbricht» (WÖRGERBAUER 2004, S. 52, Brief vom 30.04.1949).

## III.

Bezogen auf die Lyrik bedeutete das Generationsmodell und die Bezeichnung Junge Generation zunächst, dass es galt, eine *alte* Generation zu verabschieden, und wenn das Wort *alt* pietätvoll nicht genannt wurde, wurde damit diese symmetrische Entsprechung nur bestätigt. In der Lyrik stand die *Alte Generation* mit ihrem notwendigerweise *altmodischen* Konzept für Naturlyrik, zu der ein radikaler Schnitt gefordert wurde. Eher erstaunlich ist, dass für diesen Traditionsbruch gerade ein Gedicht von Günter Eich, *Inventur* programmatisch sein sollte. Es war in der 1947 von Hans Werner Richter herausgegebenen Anthologie *Deine Söhne, Europa* abgedruckt worden und wurde nun 1949 in der Prosaanthologie *Tausend Gramm* von Wolfgang Iyer zum Exempel für sein Konzept einer *Kahlschlag*-Literatur erhoben. Bizarr ist, dass dies in einer durchgängig naturbildlich geprägten Sprache geschieht, wie ja *Kahlschlag* selbst in diesen semantischen Bereich gehört: Die Literatur befinde sich, schreibt Iyer, in einem «verschlungenen und finsternen Dickicht», einem «neuen Nebel» mit «Geiern und Hyänen», wünschenswert sei literarische «Sperberhaftigkeit»<sup>38</sup>. Bei Eichs Gedicht mit seiner fulminant einfachen Sprache (es beginnt: «Dies ist meine Mütze, / dies ist mein Mantel, / hier mein Rasierzeug / im Beutel aus Leinen [...]») war nicht zu erwarten, dass es, wie später gezeigt worden ist<sup>39</sup>, keineswegs nur auf unmittelbare Erfahrung als vielmehr auf intertextuelle Bezüge zurückging: Das 1916 ins Deutsche übersetzte Gedicht von Richard Weiser beginnt: «Dies ist mein Tisch, / Dies mein Hausschuh, / Dies mein Glas [...]». Eine vergleichbar wichtige intertextuelle Grundlage lässt sich auch für den uns als Jahrhundertgedicht geltenden Text, für *Todesfuge* von Paul Celan nachweisen<sup>40</sup>. Anders aber als bei Eich wird dort kein authentisch bezeugtes *Erlebnis*-Gedicht und kein persönlich verbürgendes Ich suggeriert, das *Inventur* gerade seine identifikatorische Kraft verleiht. Ein solches Konzept hat Eich noch 1956 mit seiner Rede *Der Dichter vor der Realität* gestützt, in der er Gedichte in einen emphatischen

<sup>38</sup> WEYRAUCH 1949, 176 ff.

<sup>39</sup> Vgl. KAISER 2008.

<sup>40</sup> Abzuwägen wäre zwischen den Gedichten *Inventur* und *Todesfuge*, wobei dem zweiten aus heutiger Sicht die größere Bedeutung zukommt, so die Einschätzung in WEHDEKING 2009, S. 56.

Bezug zur Wirklichkeit stellt und ihnen eine Orientierungsfunktion als «trigonometrische Punkte» oder «Bojen» zuweist.

Eichs eindeutiger Realitätsbezug stand, so die Argumentation Weyrauchs, im Gegensatz zur Realitätsflucht und dem Rückzug in Naturidyllen der Inneren Emigranten. Tatsächlich setzten die hier gemeinten Dichter, Hans Carossa, Wilhelm Lehmann und Werner Bergengruen, solcher Kritik wenig entgegen, stattdessen schien z. B. eine programmatische Überschrift wie *Heile Welt*, der Titel sowohl einer Gedichtsammlung von Bergengruen (1950) als auch eines Gedichts von Lehmann (1953), das poetologische Konzept von Weltflucht- und Trostdichtung nur zu bestätigen. Erstaunlich bleibt jedoch, dass gerade Günter Eich, der seit seinem Band *Gedichte* (1930) ein prominenter Naturlyriker war, und diesen poetischen Gegenstand in den fünfziger Jahren wieder aufgriff, den Bruch repräsentieren sollte, er, der seine Sammlung *Botschaften des Regens* 1955 mit dem Vers «Wer möchte leben ohne den Trost der Bäume» eröffnet.

Ein Realitätsbezug lässt sich schwerlich nur anhand des Bildfeldes – der Natur oder der Städte in Ruinen<sup>41</sup> – definieren. In der Ablehnung der Naturlyrik gab es eine bemerkenswerte Übereinstimmung zwischen Ost und West, aber Brechts *Verbot*, vielleicht war es mehr eine *Klage* während Hitlers Herrschaft, dass ein Gespräch über Bäume unzulässig sei<sup>42</sup>, wurde weder von ihm selbst noch von wichtigen DDR-Lyrikern wie Peter Huchel

<sup>41</sup> Auch Lyrik über Städte in Trümmern kann überhistorischer Symbolik, Magie der Realität und Ewigkeitswerten gewidmet sein. Naturlyrik und Trümmerlyrik lassen sich ohnehin oft nicht trennen, ziehen doch Ruinen das Wuchern von Pflanzen nach sich. Kaum erwartet man beispielsweise bei dem Titel *Tote Stadt* von Oda Schärer folgenden Anfang: «Von Melde ist und Kletten überwunden / dies trübe Jahr. / Vereinzelt helle, gärtnerische Stunden / sind doppelt klar. [...]» (WEYRAUCH 1947, S. 86 f.).

<sup>42</sup> Eine Differenzierung dieser oft vereinfachten Position Brechts findet sich in Emmerichs wichtigem Beitrag, der die Annahme einer klaren Zäsur zwischen Naturlyrik der Inneren Emigration und Lyrik des Exils widerlegt und in Einzelinterpretationen Affinitäten und Differenzen untersucht hat (EMMERICH 1981, vgl. S. 105 f. und S. 80). Einen Ansatz der differenzierenden Interpretation von Naturgedichten aus Innerer Emigration und erster Nachkriegszeit zeigt Olschner auf, indem er die jeweils im Text gestalteten Zeitkonstrukte zwischen «timelessness» (102), «timeless cycle of nature» und historischem Zeitbezug analysiert (OLSCHNER 2003, S. 102, S. 104). Der Interpretationsansatz von Olschner perpetuiert nicht die Gegenüberstellung von «hier sogenannte 'zeitlose', weltabgewandte Naturlyrik, dort tendenziöse Polit-Reime», sondern sucht «die Präsenz historischer Zeit in allen lyrischen Texten [...], ob die Texte beabsichtigen, die Zeit zu leugnen oder zu konstatieren», indem er deren historischen «Subtext» ernst nimmt (OLSCHNER 1999, S. 188).

oder Johannes Bobrowski eingehalten. Wie wäre es auch überhaupt möglich, könnten wir fragen, deutschsprachige Lyrik ohne Naturbildlichkeit zu denken? Trotz der von Benn mit *Statische Gedichte* propagierten *Entwicklungs-fremdheit* werden doch auch dort *Pappeln* zu Chiffren und *Ranken*, Element so vieler Naturgedichte, zu Bedeutungsträgern; die Naturbildlichkeit ist auch für diesen *urbanen* Dichter unverzichtbar. Naturbilder in deutschsprachiger Dichtung verweisen nicht nur auf die Romantik oder das sogenannte Biedermeier, Christian Fürchtegott Gellert besang *Die Ehre Gottes aus der Natur* und Goethe gab in Naturbildern dem Spinozismus verdeckten Ausdruck. Inwieweit Naturbildlichkeit jeweils eine nur literarische, intertextuelle Referenz meint oder einen weitergehenden Bezug zur Natur aufweist, der nicht notwendigerweise der Tradition des Erlebnisgedichts verpflichtet sein muss, wäre am einzelnen Text zu prüfen. Dass aber Naturbildlichkeit und historische Reflexion unvereinbar seien, scheint mir für die deutschsprachige Lyrik nicht evident zu sein. Entschieden geschichtlich geprägten Gedichte – wie *Schmetterling* und *In der Flucht* von Nelly Sachs ebenso wie *Frühling* und *Tannen* von Bertolt Brecht oder *Früher Mittag* von Ingeborg Bachmann und *Kaunas 1941* von Johannes Bobrowski – belegen die Möglichkeit einer solchen poetischen Verbindung, worauf hier allerdings nicht weiter eingegangen werden kann<sup>43</sup>. In den fünfziger Jahren allerdings war positiv von Naturlyrik zu sprechen sozusagen nur mit einer Legitimierung möglich, etwa wenn Holthausen in seinem «*Mercur*»-Essay *Naturlyrik und Surrealismus* (1953) die Dichtung von Krowlow gleichsam *modernisierte*.

In der skizzierten literaturhistorischen Konstellation war Modernität ein geradezu umkämpftes poetologisches Konzept, und dies nicht nur für die Abgrenzung von den «Stillen im Lande», den als «traditionell», wenn nicht als «epigonal» apostrophierten Dichtern der Inneren Emigration. Nach den Jahren des NS, nach Verbot, Verfemung und Verfolgung der Dichter der Moderne<sup>44</sup>, schien es schwierig, den Maßstäben der Internationalen Moderne zu genügen, galt es, Kenntnisse und Lektüren nachzuholen. Wohlbe-

---

<sup>43</sup> Zur Differenzierung verschiedener Formen des Naturgedichts sei verwiesen auf KOHLROSS 2000 und MARSCH 1980.

<sup>44</sup> Dies jedenfalls war das damalige Bild eines antimodernen NS. Dass diese Vorstellung zu revidieren sei und gerade in den ersten Jahren nicht dem Selbstverständnis der Nazi-politik entsprach, vertritt ANZ 2007.

kannt waren hingegen die Definitionen *ex-negativo* der Nationalsozialisten, insofern hatte das Bekenntnis zur Moderne die Valenz einer Anti-Nazi-Geste, im Westen. Aber auch hier gab es seltsame Unstimmigkeiten: Gerade der die Moderne wie kein anderer verkörpernde Dichter, Benn, hatte eine Zeitlang den NS unterstützt – anders etwa als der poetisch konventionellere Werner Bergengruen, dessen Roman *Der Großtyrann und das Gericht* (1935) durchaus als kalligraphisch formulierte NS-Kritik gelesen werden konnte. In Anbetracht seines poetischen *Oeuvres* war Benn wie kein anderer berufen, über moderne Lyrik zu sprechen, das von ihm 1951 in der Rede *Probleme der Lyrik* definierte moderne Gedicht war allerdings wohl nicht ganz ohne aktuellen Grund ein von jeder Politik abgehobenes: monologisch, absolut, exorbitant, artistisch, wirklichkeitsfern.

Hinsichtlich der Bewertung der internationalen Moderne gibt es einen markanten Ost-West-Unterschied<sup>45</sup>, aber es wäre verfehlt, deshalb für den Westen eine ungehinderte Rezeption der Moderne anzunehmen. In diesem Zusammenhang ist der große Erfolg von Hans Sedlmayrs Moderne-Formel von 1948 *Verlust der Mitte* verräterisch, wie sich noch für seinen Bestseller *Die Revolution der modernen Kunst* von 1955 zeigen lässt. Er stellt dort wörtlich die Frage «Was ist ‘moderne Kunst’?», worauf er antwortet, diese Formulierung enthalte bereits ein Widerspruch in sich, hier werde der Kunstbegriff usurpiert, da doch folgerichtig eine «Abschaffung der Kunst innerhalb der modernen Welt» praktiziert werde<sup>46</sup>. Wir könnten sagen, dass von ihm die Moderne vor allem als «intellektualistisches» und als solches widernatürliches Phänomen betrachtet wurde, wenn er schrieb: «Auch dem größten Dichter unserer Tage würde es nicht gelingen, in einer künstlichen Sprache wie dem Volapük, Esperanto, Ido wahre Dichtung [man beachte die Hierarchie!, C.R.] oder auch nur wahre dichterische Prosa zu schaffen»<sup>47</sup>. Das erinnert an die Formulierung von Hanns Johst, später einer der exponiertesten Nazidichter, der bereits im Vorfeld die Moderne als «eine Art Esperantoweltliteratur»<sup>48</sup> definierte (das Gegenteil sollte dann die sogenann-

<sup>45</sup> Allerdings, dies sei ergänzt, konnte damit nicht der Einfluss der Internationalen Moderne auf die tatsächlich in der DDR entstehende Dichtung unterbunden werden (das belegen etwa die Herausgebereitätigkeit von Huchel in *Sinn und Form* und Anthologien wie *Neue deutsche Lyrik* von 1952 und mehr noch *Anthologie 56*).

<sup>46</sup> SEDLMAYR 1955, S. 114 f.

<sup>47</sup> SEDLMAYR 1955, S. 117.

<sup>48</sup> *Ich glaube! Bekenntnisse*, München 1928, zitiert nach VONDUNG 1973, S. 37.

te völkische Literatur werden). Hatten die Nationalsozialisten mit der Münchner Ausstellung 1937 die Bezeichnung *Entartete Kunst* in Anspruch genommen, so findet sich dazu eine Kontinuität in Sedlmayrs *Verlust der Mitte*, den er als eine «absichtliche Ver=Rücktheit», also eine Abweichung mit pathologischen Zügen definiert.

Mit entgegengesetzter Wertung argumentierte Hugo Friedrich, dessen Buch von 1956 *Die Struktur der modernen Lyrik* ebenfalls ein wissenschaftlicher Bestseller wird, in viele Sprachen und wie Sedlmays Buch u. a. sehr bald ins Italienische übersetzt. Dieses Buch erlangte den Status eines Klassikers, wobei übersehen wurde, wie entscheidend zeitgebunden, wie sehr es vom Entstehungskontext beeinflusst war.

Friedrich stellt zwar die Frage «Was ist die *moderne* Lyrik?», will sich aber zu keiner Definition zwingen lassen, wenngleich er von einer klaren Grenzziehung ausgeht, und am Oeuvre Baudelaires orientiert; gleich eingangs die Naturlyriker der Inneren Emigration ausschließt: denn, so argumentiert er, «Carossa, R[udolf] A[lexander] Schröder, Loerke [...] sind Erben und Spätclassiker eines vielhundertjährigen lyrischen Stils, – eben desjenigen, von dem sich Frankreich vor achtzig Jahren gelöst hat»<sup>49</sup>. Es steht außer Frage, dass sein Buch die Kenntnis der literarischen Linie von Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé entscheidend befördert hat, und dies für ein großes Publikum, im Westen. Dass diese einlinige Kanonbildung durch Hugo Friedrich mit einer Verengung einherging, lässt sich m. E. nicht zuletzt aus den Prämissen seines Verfahrens ableiten.

Als ein zentrales Strukturmerkmal, dessen Analyse der Titel ja verspricht, bezeichnet Hugo Friedrich für die Moderne das «Sprengen der Grenzen»<sup>50</sup>, was er als das *Abnorme* moderner Dichtung bezeichnet. Diese Formulierung klingt wie ein Beweis für das Weiterwirken auch solcher Denkmodelle, die abgelehnt werden, und der Autor selbst sieht sich genötigt, eine Erklärung anzuschließen: diesen Begriff wolle er «heuristisch gebrauchen, ebenso wie die Bezeichnung ‘normal’», er betont: «‘Abnorm’ ist kein Werturteil und heißt nicht ‘entartet’, das kann nicht kräftig genug unterstrichen werden»<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> FRIEDRICH 1956, S. 8. Zur Kritik an Friedrich sei verwiesen auf KREUZER 1974.

<sup>50</sup> FRIEDRICH 1956, S. 54.

<sup>51</sup> FRIEDRICH 1956, S. 12. Angesichts dieser Langlebigkeit von NS-Begrifflichkeit verwundert wenig, dass Emil Staiger 1966 bei seiner Verurteilung der zeitgenössischen Lite-

Entscheidend für Hugo Friedrichs Buch ist zudem, dass fast durchgängig als ein oft genannter und noch häufiger ungenannt präsen- ter Bezugspunkt Benn gelten kann. Explizit wird Benn herangezogen, um die Positionen etwa von Ezra Pound oder von Rimbaud, Mallarmé und Poe zu erläutern und nicht zufällig stehen Kapitel des Buches, als handle es sich um Zitate Benns, im Zeichen von *Monologischer Dichtung* oder *Sprachmagie*. So ist es nur konsequent, dass Hugo Friedrich als zweites durchgängiges Strukturmerkmal moderner Lyrik nennt: «Das Weltverhältnis der [gegenwärtigen] Lyrik ist mehrfacher Art. Doch bringt es das stets gleiche Ergebnis hervor: Entwertung der wirklichen Welt»<sup>52</sup>.

Zu anderen Ergebnissen wäre Hugo Friedrich zweifellos gelangt, wenn er sich auch mit den Studien von Walter Benjamin oder von Theodor W. Adorno auseinandergesetzt hätte, deren Namen im Buch gänzlich fehlen. Eine fehlende Auseinandersetzung zeigt sich grundsätzlich auch gegenüber der Dichtung, die seit 1945 in deutscher Sprache entstanden und publiziert worden waren, nicht allein politische Dichtung, sondern die Traditionen sprachexperimenteller, dadaistischer, konkreter Poesie werden definitorisch ausgeschlossen und finden keine Erwähnung. Die Debatte um die literarische Moderne verliert andererseits für das literarische Leben gegen Ende der fünfziger Jahre an Brisanz, sofern wir Enzensbergers groß angelegter Anthologie *Museum der modernen Poesie* von 1960 folgen wollen, die einen Schlusspunkt setzt: «Die moderne Poesie ist hundert Jahre alt. Sie gehört der Geschichte an» und, könnten wir ergänzen, sie findet in der von ihm geschaffenen musealen Unterbringung eine befriedete Ordnung<sup>53</sup>.

Zu Ende der fünfziger Jahre ist allerdings wohl kaum eine Beruhigung

---

ratur darauf zurückgreift «So sehen wir denn in der 'littérature engagée' nur eine Entartung jenes Willens zur Gemeinschaft, der Dichter vergangener Tage beseelte» (zitiert nach HÖLLERER 1967, S. 91).

<sup>52</sup> FRIEDRICH 1956, S. 143 f. Zwei übergreifende Strukturmerkmale sind also für Hugo Friedrich in der Vielfalt der angeführten Texte erkennbar: Er schreibt, es lasse «[...]sich moderne Lyrik selbst dort, wo sie am rätselhaftesten spricht oder am willkürlichsten verfährt, in ihrer Struktur erkennen. Die *innere Folgerichtigkeit im Wegstreben aus Wirklichkeit und Normalität*, wie die Eigengesetzlichkeit selbst der kühnsten Sprachbeugungen sind aber auch ein Ausweis für die Qualität eines Lyrikers und eines Gedichts» (FRIEDRICH 1956, S. 153, Unterstreichung C.R.).

<sup>53</sup> ENZENSBERGER 1960, S. 9. Für ihn bezeichnet der Begriff Moderne «das jüngste und mächtigste Element unserer Tradition», womit Enzensberger wie selbstverständlich den üblichen Gegensatz von Tradition contra Moderne außer Kraft setzt.

der literaturpolitischen Spannungen zu verzeichnen. Dazu sei aus dem Vorwort des Bandes *Die große Kontroverse* über die Nachkriegsdebatte zwischen Schriftstellern aus Exil und Innerer Emigration zitiert. Der Herausgeber Grosser übernimmt im Jahr 1963 die Forderung, «Die Deutschen sollen, die Deutschen müssen ihre jüngste Vergangenheit bewältigen»<sup>54</sup>, wobei er bilanziert, es sei «ein Glück und eine Gnade, daß diese Bewältigung der geistig-literarischen Spannungen unmittelbar nach dem Kriege erfolgen konnte, daß sie nicht versäumt und vertagt wurde», wobei es mir um seine Begründung geht: Die Kontroverse habe zu einer Rehabilitierung geführt, aber er meint nicht die Rehabilitierung der Inneren Emigration, sondern der Exilautoren. Hatten sie doch Gelegenheit, einmal ihren Standpunkt zu formulieren gegenüber der, wie er schreibt, «Untugend der Deutschen, Emigranten als Verlorene, als halbwegs Ausgeschlossene, als heimatlos Gewordene und dem Volk Entfremdete zu empfinden und innerlich abzuwehren»<sup>55</sup>.

#### IV.

Die Tatsache, dass Paul Celan im Jahr 1960 den Büchnerpreis erhielt, wirft zunächst ein anderes Licht auf die fünfziger Jahre als die verräterischen Äußerungen Grossers. Aber diese Erfolgsgeschichte, falls es denn eine ist, verdient genauer rekonstruiert zu werden. Unweigerlich bedeutet das zunächst, auf die Gruppe 47 und das Treffen in Niendorf, das einzige an dem Celan teilnahm, einzugehen. Es ist bekannt, dass nicht nur Walter Jens auch Hans Werner Richter die Lesung Celans, unter anderem von *Todesfuge*, als einen Wendepunkt<sup>56</sup> für die Nachkriegsliteratur bezeichnet haben, zugleich gilt als erwiesen, dass auch für Celan wie für andere die Begegnung mit der Gruppe 47 als Wende im Hinblick auf Publikationsmöglichkeiten und den Eintritt ins bundesrepublikanische literarische Leben dargestellt habe<sup>57</sup>. Die Schilderungen, die Celan selbst in den Briefen an seine spätere Ehefrau gibt,

<sup>54</sup> GROSSER 1963, S. 5.

<sup>55</sup> GROSSER 1963, S. 7.

<sup>56</sup> Vgl. JENS 1961, S. 150, und Richters 1981 gegebener Darstellung, zitiert in BUCK 1998, S. 85.

<sup>57</sup> Dass sich die Publikation von *Mohn und Gedächtnis* bei der Deutschen Verlagsanstalt auf diese Lesung zurückführen lasse, bezweifelt Buck angesichts der bereits durch Marie Luise Kaschnitz angebahnten Verhandlungen mit dem Verlag (vgl. BUCK 1998, S. 86).



bestätigen diesen Aspekt, denn er berichtet von zahlreichen für seine Tätigkeit vielversprechende Kontakten. Um so bedeutsamer scheinen mir jedoch deshalb die Äußerungen, die von tiefer Befremdung zeugen, wenn gleich er der Adressatin seiner Briefe sicher nur das Beste berichten wollte: «[...] alles ist so überwältigend gewesen, so verworren, widerspruchsvoll. – Dennoch ist das Ergebnis positiv [...]»<sup>58</sup>. In einem späteren Brief dann berichtet er von verletzende Situationen, insbesondere von der Ablehnung seiner Stimme, seines Tonfalls, seiner gesamten Art vorzutragen<sup>59</sup>, wobei er die Details einer peinigenen Situation nicht ausführt, die uns jedoch von anderen Beschreibungen bekannt sind<sup>60</sup>. In der Forschung entstand die sehr wohl begründeten These,<sup>61</sup> der ich mich anschließe, dass die Lesung in Niendorf für Celan einen Wendepunkt als Verletzung dargestellt habe und zum Ausgangspunkt für ein tiefes Misstrauen auch gegenüber der Jungen Generation deutscher Schriftsteller wurde<sup>62</sup>.

Zweifellos wurde Celan in den folgenden Jahren immer bekannter, so war er beispielsweise in repräsentativen Anthologien vertreten<sup>63</sup>, zur Anlage der beiden bekanntesten Anthologien ist allerdings einiges anzumerken. In der Anthologie *Ergriffenes Dasein*, 1953 von Hans Egon Holthusen und Friedhelm Kemp herausgegeben, findet sich eine geradezu aufdringliche Betonung des Generationsaspekts, da bei jeder Namensnennung das Geburtsdatum vermerkt wird, was insofern zu einer Anonymisierung führt,

<sup>58</sup> CELAN 2001, 1, S. 19 (Brief vom 28.05.1952).

<sup>59</sup> Vgl. CELAN 2001, 1, S. 21 ff. (Brief vom 31.05.1952).

<sup>60</sup> Unbestrittene Tatsache ist, dass Celan nach seiner Lesung verlacht wurde, dass ein anderer Schriftsteller beauftragt wurde, die Gedichte nochmals vorzulesen, damit sie verständlich würden, und nicht zuletzt, dass die Bemerkung fiel «Der liest ja wie Goebels».

<sup>61</sup> Vgl. BUCK 1998, zuerst in streitbarer und nicht immer mit Dokumenten belegter Argumentation wurde diese Position vertreten von BRIEGLEB 1997; vgl. außerdem BRIEGLEB 2003.

<sup>62</sup> Im Brief vom 30.05.1952 hatte er sie noch von den Schriftstellern der älteren Generationen unterschieden: «Alles in allem sind die Ergebnisse gut, obgleich sie nicht außergewöhnlich sind. Ich habe ein gutes Drittel der deutschen Schriftsteller kennen gelernt – ich denke dabei nur an die, denen man die Hand drücken kann, ohne Gewissensbisse zu haben», wenn gleich sein Urteil im Übrigen von Erbitterung zugeht (CELAN 2001, 1, S. 19 f.).

<sup>63</sup> Für den Sammelband *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten* (zuerst 1955) wurde Celan allerdings erst zu der zweiten Auflage 1961 angeschrieben, worauf er mit einem eher ausweichendem Brief antwortete (BENDER 1961, S. 86 f.).

als auch im Anhang nur noch die Ortsnamen zu Geburts-/Todesdatum hinzugefügt werden, alle weiteren biographischen Angaben jedoch fehlen<sup>64</sup>. Von Holthusen stammte aber 1954 auch die wohlmöglichst extremste unter den vielen Fehldeutungen von Celans Lyrik. Bereits in der Einleitung seines «Mercur»-Beitrags *Fünf junge Lyriker* zieht Holthusen die Bilanz, es fehle «[...] etwas gänzlich Unerwartetes, keiner hat ein vollkommen neues, unvorhergesehenes Muster hervorgebracht», ohnehin sei es in diesem historischen Moment keinem Dichter gegeben, «das Unerhörte zu schreiben»<sup>65</sup>. Trotzdem erstaunt es, wenn Holthusen das Ende der Todesfuge als Transzendieren künstlerischer Einbildungskraft deutet<sup>66</sup>, womit das Thema «der blutigen Schreckenskammer der Geschichte entfliehen kann, um aufzusteigen in den Äther der reinen Poesie»<sup>67</sup>.

Zu einer seltsamen Anonymisierung kam es allerdings auch in der anderen wichtigen Lyrikanthologie, *Transit*, 1956 von Hans Höllerer herausgegeben, die einen Wendepunkt insofern markierte, als hier sehr unterschiedliche, auch nicht lyrische Gedichtsauffassungen einbezogen wurden<sup>68</sup>. Zwar sind dort im biographischen Anhang die historischen Lebensumstände der Einzelnen sehr wohl genannt und die Auswahl ist eine andere<sup>69</sup>, nicht zuletzt weil Gedichte von Nelly Sachs, Gertrud Kolmar und Erich Fried aufgenommen wurden. Aber Höllerers Anthologie ist experimentell im Sinne der textimmanenten Interpretation, denn alle Gedichte sind ohne Namensnennung<sup>70</sup> abgedruckt, und nur in einer relativ aufwendigen Ein-

<sup>64</sup> So könnten dort die Autoren wie die in Anmerkung 28 aufgeführten Gottfried Benn (\*1886), Joseph Weinheber (1892-1945), Georg Britting (\*1891), Johannes R. Becher (\*1891) und Nelly Sachs (\*1911) nebeneinander stehen; allerdings ist Nelly Sachs nicht in der Anthologie vertreten. Weinheber findet sich, während Becher offenbar als politisch inopportun gilt und auch nicht mit seinen expressionistischen Gedichten einbezogen wird.

<sup>65</sup> HOLTHUSEN 1954, S. 284.

<sup>66</sup> Ein Missverstehen solcher Art enthüllte 1966 durchaus eine weiterreichende Bedeutung, wird der von Holthusen im «Mercur» publizierte apologetische Text über die eigene Biographie mit dem Titel *Freiwillig zur SS* mitgedacht.

<sup>67</sup> HOLTHUSEN 1954, S. 390.

<sup>68</sup> In Höllerers Anthologie finden sich, anders als bei Holthusen, auch die Namen Eugen Gomringer, Franz Mon und Kurt Schwitters.

<sup>69</sup> Bei Höllerer sind R. A. Schröder und W. Lehmann einbezogen, nicht aber J. Weinheber; in der Entscheidung, B. Brecht, nicht aber J. R. Becher zu drucken, stimmen dagegen beide Anthologien überein.

<sup>70</sup> Höllerer betont, damit auch weniger bekannten Autoren bei den Lesern eine Chan-

zelrecherche über den Anhang, ist die jeweilige Autorschaft zu erschließen.

Es ist eine Tatsache, dass Paul Celan selbst sein literarischer Erfolg, seine Aufnahme ins literarische Leben der Bundesrepublik sehr zweifelhaft erschien<sup>71</sup> und zunehmend getrübt durch Anzeichen von Antisemitismus<sup>72</sup>. Wie definierte Celan seinen Ort im Literaturbetrieb noch bevor er in der sogenannten Goll-Affaire ab 1960 mit Verkennungen und Diffamierungen konfrontiert wurde? Dazu scheint mir der Hinweis auf seinen poetologischen und poetischen Prosatext *Gespräch im Gebirg* von 1959 aussagekräftig. Als *Standortbestimmung* könnte er allerdings nicht gelten, soviel ließe sich vorwegnehmen, denn es handelt sich im Gegenteil um einen literarischen Text über die Erfahrung von Ausschluss und verweigerten Orten. Geschildert wird das rastlose Gehen eines, der selbst dazu kein Recht hätte, von dem es heißt: «[...] ging, wie Lenz, durchs Gebirg, er, den man hatte wohnen lassen unten, wo er hingehört, in den Niederungen, er, der Jud [...]».

Eine erste Interpretationslinie für diesen komplexen, vielstimmigen Text<sup>73</sup> ist zunächst durch den Entstehungszusammenhang vorgegeben, eine «versäumte Begegnung» mit Adorno in Sils Maria, sowie durch Celans Hinweis, dass im Gespräch von Jud Groß und Jud Klein<sup>74</sup> Adorno und er gemeint sind. Eingehend ist in der Forschung das persönliche Verhältnis zwischen Celan und Adorno sowie Affinität und Differenz ihres Denkens untersucht worden<sup>75</sup>. Dass Celan Adornos Diktum als eine potentiell verletzende,

---

ce geben zu wollen, zum selbstständigen Interpretieren beabsichtigt er zudem durch am Rand notierte Anmerkungen anzuregen.

<sup>71</sup> In Emmerichs Darstellung der Umstände der Verleihung des Bremer Literaturpreises 1958 an Celan und dessen Begegnung mit Rudolf Alexander Schröder legt nahe, dass Celan durchaus nicht übermäßig misstrauisch war, sondern im Gegenteil nicht ahnte, welche unterschiedene Widerstände gegen ihn tatsächlich bestanden (Vgl. EMMERICH 2005).

<sup>72</sup> Vgl. dazu insbesondere LYON 1989.

<sup>73</sup> Vgl. für eine eingehende Interpretation, die hier nicht geleistet werden kann, insbesondere JANZ 2005 und SIEBER 2007.

<sup>74</sup> Dass der Text weniger ein Gespräch als das Scheitern eines Gesprächs gestaltet legen schon allein die kritischen Anspielungen auf Martin Buber und seine Philosophie des Dialogischen nahe (zur Bubers *Gespräch in den Bergen* als Subtext bei Celan vgl. JANZ 2005, S. 79 ff.).

<sup>75</sup> Affinitäten betont auch Seng, der eine ausführliche Darstellung der insbesondere poetologischen Einflüsse Adornos auf Celan gibt und die These vertritt: «Adornos Rede über Lyrik und Gesellschaft las Celan 1957 wie auch 1968 als ein Plädoyer für eine Lyrik

unerträgliche Position zeitlebens beschäftigt hat, ist nicht zu leugnen, obwohl doch darin gerade eine prinzipielle Übereinstimmung mit ihm bezeichnet ist. Die Konvergenz betont Marlies Janz: «Wie Adorno wohl als einziger in der ästhetischen Theorie seiner Zeit geht auch Celan in seiner Lyrik aus von der Erfahrung des Völkermords». Denn, argumentiert sie, «beide ziehen daraus die Konsequenz, die Aporien der Kunst ‘nach Auschwitz’ zu reflektieren»<sup>76</sup>. Dies entspricht dem Befund Peter Szondis, der bei Celan beide Aspekte sieht, den Willen zur Widerlegung des Diktums von Adorno und die Nähe zu dessen Ästhetik, denn es sei «[...] die Aktualisierung der Vernichtungslager nicht allein das Ende von Celans Dichtung, sondern zugleich deren Voraussetzung» oder, anders formuliert, «Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn auf Grund von Auschwitz»<sup>77</sup>.

Ein Divergieren der Fragestellungen von Celan und Adorno konstatiert hingegen Mirjam Sieber, denn Celan hebe in seinem Begleitbrief zur Übersendung des Prosastücks vor allem das Jüdische darin hervor: «Es ist schon im Titel ‘judendeutsch’ [...] etwas durchaus krummnasiges [...]»<sup>78</sup>. Jedoch gerade auf diesen Aspekt gehe Adorno in seinem Ästhetikdialog mit Celan nicht ein<sup>79</sup>. Die Lektüre des Prosatextes in Hinblick auf die jüdische Iden-

---

nach Auschwitz» (SENG 2003, S. 172, vgl. auch S. 164 ff.). Eine Auseinandersetzung Celans mit dem Begriff der Barbarei in Adornos Diktum ist der von Schramm untersuchte Aspekt (vgl. SCHRAMM 2008). Aporien des Dialogs zwischen Celan und Adorno werden untersucht in: FERRARIO 2004.

<sup>76</sup> Janz führt aus: «Die in Celans Notizen wiederholt auftretenden Begriffe des ‘Inkommensurablen’ und der ‘radikalen Individuation’ verweisen auf prägnante Bestimmungen ästhetischer Erfahrung bei Adorno, ohne daß dies auf der Ebene eines bloßen Einflusses gesehen werden sollte. [...] Adornos gewöhnlich mißverständenes Diktum über das Gedichteschreiben nach Auschwitz – auch Celan hat es zunächst falsch interpretiert – meint nichts anderes als jene Notwendigkeit der Infragestellung und Zurücknahme von Kunst, die auch Celan im *Meridian* anhand der Differenz von ‘Kunst’ und ‘Dichtung’ ausgeführt hat» (JANZ 2005, S. 89)

<sup>77</sup> SZONDI 1978, II, S. 383 f.

<sup>78</sup> ADORNO/CELAN 2003, S. 179.

<sup>79</sup> Darin ist der Dialog verfehlt, argumentiert Sieber, zumal sie annimmt: «Im Zentrum von Celans Auseinandersetzung mit Adorno steht nicht die Ästhetik, sondern die Bedeutung des Judentums für das eigene Leben, Denken und Arbeiten» (SIEBER 2007, S. 206, vgl. auch S. 163). Im Laufe ihrer brieflichen und auch persönlichen Bekanntschaft, sei Adorno Celan immer deutlicher als Repräsentant des von ihm zunehmend abgelehnten assimilierten West-Judentums erschienen.

tität und den erneut aufkommenden Antisemitismus<sup>80</sup> stellt eine zweite Interpretationslinie der Celanforschung dar<sup>81</sup>. Die Mehrstimmigkeit der Prosa ergibt sich nicht zuletzt dadurch, dass Selbst- und Fremddefinitionen des Judentums simultan präsent sind. Dies ist bereits präfiguriert in der Verbindung zwischen dem antisemitischen Motiv des herumirrenden Ewigen Juden einerseits und der Bezeichnung der *Juden auf Wanderschaft*, in der die historische Realität des Ostjudentums erfasst wird, andererseits. «Die antisemitischen Äußerungen werden im *Gespräch im Gebirg* als solche aufgehoben und gegen sich selbst gewendet», schließt Sieber, die insbesondere die Erzählerinstanz im Text untersucht hat. Judenfeindliche Stereotypen werden in ihrer Virulenz erkennbar gemacht, «[...] indem Klein/der Erzähler [...] sie für sich in Anspruch nimmt und damit auf ihre historisch wahr gewordenen Folgen hinweist: Ja, die Juden sind heimatlos, ja, die Juden wurden enteignet»<sup>82</sup>. Dagegengesetzt ist die von Celan gewählte, oder wohl besser erst poetisch geschaffene Sprache, ein Judendeutsch, bereits im Titel durch die kleine Elision im Wort «Gebirg» angekündigt.

Celans poetische Sprache in diesem Text, die er als 'Judendeutsch' bezeichnet, weist Elemente des Jiddischen vor allem im Duktus auf und lässt es durch syntaktische und rhythmische Strukturen sozusagen hörbar werden. Es geht nicht um Abweichungen, die als Regelverstöße gegen die deutsche Hochsprache gelten können, sondern vielmehr um Nuancen, wie sie in einer Mundart als Variante vorhanden sind, die durch einen charakteristischen Tonfall, sagen wir, einen Akzent, als Spur einer regionalen, historisch-kulturellen Identität erkennbar bleiben. Dieses Element kann in Celans Text aufgenommen werden, zumal er durch die Nähe zur gesprochenen Sprache und, wie in Büchners *Lenz*, rhythmisch durch das Gehen bestimmt ist. Welche große Bedeutung für Celan ein Bekenntnis zum Ostjudentum erhielt<sup>83</sup>, wird zu diesem Zeitpunkt bereits erkennbar, für die

<sup>80</sup> Celans in diesen Jahren intensive Auseinandersetzung mit Antisemitismus ist mehrfach nachgewiesen worden, u. a. im Rekurs auf Sartres Thesen (vgl. dazu HEBER-SCHÄFER 1994, S. 17 ff.).

<sup>81</sup> Im Hinblick auf das Ost-Judentum bezieht sich Celan nicht auf Adorno, sondern, wie Janz gezeigt hat, auf Kafka, insbesondere auf dessen Bezeichnung des jiddisch geprägten Sprechens als *Mauscheln* und auf dessen Kurzprosa *Der Ausflug ins Gebirge* (JANZ 2005, S. 76 ff.).

<sup>82</sup> SIEBER 2007, S. 161.

<sup>83</sup> Zunehmend richtet sich Celans Kritik dabei nicht nur gegen Antisemitismus, sondern

folgenden Jahre dann belegen dies verschiedene briefliche Äußerungen. An seinen Jugendfreund Petre Solomon schreibt Celan 1962: «Meine Hoffnung liegt im Osten»<sup>84</sup>.

Wenn Celan von Antisemitismus spricht, meint er auch 1959 durchaus die literarische Welt, und als Ort des Literarischen ließe sich die im Text entworfene Landschaft in sublimer Höhe deuten, mit einer Strasse, «der schönen, der unvergleichlichen», an der Prachtnelken, Türkenbund und Rapunzel stehen<sup>85</sup>. In dieser Landschaft ist für den Jud kein Bleiberecht, dies wird in den antisemitischen Zitationen deutlich, ist er doch für die Niederungen bestimmt und durch keinen Besitz legitimiert: «[...]denn der Jud, du weißt, was hat er schon, das ihm auch wirklich gehört, das nicht geborgt wär, ausgeliehen und nicht zurückgegeben». Das Unverständnis für die Natur, eine weitere antisemitische Zuschreibung – «Denn der Jud und die Natur, das ist zweierlei, immer noch, auch heute, auch hier» – belegt dann gleichsam die Ermangelung jener Sensibilität, die für Poesie vorauszusetzen ist<sup>86</sup>.

Wenige Monate nach Entstehung von *Gespräch im Gebirg* betrachtete Celan eine Rezension, in der er antisemitische Elemente zu erkennen meinte, als Bestätigung für sein Prosastück. Er berichtete darüber in einem Brief mit großer Erbitterung:

Hier kommt die kleine Prosa, die ich nach meiner Rückkehr aus der Schweiz schrieb, Anfang August. Der Aufsatz von Blöcker – er könnte auch von Goebbels sein – zeigt, daß sie ‘stimmt’. Auch das Judendeutsch, in dessen Licht auch der Titel steht, ist *richtig*<sup>87</sup>.

---

auch gegen das Unverständnis der Westjuden, wie ein Brief an Erich von Kahler vom 22.03.1970 belegt: «Die Ostjuden sind sehr verleumdet worden, und die assimilierten Juden der westlichen Länder haben selbst viel zu *dieser* Verleumdung beigetragen» (vgl. LYON 1989, S. 165).

<sup>84</sup> Brief vom 22.03.1962, zitiert nach LYON 1989, S. 196. Zur Bedeutung des *Ostens* als einem nur in der Sprache sich realisierenden, unerreichbaren Ort für Biographie und Werk Celans vgl. MIGLIO 2008, bes. S. 272 f.

<sup>85</sup> Krings belegt Celans großes und kenntnisreiches Interesse für Botanik, die Deutung einer vorwiegend auf Traditionen des Aberglaubens und esoterischem Wissen basierenden Pflanzendarstellung scheint vor diesem Hintergrund weniger überzeugend (vgl. KRINGS 2004).

<sup>86</sup> Von einer literarisch geprägten Landschaft des Exils spricht Bohm, der auf Anspielungen an Albrecht von Hallers *Die Alpen* und Salomon Geßners *Idyllen* hinweist (vgl. BOHM 2003).

<sup>87</sup> Brief vom 9.10.59 an Rudolf Hirsch, zitiert nach SENG 2003, S. 154.

In die Reihe der zu diesem Zeitpunkt reflektierten Verletzungen, auf die der Prosatext Bezug nimmt, meine ich, wäre es angemessen, gerade die Lesung in Niendorf aufzunehmen, obwohl sie bereits Jahre zurücklag. Gerade dort war nämlich in einer so direkten und gezielten Form Celans Sprachduktus als fremd identifiziert und verhöhnt worden, zudem belegt mit der Bemerkung «Der liest ja wie Goebbels». Dabei ging es um eine sprachlich-klangliche Identität, die in seinen Texten nicht, wohl aber im Vortrag erkennbar war, und die Celan in *Gespräch im Gebirg* literarisch hat hörbar werden lassen. Mir scheint dies ein Beleg dafür, dass die Erfahrung in Niendorf für ihn noch Ende der fünfziger Jahre nicht *ad acta* gelegt war, sondern in seinen «21. Jänner» einging. Dieses Datum – das den 20. Jänner, das zentrale Datum für Celans Schreiben, notwendigerweise voraussetzt und zugleich weiterführend aktualisiert – trägt ein Brief an Adorno. Darin zieht Celan 1962 seine Bilanz: «Was gegen mich angezettelt wurde, ist Verdrängung – *au sens le plus fort du terme*»<sup>88</sup>.

### *Bibliographie*

- ANZ Thomas, *Benns Bekenntnisse zur expressionistischen Moderne und zum Nationalsozialismus*, in Fr. Reents (Hg.) *Gottfried Benns Modernität*, Göttingen 2007, 1-23.
- ADORNO Theodor W., *Gesammelte Schriften*, R. Thiedemann (Hg) unter Mitarb. von G. Adorno, S. Buck-Morss, K. Schultz, Frankfurt/M. 1974.
- ADORNO Theodor W. – CELAN Paul, *Briefwechsel 1960-1968*. J. Seng (Hg), in «Frankfurter Adorno Blätter» VIII (2003), 177-202.
- BENDER Hans, *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*. 2., erweit. Ausg., München 1961 (1. Ausgabe 1955).
- BENN Gottfried, *Ein Berliner Brief*, in «Merkur» 3 (1949), 203 ff.
- BOHM Arnd, *Landscapes of Exile: Celan's Gespräch im Gebirg*, in «Germanic Review» 78 (2003), 99-111.
- BÖTTIGER Helmut (Hg.), *Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland. Begleitbuch zur Ausstellung*, Göttingen 2009.
- BREUER Dieter (Hg.), *Deutsche Lyrik nach 1945*, Frankfurt/M. 1988.
- BRIEGLEB Klaus, *Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952-1964/65). Eine Skizze*, in B. Böschenstein (Hg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt/M. 1997, 29-81.

<sup>88</sup> Brief vom 21. Jänner 1962, ADORNO/CELAN 2003, S. 186.

- BRIEGLEB Klaus, *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: 'Wie antimisitsch war die Gruppe 47?'*, Berlin, Wien 2003.
- BUCK Theo, *Paul Celan und die Gruppe 47*, in «Celan-Jahrbuch» 7 (1997/98), 65-87.
- CELAN Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, B. Allemann u. St. Reichert (Hgg.) unter Mitw. von R. Büchner, Frankfurt/M. 1986.
- CELAN Paul, CELAN – LESTRANGE Gisèle, *Briefwechsel*. 2 Bde, B. Badiou (Hg.) in Verbindung mit E. Celan, Frankfurt/M. 2001.
- CUOMO Glenn R., *Career at the Cost of Compromise: Günter Eich's Life and Work in the Years 1933-1945*, Amsterdam, Atlanta 1989.
- EMMERICH Wolfgang, *Kein Gespräch über Bäume. Naturlyrik unterm Faschismus und im Exil*, in R. Grimm / J. Hermand (Hg.), *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*, Königstein/T. 1981, 77-117.
- EMMERICH Wolfgang, *Rudolf Alexander Schröder, Paul Celan und der Bremer Literaturpreis. Ein Lehrstück zur Literaturgeschichte der 50er Jahre*, in «Celan-Jahrbuch» 9 (2003-2005), 51-73.
- ENZENSBERGER Hans Magnus, *Die Steine der Freiheit*, in «Merkur» 8 (1959), 770-775.
- ENZENSBERGER Hans Magnus (Hg.), *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt/M 1960.
- ENZENSBERGER Hans Magnus, *Poesie und Politik* (1962), in *Einzelheiten II*, Frankfurt/M. 1984, 113-136.
- FERRARIO Edoardo, *Adorno-Celan. Colloquio sulla poesia*, in «Cultura tedesca» 26 (2004), 173-194.
- FRIEDRICH Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart* (1. Aufl.), Hamburg 1956 (it. Übers. *La struttura della lirica moderna*, Milano, Garzanti, 1958).
- GROSSER Johann Franz Gottlieb (Hg.), *Die große Kontroverse. Ein Briefwechsel um Deutschland*. Hamburg, Genf, Paris 1963.
- GUTT Philipp, «Aus den Logen und Parterreplätzen des Auslandes». *Die Diskussion um Exil und Remigration nach 1945 am Beispiel Thomas Manns*, in M. Grisko / H. Walter (Hg.), *Verfolgt und umstritten! Remigrierte Künstler in Nachkriegsdeutschland*, Frankfurt/M. u. a. 2011, 49-62.
- HEBER-SCHÄFER Barbara, *Paul Celan: Gespräch im Gebirg. Eine Untersuchung zum Problem von Wahrnehmung und Identität in diesem Text Celans*, Stuttgart 1994.
- HEIDEGGER Martin, *Was heißt denken?*, in «Merkur» 7 (1952), 601-611.
- HERMAND Jost, *Allmähliche Entzauberung. Emil Staiger und die Marburger Junggermanisten der frühen Adenauer-Ära*, in J. Rickes u. a. (Hg.), *1955-2005. Emil Staiger und Die Kunst der Interpretation heute*, Berlin u. a. 2007, 43-58.
- HÖLLERER Walter (Hg.), *Transit. Lyrikbuch der Jahrhundertmitte*, Frankfurt/M. 1956.



- HÖLLERER Walter (Hg.), *Der Zürcher Literaturstreit*, in «Sprache im technischen Zeitalter» 22 (1967).
- HOLTHUSEN Hans Egon / KEMP Friedhelm (Hg.), *Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik 1900-1950*, Ebenhausen 1953.
- HOLTHUSEN Hans Egon, *Fünf Lyriker*, in «Merkur» 9 (1954), 284-295, 378-390.
- HOLTHUSEN Johannes, *Der russische Formalismus. Eine verborgene Schule der modernen literarischen Theorie*, in «Merkur» 15 (1960), 891-896.
- ISER Wolfgang (Hg.), *Lyrik als Paradigma der Moderne. Kolloquium Köln 1964*. München 1966.
- JANZ Marlies, *'Judendeutsch'. Paul Celans Gespräch im Gebirg im Kontext der Atemwende*, in «Celan-Jahrbuch» 9 (2003-2005), 75-102.
- JENS Walter, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, München 1961.
- KAHLER Erich (von), *Was ist ein Gedicht?*, in «Die neue Rundschau» 61 (1950), 520-544.
- KAISER Gerhard, *Günter Eich: Inventur. Poetologie am Nullpunkt* (2003), in *Spätlese. Beiträge zur Theologie, Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Tübingen 2008, 370-386.
- KAYSER Wolfgang, *Das sprachliche Kunstwerk, 2. ergänzte Aufl., Bern 1951* (1. Aufl. 1948).
- KLESSINGER Hanna, *Bekennnis zur Lyrik. Hans Egon Holthusen, Karl Krolow, Heinz Piontek und die Literaturpolitik der Zeitschrift «Merkur» in den Jahren 1947 bis 1956*, Göttingen 2011.
- KOHLROSS Christian, *Theorie des modernen Naturgedichts (Oskar Loerke – Günter Eich – Rolf Dieter Brinkmann)*, Würzburg 2000.
- KORTE Hermann, *Deutschsprachige Lyrik seit 1945, 2., überarb. Aufl.*, Stuttgart, Weimar 2004.
- KREUZER Helmut, *Zur Periodisierung der 'modernen' deutschen Literatur* (1971), in R. Grimm (Hg.), *Zur Lyrik-Diskussion, 2. verb. Aufl.*, Darmstadt 1974, 499-529.
- KRINGS Marcel, *Botanische Dichtung. Theophanie und Sprache in Celans Gespräch im Gebirg*, in «Germanisch-romanische Monatsschrift» 54 (2004), 411-431.
- LAMPING, Dieter, *Das lyrische Gedicht. Definitionen zur Theorie und Geschichte der Gattung. 3. Aufl.*, Göttingen 2000.
- LINK Jürgen, *Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Texte*, in H. Brackert / E. Lämmert (Hg.), *Funk-Kolleg Literatur*, Frankfurt/M. 1977, 234-256.
- LYON James K., *Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn: Celans 'Krise' 1960-1962*, in «Celan-Jahrbuch» 3 (1989), 175-204.
- MARSCH Edgar (Hg.), *Moderne deutsche Naturlyrik*, Stuttgart 1980.
- MIGLIO Camilla, *L'est di Paul Celan. Uno spazio-altro pieno di tempi*, in C. Mi-

- glio / I. Frantappiè (Hg.), *L'opera e la vita. Paul Celan e gli studi comparatistici*, Neapel 2008, 155-293.
- OLSCHNER Leonard, *Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Lyrische Tendenzen zwischen Ewiger Vorrat deutscher Poesie (1926) und Transit (1956)*, in N. Saul et al. (Hg.), *Schwellen. Germanistische Erkundungen einer Metapher*, Würzburg 1999, 185-193.
- OLSCHNER Leonard, *Absences of Time and History. Poetry of Inner Emigration*, in N. H. Donahue / D. Kirchner (Hg.), *Flight of Fantasy. New Perspectives on Inner Emigration in German Literature, 1933-1945*, New York, Oxford 2003, 131-151.
- PEITSCH Helmut, *Revision der Nachkriegsgeschichte*, in «Das Argument» 265 (2006), 253-265.
- PEITSCH Helmut, *Nachkriegsliteratur 1945-1989*, Göttingen 2009.
- SARTRE Jean-Paul, *Was ist Literatur?* Reinbek 1981 (franz. ED 1947).
- SCHÄFER Hans Dieter, *Die nichtfaschistische Literatur der 'jungen Generation' im nationalsozialistischen Deutschland*, in H. Denkler / K. Prümm (Hg.), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich: Themen – Traditionen – Wirkungen*, Stuttgart 1976, 459-503.
- SCHLAFFER Heinz, *Emil Staigers Grundbegriffe der Poetik*, in «Monatshefte» 95 (2003), 1-5.
- SCHÖNE Albrecht, *Über politische Lyrik im 20. Jahrhundert. Mit einem Textanhang*, 2., erweiterte Aufl., Göttingen 1965.
- SCHRAMM Moritz, *Barbarische Lyrik. Bemerkungen zu Theodor W. Adornos Diktum und zur Poetik Paul Celans*, in «Text und Kontext» (2008), 7-38.
- SEDLMAYR Hans, *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955 (it. Übers. *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti 1958).
- SENG Joachim, «Die wahre Flaschenpost». *Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan*, in «Frankfurter Adorno Blätter» VIII, 2003, 151-176.
- SIEBER Mirjam, *Paul Celans Gespräch im Gebirg. Erinnerung an eine 'versäumte Begegnung'*, Tübingen 2007.
- STAIGER Emil, *Grundbegriffe der Poetik*, 1946.
- STAIGER Emil, *Die Kunst der Interpretation*, Zürich 1955.
- SZONDI Peter, *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts* (1972), in *Schriften II*, Frankfurt/M. 1978, 345-389.
- TAYLOR Michael Thomas, «Überhaupt noch einmal lesen zu lernen». *Emil Staiger und Martin Heidegger*, in B. Hahn (Hg.), *Im Nachvollzug des Geschriebenseins. Theorie der Literatur nach 1945*, Würzburg 2007, 121-134.
- VIEREGG Alex, *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933 – 1945*, Eggingen 1993.
- VIEREGG Axel (Hg.), «Unsere Sünden sind Maulwürfe». *Die Günter-Eich-Debatte*. Amsterdam, Atlanta 1996

- VONDUNG Klaus, *Völkisch-nationale und nationalsozialistische Literaturtheorie*, München 1973.
- WEHDEKING Volker, *Selbstverständigungsprozesse, kulturpolitische Vorstellungen und ästhetische Programme von Autoren aus der Kriegsgefangenschaft bei den West-Alliierten*, in B. Busch / Th. Combrink (Hg.), *Doppelleben. Literarische Szenen aus dem Nachkriegsdeutschland. Materialien zur Ausstellung*, Göttingen 2009, 47-59.
- WEYRAUCH Wolfgang (Hg.), *Die Pflugschar. Sammlung neuer deutscher Dichtung*, Berlin 1947 (Aufbau-Verlag).
- WEYRAUCH Wolfgang (Hg.), *Tausend Gramm. Prosa-Anthologie*, Hamburg 1949.
- WILD Markus, 'Schon unserer Briefwechsel hat das Gedicht allzu schwer belastet.' *Staiger und Heidegger über Mörikes Auf eine Lampe*, in R. Klausnitzer / C. Spoerhase (Hg.), *Kontroversen in der Literaturtheorie / Literaturtheorie in der Kontroverse*, Bern u. a. 2007, 207-222.
- WÖRGERBAUER Werner (Hg.), *Der Briefwechsel zwischen Martin Heidegger und Emil Staiger*, in Chr. König u. a. (Hg.), «Mitteilungen der Arbeitsstelle für die Erforschung der Geschichte der Germanistik» 25/26 (2004), 34-79.

FREUNDESKREIS, CLIQUE, MACHTINSTANZ:  
DIE GRUPPE 47

von  
Ulrike Leuschner  
Darmstadt

«Du wirst es nicht für möglich halten, wie sich ein Gegenstand allein durch die Darstellung verändert. Auch wenn alles stimmt, was da berichtet wird, ganz stimmt es dann doch wieder nicht. In fünfzig Jahren wird kein Mensch mehr eine Ahnung haben, was die Gruppe 47 wirklich war»<sup>1</sup>.

Fünfzig Jahre sind noch nicht vergangen seit dem Gespräch, das Hans Werner Richter, der Initiator und Leiter der Gruppe, 1987 anlässlich einer Tagung mit der Autorin Barbara König führte<sup>2</sup>, und Berichte gibt es in großer Zahl. Viele von denen, die dabei waren, haben ihre Eindrücke festgehalten, einige sehr persönlich, andere, wie Wolfgang Bächler, mit 22 Jahren das begabte lyrische Nachwuchstalent der ersten Stunde, voller Phantasie<sup>3</sup>. Die Literaturwissenschaft hat sich des Phänomens bemächtigt, allen voran und in der Darstellung nahezu erschöpfend, Heinz Ludwig Arnold<sup>4</sup>. Die Fotos von den Tagungen, darunter viele Amateuraufnahmen, entfalten eine eigenartige Imagination. Aus der Fülle des Materials hat Toni Richter einen großformatigen Band zusammengestellt, der 1997, zum fünfzigsten

---

<sup>1</sup> *Hans Werner Richter im Gespräch mit Barbara König* (1987). Zit. nach RICHTER (Hg.) 1997, S. 8.

<sup>2</sup> Vgl. ARNOLD 2004, S. 134 zu Fußnote 17.

<sup>3</sup> BÄCHLER, *Wie die Gruppe 47 entstand. Eine neue Legende*, in RICHTER (Hg.) 1997, S. 19.

<sup>4</sup> In mehr als vierjähriger Arbeit erstellte Heinz Ludwig Arnold mit 18 Studierenden der Universität Göttingen die materialreiche Monographie *Die Gruppe 47*, die, von ihm herausgegeben, 1980 als Sonderband der Reihe Text + Kritik herauskam und 1987 eine zweite, gründlich überarbeitete und erweiterte Auflage erlebte. 2004 folgte vom selben Autor in der Reihe Rowohlts Monographien der Band *Die Gruppe 47*.

Jahrestag der Gruppengründung und vier Jahre nach dem Tod ihres Mannes Hans Werner Richter, herauskam. Heiterkeit und Spontaneität teilen sich mit – es ist ein Manifest der Freundschaft. Aber auch das ist nur ein Teil dessen, «was die Gruppe 47 wirklich war».

## I. VOM «RUF» ZUM «SKORPION»

Als die amerikanischen Truppen am Ende des Krieges in das zerstörte München einmarschierten, fanden sie in der Schellingstraße im «Haus des deutschen Buches» unversehrt die Druckmaschinen des «Völkischen Beobachters» vor. So erschien «Die Neue Zeitung», das Zentralorgan des *Re-education*-Programms, seit dem 17. Oktober 1945 im selben Format wie das nationalsozialistische Blatt. Die Legende von der *Stunde Null* in der deutschen Literatur wird schon dadurch augenfällig widerlegt. Leiter des Feuilletons wurde Erich Kästner, sein Assistent der 31-jährige Münchner Autor Alfred Andersch. Der hatte, was das Kontinuum noch weiter zurückverlegt, im amerikanischen Lager Fort Kearney, wo man ausgewählte deutsche Kriegsgefangene «für den Wiederaufbau einer dauerhaften deutschen Demokratie»<sup>5</sup> schulte, an der Lagerzeitung «Der Ruf» mitgearbeitet, die an alle deutschen Kriegsgefangenen verteilt wurde. Mit Walter Kolbenhoff, gleichfalls aus Fort Kearney entlassen und Reporter der «Neue Zeitung», gründete er 1946 in München einen neuen «Ruf», diesmal mit dem programmatischen Untertitel «Unabhängige Blätter der jungen Generation». Im Oktober fand sich als dritter ehemaliger Gefangener des Elitelagers in Fort Kearney, Hans Werner Richter ein. Ab Heft 4 gab er den «Ruf» gemeinsam mit Andersch heraus. Die Schulung in Sachen Demokratie hatte jedoch Früchte gezeitigt, die der Besatzungsmacht nicht konvenierten, man übte offene Kritik an deren Maßnahmen, wandte sich gegen die These von der *Kollektivschuld* und trat für einen humanistischen Sozialismus ein. Im April 1947, nach dem 16. Heft, sah sich der Verleger Curt Vinz – er hatte in Fort Kearney die Gefangenenzeitschrift herausgegeben – auf Druck der amerikanischen Kontrollbehörde gezwungen, Andersch und Richter zu entlassen. Um den Beiträgerstamm zusammenzuhalten, plante Richter die Gründung einer neuen Zeitschrift, die, diesmal literarischer ausgerichtet als

<sup>5</sup> Zit. nach ARNOLD 2004, S. 17.

der dezidiert politische «Ruf», den Namen «Der Skorpion» tragen sollte. Zur Gründungslegende der Gruppe 47 gehört jener Apfelbaum im Garten der Gräfin Degenfeld in Altenbeuern Ende Juli 1947, in dessen Schatten und ernüchert von den gehaltvollen Gedanken Rudolf Alexander Schröders, die Idee der neuen Zeitschrift Gestalt annahm, mehr aber noch die Idee einer Autorentagung, in deren Zentrum die gegenseitige Kritik stehen sollte. Die Dichterin Ilse Schneider-Lengyel stellte ihr kleines Haus am Bannwaldsee im Allgäu zur Verfügung, es wurden Einladungen verschickt, und am 6. und 7. September fand man sich zu dem zusammen, was dann als die erste Tagung der Gruppe 47 in die Literaturgeschichte eingehen sollte. Die beabsichtigte Zeitschriftengründung gab der Zusammenkunft ihre Struktur, die sich als dauerhaft erweisen sollte: Texte werden vorgelesen und nach dem Muster einer Redaktionssitzung einer kollegialen Kritik unterzogen. Gerade als hätte er seinen Text einer anonymen Öffentlichkeit übergeben, darf der Autor sich nicht erklären oder verteidigen. Die Umstände des Zusammentreffens, die malerische Kulisse ebenso wie die aus der Versorgungsnot der Nachkriegszeit resultierende Improvisation der Anreise, der Unterkünfte und Mahlzeiten wirkten identitätsstiftend: Von Richters strengem Auswahlverfahren bei der Organisation der nachfolgenden Tagungen sind die Freunde vom Bannwaldsee ausgenommen.

Von einer privaten Zusammenkunft kann jedoch nicht die Rede sein. Drei Wochen später erscheint in der kurzlebigen Frankfurter Wochenschrift «Die Epoche» ein erster Bericht, den Maria Friedrich, die Frau des dortigen Feuilletonredakteurs und nachmaligen DTV-Chefs Heinz Friedrich unter dem Pseudonym Maria Eibach verfaßt hat<sup>6</sup>. Gewichtiger, wenn auch kürzer, war die Nachricht, die «Die Neue Zeitung» am 7. November brachte. Hier ist bereits von einer festgefügt Gruppe 47 die Rede, deren Mitglieder namentlich genannt werden. Nicht alle waren bei der Gründungstagung tatsächlich anwesend, waren als ehemalige «Ruf»-Mitarbeiter jedoch potentielle Kandidaten<sup>7</sup>. Ungewollt subsumiert wurde nur Ernst Kreuder, der auf

---

<sup>6</sup> Vgl. EIBACH Maria, *Ein bedeutungsvolles Treffen*, in «Die Epoche» vom 28. 9. 1947. In LETTAU (Hg.) 1967, S. 21-23. Die Zeitung «Die Epoche» erschien von März bis November 1947.

<sup>7</sup> Sh. [SOEHRING], *Gruppe 47. Zusammenschluß junger Autoren*, in «Die Neue Zeitung» vom 7. 11. 1947, S. 4. Wieder in LETTAU (Hg.) 1967, S. 24f. Aufgezählt werden «Hans W. Richter, Heinz Ulrich, Walter Kolbenhoff, Alfred Andersch, Wolfdietrich Schnurre, Heinz Friedrich, Ernst Kreuder, Walter A. Guggenheimer, Wolfgang Bächler, Friedrich Minssen,

Richters Werbeversuche nicht einging<sup>8</sup>. Der Artikel endet in einer ausführlichen Stellungnahme Richters. Befragt, was von der angekündigten neuen Zeitschrift zu erwarten sei, antwortet er: «Es ist natürlich schwierig, schon jetzt sagen zu wollen, wie sie sich entwickeln wird. Alle Anzeichen aber sprechen dafür, daß die neue Sprache realistisch sein wird. [...] Im «Skorpion» werden alle die jungen Schriftsteller zu Worte kommen, die etwas zu sagen haben und die Talent besitzen. Unsere Sprache wird modern sein, es wird jedoch genügend Spielraum vorhanden sein, allen wirklichen Talenten das Wort zu erteilen».

Zu diesem Zeitpunkt war die Nullnummer des «Skorpion» bereits fertig. Der, wie bereits im Münchner «Ruf», für das Lay-out zuständige Grafiker Franz Wischnewski brachte das Probeexemplar zur zweiten Tagung mit<sup>9</sup>. Diese zweite Tagung begann, zwei Monate nach dem Treffen am Bannwaldsee, just am Tage der Ankündigung in der «Neuen Zeitung» in Ulm und verlief im Wechsel von Lesung und schweigend ertragener Kritik nach dem für bewährt erachteten Muster. «Der Skorpion» aber kam nie auf den Markt. Zwar korrespondierte Richter mit einigen Verlegern, doch läßt sich, entgegen seiner Behauptung, einen Lizenzantrag gestellt zu haben, kein entsprechendes Dokument auffinden<sup>10</sup>. Das Projekt «Skorpion» hatte sich

---

Nicolaus Sombart, Walter Mannzen, Günter Eich, Siegfried Heldwein, Walter Hilsbecher, Wolfgang Lohmeyer, Dietrich Warnesius, Walter Heist und andere». Nicht genannt von den am Bannwaldsee Anwesenden werden der Grafiker Franz Wischnewski, der mit Ilse Schneider-Lengyel bekannte Lektor Edmund Holdmann vom Baden-Badener Pallas-Verlag, und alle angereisten Frauen: Maria Friedrich, Isolde Kolbenhoff, Toni Richter, Freia von Wuehlisch. Ilse Schneider-Lengyel wird immerhin als Gastgeberin erwähnt. Nachweislich nicht am Bannwaldsee waren Alfred Andersch, der Chefredakteur des amerikanischen «Ruf» und nachmalige Staatsanwalt Walter Mannzen, Günter Eich, Siegfried Heldwein, Walter Hilsbecher, und Ernst Kreuder. Zu Edmund Holdmann vgl. LEUSCHNER 2010, S. 143.

<sup>8</sup> Vgl. RICHTER 1997, S. 53: In der Nullnummer des «Skorpion» stand eine euphorische Beschreibung zu Ernst Kreuders *Die Gesellschaft vom Dachboden* von Walter Mannzen.

<sup>9</sup> Vgl. RICHTER (Hg.) 1997, S. 20. Von der Nullnummer des «Skorpion» wurden 100 Exemplare gedruckt; vgl. RICHTER 1997, (*Briefe*) S. 63. Bis auf Ernst Kreuder sind alle im «Neue Zeitung»-Artikel genannten Autoren im Impressum oder als Beiträger vertreten; vgl. RICHTER (Hg.) 1991.

<sup>10</sup> Arnold begründet das Scheitern der Zeitschrift damit, dass die von Richter veranschlagte Auflagenhöhe von 40.000 Exemplaren die Papierkontingente der Verlage überfordert hätte. Zudem sei es nicht Sache des Herausgebers, sondern des Verlages, eine Lizenz zu beantragen; vgl. ARNOLD 2004, S. 45.

erledigt, die politische Ausrichtung wich endgültig der literarischen, die Gruppe 47 nahm ihren Lauf.

## II. KONTINUITÄTEN: VON DER «KOLONNE» ZUR GRUPPE 47

Eine Stunde Null in der deutschen Literatur hat es nicht gegeben. Kontinuitäten sind nicht nur in der Entwicklung der Gruppe 47 aus dem «Ruf» nachweisbar. Auch nach dem Ersten Weltkrieg wurde das Schlagwort *Generation* häufig bemüht, da durch «einen anderen Zugang zum Kulturgut» unter «Gleichaltrigen [...] eine verwandte Art des Denkens und des Fühlens» bestehe<sup>11</sup>.

«Wir hatten hinter uns fünf Jahre miserabler Ernährung, neben uns eine hetzende, jagende, aus den Gräben zurückgekehrte Generation von Männern, denen wir 'Kinder' mehr als gleichgültig waren, – vor uns aber eine ungewisse, auf jeden Fall entbehnungsreiche Zukunft», bilanzierte Erich Ebermayer 1918 die Situation der jungen Intellektuellen<sup>12</sup>. In gleicher Weise fühlte sich die Generation der Nachkriegsliteraten nach dem Zweiten Weltkrieg, die, unabhängig vom Geburtsjahrgang, oft und gerne das Epitheton *jung* für sich in Anspruch nahm, als Opfer des Krieges miteinander verbunden. Sie mußte sich auf einem Buchmarkt behaupten, auf dem die Neuauflagen der Klassiker, die Werke von Vertretern der *Inneren Emigration* wie von Exilanten und in ständig wachsender Zahl die Übersetzungen fremdsprachiger Literatur quantitativ bei weitem überwogen<sup>13</sup>. In der Gemeinsamkeit der Gruppe sucht man den Erfolg, sie fungiert als «Selbsthilfeorgan für Nachwuchsautoren»<sup>14</sup>. Die Behauptung, ein Freundeskreis zu sein, ist Teil dieser Durchsetzungsstrategie. Neu ist der Vorgang nicht: Seit dem Entstehen eines nennenswerten Buchmarkts im 18. Jahrhundert treten immer wieder Dichterkreise auf, in denen emphatisch aufgeladene Freundschaft dem konzentrischen Zusammenschluß ebenso dient wie der Abgrenzung nach außen hin. Mit dem Lebensgefühl, einer *jungen* Generation anzugehören, verbindet sich das Selbstverständnis als Elite. Nach außen hin äußert sich das häufig in einem arroganten Ton, gruppenintern in den har-

<sup>11</sup> Vgl. HOPPE 1930, S. 734f.

<sup>12</sup> EBERMAYER 1931, S. 381.

<sup>13</sup> HÄNTZSCHEL / HUMMEL / ZEDLER 2009, S. 66f.

<sup>14</sup> ARNOLD 2004, S. 175.



ten Maßstäben, die an die Produktionen aus dem inneren Zirkel angelegt werden.

Integraler Bestandteil literarischer Gruppenbildung ist eine verbindliche Poetik. Hier wird, neben der Rezeption der amerikanischen Narrative und des französischen Existentialismus, eine weitere Kontinuität deutlich. Personell auszumachen ist sie an der Person Günter Eichs, poetologisch am Terminus des *magischen Realismus*. Mit der Formel «Wunder und Sachlichkeit» hatte sich dem der Kunstkritik der 1920er Jahre entlehnten Stilprinzip des *magischen Realismus*<sup>15</sup> ein Freundeskreis verschworen, der zu Beginn der 1930er Jahre mit der Zeitschrift «Die Kolonne» hervortrat. Auch dieser Freundeskreis, zu dessen innerem Zirkel Günter Eich gehörte, begriff sein Tun als «Team-Arbeit»<sup>16</sup> mit dem Ziel, zwischen Spätexpressionismus und Neuer Sachlichkeit einen eigenen Weg zu finden. Im «Ruf» hatte Hans Werner Richter, nach Vorarbeiten von Andersch und Gustav René Hocke, den *magischen Realismus* zur verbindlichen Vorgehensweise erhoben, Heinz Friedrich und Wolfdietrich Schnurre werden ihm folgen<sup>17</sup>. Im programmatischen Vorwort zum «Skorpion» präzisiert Hans Werner Richter:

Vertiefung der Wirklichkeit, das heißt die Oberfläche des Naturalismus überwinden, das heißt das Magische unserer Zeit, ihre Zwiegesichtigkeit, ihre Dämonie, ihre irrationale Unsicherheit in den Bereich des Wirklichen ziehen. Im Magischen Realismus ist die Wirklichkeit transparent und das Unwirkliche real, sind die zwei Komponenten des Lebens, das Sichtbare und das Unsichtbare, das Physische und das Metaphysische, das Wirkliche und das Unwirkliche in eine Form gegossen<sup>18</sup>.

Bereits im Vorfeld der Gruppe 47 stand Günter Eich in Kontakt mit Richter<sup>19</sup>, in der Meldung der «Neuen Zeitung» hatte er ebenso auf der

<sup>15</sup> SCHEFFEL 1990, S. 31.

<sup>16</sup> SCHAEFER 1970, S. 259. Oda Schaefer, die in der «Kolonne» debütierte, gehörte dem Kreis durch ihren Ehemann Horst Lange an; vgl. LEUSCHNER 2001. Auch Oda Schaefer und Horst Lange wurden von Hans Werner Richter angesprochen; vgl. Richter an Lange, 18. 4. 1947, in RICHTER 1997, S. 9f. Oda Schaefer berichtet in ihren Lebenserinnerungen, dass dem Paar von Günter Eich nahegelegt worden sei, sich der Gruppe 47 anzuschließen. Die dort praktizierte Kritik und die «literarische Seuche» des verordneten 'Kahlschlag'-Realismus hätten sie aber davon Abstand nehmen lassen; Vgl. SCHAEFER 1977, S. 148.

<sup>17</sup> Vgl. SCHEFFEL 1990, S. 31.

<sup>18</sup> RICHTER (Hg.) 1991, S. 8.

<sup>19</sup> Vgl. Richter an Kolbenhoff, 11. 6. 1947, in RICHTER 1997, S. 11.

Liste der Gruppenmitglieder gestanden wie im Impressum des «Skorpion» unter den Herausgebern. Auf der dritten Tagung Anfang April 1948 in Jugenheim an der Bergstraße las er erstmals aus seinen Gedichten. Er wird zur Integrationsfigur der Gruppe. Im *Almanach der Gruppe 47*, der zum fünfzehnjährigen Bestehen 1962 herauskam, zitiert Richter Eichs berühmtes Gedicht *Inventur*<sup>20</sup>. Das Gedicht handelt von der Generationserfahrung des Kriegsgefangenenlagers:

Dies ist meine Mütze  
dies ist mein Mantel  
hier mein Rasierzeug  
im Beutel aus Leinen

Konservenbüchse:  
mein Teller, mein Becher,  
ich hab in das Weißblech  
den Namen geritzt.

Genau in der Mitte des Gedichts, nach weiteren Aufzählungen, steckt ein Geheimnis:

Im Brotbeutel sind  
ein Paar wollene Socken  
und einiges, was ich  
niemand verrate

so dient er als Kissen  
nachts meinem Kopf.

Ein unmittelbares Vorbild hatte 1931 in der «Kolonne» gestanden, einer Zeitschrift junger Dichter vornehmlich der *naturmagischen* Richtung. In dem Gedicht *Das Erbe* in alemannischer Mundart arbeitet Eberhard Meckel in gleicher Weise mit Aufzählungen<sup>21</sup>. Sorgfältig ist Eichs Gedicht auf die «Kolonne»-Formel von «Wunder und Sachlichkeit» hin gebaut. Tendenziell rezipiert aber wurde es als Identifikationstext des von Wolfgang Weyrauch geprägten Begriffs «Kahlschlag»<sup>22</sup>, als Rhetorik eines imaginären

<sup>20</sup> Zit. nach RICHTER 1962, S. 9.

<sup>21</sup> «Do isch en Acher / und do isch e Pflueg / [...] // S'isch alles guet beinand, / Gschirr, Grindel, bis uff d' Griff, / die sin e wenig händerschwyßig. / [...]» MECKEL 1931, S. 8.

<sup>22</sup> WEYRAUCH 1949, S. 213.

Nullpunkts, von dem aus sich in sprachpuristischer Manier neu beginnen ließe. Unter der Oberfläche jedoch transportieren literarische Texte ältere Traditionen mit sich, bewahren Widersprüche und Spannungen, sperren sich gegen das lückenlose Aufgehen in einem Programm. Eich war erster Preisträger der Gruppe 47, wie er 1931 mit seiner Lyrik auch das zweite Preisausschreiben der «Kolonne» für sich entschieden hatte – auch das symbolische Kapital setzt sich fort.

Schon durch seine Person garantiert Eich Kontinuität, die die Rede vom Nullpunkt konterkariert. Wie sehr gerade Hans Werner Richter dem Rechnung zollt, zeigt sein Porträt des Freundes *Tränen in Marktbreit*. Auf den Ort der fünften Tagung hatte Eich Hans Werner Richter hingewiesen und war mit ihm ins Fränkische gereist, um die geeigneten Lokalitäten ausfindig zu machen. In seinem Erinnerungsbändchen *Im Etablissement der Schmetterlinge* erzählt Richter: «Eines Tages kam er zu mir und schlug mir eine Stadt als Tagungsort der ‘Gruppe 47’ vor. Es war eine kleine Stadt, und sie hieß Marktbreit»<sup>23</sup>.

Unter vielen dem berichtenden Stil des Textes adäquaten Formulierungen wählt er eine, die den Satz «Es war eine kleine Stadt, und sie hieß Marktbreit» durch die parataktische Apposition als verdecktes Zitat kenntlich macht. «Es gibt in Franken eine Stadt, die heißt Marktbreit» – mit diesem Satz beginnt ein zauberhafter kleiner Roman von Arthur A. Kuhnert, neben Martin Raschke der zweite Herausgeber der «Kolonne»<sup>24</sup>. In Marktbreit im Hotel *Zum Löwen* hatten Eich und Kuhnert von Oktober bis Dezember 1932 gewohnt und gearbeitet. Nach dem Krieg setzten sie ihre Zusammenarbeit fort. Kuhnert hat, was in keiner der bisherigen Veröffentlichungen zur Gruppe 47 auftaucht, an der Tagung in Marktbreit teilgenommen, mindestens noch ein zweites Mal auf der 10. Tagung 1952 in Niendorf an der Ostsee<sup>25</sup>. In Marktbreit 1949 kam es zu einem großen Streit, die Grup-

<sup>23</sup> RICHTER 1988, S. 88.

<sup>24</sup> Vgl. KUHNERT 1935.

<sup>25</sup> Einen großen Teil des Jahres 1949 verbrachte Eich bei der Familie Kuhnert im unterfränkischen Hohenfeld, unweit von Marktbreit. Zum Film *Hafenmelodie*, 1949 produziert von der Real-Film Hamburg, schrieb Kuhnert das Drehbuch, Eich die Songtexte; Vgl. WESSELS, O. J.: Wessels wertete den Nachlaß in Besitz von Kuhnerts Sohn Thomas aus. Für die Erlaubnis zur Benutzung des unveröffentlichten Typoskripts sei Wolfram Wessels herzlich gedankt.

pe zerfiel in «zwei feindlich gesonnene Gruppen»<sup>26</sup>. Worum es ging, ist nicht bekannt.

Als in den Querelen der Tagung 1967 in der Pulvermühle die Streitigkeiten zu eskalieren drohten,

beugte sich Günter Eich vor, stand halb von seinem Stuhl auf und sagte: «Laß mich jetzt lesen». [...] schon nach den ersten Sätzen trat Ruhe ein, dann Stille, gespannte Aufmerksamkeit. Die sich erhoben hatten, um sich über die Stuhlreihen hinweg anzuschreien, setzten sich wieder. Günter Eich nahm sie gefangen, nicht nur mit seiner Stimme, mit der Art, wie er las, sondern auch mit dem, was er las [...] ich finde noch heute keine rechte Bezeichnung dafür<sup>27</sup>.

Die Szene beschwört nicht nur die melancholische Ineffabilität der «Kolonne»-Dichtungen, am Schluß entsteht eine Magie des Augenblicks, die geeignet scheint, die Gruppe aus dem Desaster zu retten. Richter imaginiert die Wunschvorstellung vom Ende der Gruppe: Noch einmal möge die Einigkeit des Anfangs erreicht sein, in der Kontinuität möge der Zerfall aufgehoben sein. In Berichten anderer Teilnehmer an dieser letzten Tagung liest man das anders: Kein magischer Moment kollektiver Ergriffenheit, sondern gründliche Uneinigkeit wird kolportiert. Marcel Reich-Ranicki etwa habe das Werk *Die Maulwürfe*, aus dem Eich gelesen hatte, als ein «Zeugnis von Altersschwäche, wenn nicht gar Altersschwachsinn» kritisiert<sup>28</sup>.

### III. KRITIK UND BUCHMARKT

Toni Richter vermutet, sicher nicht zu Unrecht, dass schon in Marktbreit durch die harsche Praxis der Kritik Empfindlichkeiten aufgetreten seien. Dabei war es eine der ungeschriebenen Regeln der Gruppe, dass nicht mehr eingeladen wurde, wer Kritik nicht zu ertragen vermochte<sup>29</sup>. Anfangs scheint

<sup>26</sup> RICHTER, *April 1949 im Alten Rathaus von Marktbreit*, in RICHTER (Hg.) 1997, S. 29.

<sup>27</sup> RICHTER 1988, S. 98.

<sup>28</sup> BAUMGART, *Ich war dabei – wirklich?* in *ebd.*, S. 72.

<sup>29</sup> «Wenn man den literarischen oder den kritischen, aber auch oft den politischen Maßstäben nicht gewachsen war oder den 'Traditionen' und der Mentalität dieser Gruppe nicht gerecht werden konnte, dann wurde die Einladung nicht wiederholt. Sie blieb für die nächste Tagung aus. Wer aber das besaß, was in der Gruppe 47 oft mit dem an preußische Traditionen erinnernde, hier aber anders gemeinte Wort 'Haltung' bezeichnet wird, wer

das Modell der Werkstattkritik funktioniert zu haben – die Kritiker waren gleichzeitig Autoren, wenn auch die auftretenden Frauen stets zu schweigen hatten<sup>30</sup>. Die geforderte Eloquenz und spontane Präsenz im Urteil war freilich nicht jedem gegeben, was bald zu einer Rollenteilung führte: Walter Jens, Joachim Kaiser und Walter Höllerer, die zuvor auch aus eigenen Manuskripten gelesen hatten, traten bald vorrangig als Kritiker auf. Die Kritik institutionalisierte sich. Mit Marcel Reich-Ranicki, der bald nach seiner Übersiedlung aus Polen in die Bundesrepublik auf eine Einladung zur nächsten, der 20. Tagung in Großholzleute, hingewirkt hatte<sup>31</sup>, und Hans Mayer, der 1959 aus der DDR gekommen war, ergab das ein höchst dynamisches Quintett unterschiedlichster Temperamente. Dass die zur Debatte stehende Literatur zum bloßen Anlaß eines geschliffenen Schlagabtauschs diente, war nicht immer zu verhindern; galt es doch, auch im öffentlichen Diskurs der Bundesrepublik Machtpositionen zu besetzen. Am Schnittpunkt zwischen Wissenschaft und Feuilleton agieren die Professoren Walter Jens, Hans Mayer und Walter Höllerer; Joachim Kaiser und Marcel Reich-Ranicki profilieren sich für die großen überregionalen Zeitungen. Dadurch, dass die Gruppe 47 ihre eigene Kritik mitbringt, nimmt die Kritik von außen den Wind aus den Segeln. Die Polarisierung, die im konservativen Lager zur Diffamierung der Clique führt, läßt die Gruppe 47 immer einen wichtigen Schritt voraus sein.

Die Kritik stand von Anfang an im Mittelpunkt: «Ohne das Wiedererwachen einer scharfen, echten und gesunden Kritik ist jeder neue Anfang sinnlos. [...] Sie muß einfach wieder von dem unbedingten Fanatismus zur Wahrheit getragen werden. [...] Wir müssen wieder lernen einfach, echt, wahr und, wenn es not tut, gegen uns selbst grausam zu sein. [...] Jedes überflüssige Wort, das nur schmücken und nichts sagen will, muss fallen, wenn uns noch einmal ein Anfang beschieden sein soll» – so Richter im Juli 1947, noch vor der ersten Tagung. Grausam war das Verfahren in der Tat – nonverbal wurde sogar der nach unten gesenkte römische Daumen eingesetzt.

---

also auch die schärfste und vernichtendste Kritik hinnehmen konnte, ohne emotionelle Reaktionen zu zeigen, der konnte gewiß sein, auch dann wieder eingeladen zu werden, wenn er literarisch nicht gleich zum Zuge gekommen war. Dies ist die Ursache dafür, daß viele, auch prominente Autoren, nach einer einmaligen Lesung, die der Kritik verfiel, nicht wieder eingeladen wurden». RICHTER 1962, S. 12f.

<sup>30</sup> Baumgart (Anm. 28) überliefert Richters Satz «Welche Frau hat da eben was gesagt?».

<sup>31</sup> Vgl. Reich-Ranicki an Richter, 2. 9. 1958; in RICHTER 1997, S. 254.

Empfindlich erlebte Paul Celan die 10. Tagung im Mai 1952 in Niendorf. Erwirkt hatte seine Einladung Ingeborg Bachmann<sup>32</sup>, dringlich auf Celan hingewiesen hatte auch Milo Dor<sup>33</sup>. Der rhapsodisch-getragene Tonfall von Celans Lesung befremdete die Zuhörerschaft. Der böse Satz «Der liest ja wie Goebbels!» wird Richter zugeschrieben<sup>34</sup>. Ähnlich unpassend reagierte Richter auch auf der 13. Tagung in Schloß Bebenhausen bei Tübingen im Oktober 1953, als er Albert Vigoleis Thelens Lesung aus dem Manuskript von *Die Insel des zweiten Gesichts* mit den Worten angriff, das, was man dort eben gehört habe, sei «Emigrantendeutsch»<sup>35</sup>. Beide Autoren hatten Gebiete betreten, die in der Gruppe einem Tabu belegt waren: Shoah und Emigration. Im Ausgrenzen dieser Themen manifestierte die Gruppe der leidvoll geprüften Kriegsheimkehrer ihren internen *Nullpunkt* – die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit hatte man absichtsvoll auf die Erneuerung der Literatur hin abgelenkt. Paradoxerweise beschied eben dies den beiden diffamierten Autoren Erfolg: Noch auf der Tagung wurde Celan von einem Vertreter der Deutschen Verlagsanstalt angesprochen, wo der Band *Mohn und Gedächtnis* im gleichen Jahr 1952 erschien. Auch Thelens Roman kam noch im Jahr der Lesung parallel in Amsterdam und Düsseldorf heraus und erlebte unzählige weitere Auflagen<sup>36</sup>. 1958 resümierte Reich-Ranicki, «daß, wer den Segen dieser seltsamen Gruppe hat, später auch das Rennen macht, weil es sich längst herumgesprochen hat, daß die interessantesten Talente der jungen Generation hier mündlich debütieren»<sup>37</sup>.

<sup>32</sup> Vgl. WIEDEMANN 2010, S. 178.

<sup>33</sup> Vgl. Dor an Richter, 17. 9. 1951; in RICHTER 1997, S. 127.

<sup>34</sup> Vgl. RICHTER 1997, S. 128. Im Nachhinein suchte Richter sein skandalöses Urteil abzumildern; vgl. WIEDEMANN 2010, S. 179. Zur Ehrenrettung der Gruppe sei gesagt, dass Celan keineswegs «durchfiel». In der Abstimmung um die Preisvergabe war er der Drittplazierte und der Bestplatzierte Lyriker; vgl. ebd. – BRIEGLEB (2003) zieht die Gruppe 47, wenn auch in der Frageform, generell des Antisemitismus, was durch die Teilnahme von Autoren wie Erich Fried, Wolfgang Hildesheimer oder Peter Weiss jedoch in dieser Absolutheit nicht gelten kann.

<sup>35</sup> Vgl. RICHTER 1997, S. 165.

<sup>36</sup> Zu den begeisterten Lesern gehörte auch Paul Celan. Sein Exemplar (Marbach, Deutsches Literaturarchiv) enthält etwa 4.000 Anstreichungen; vgl. BARNERT 2001/2002, S. 175.

<sup>37</sup> REICH-RANICKI, *Eine Diktatur, die wir befürworten*, in «Die Kultur», München, 15. 11. 1958. In LETTAU (Hg.), 1967, S. 139-142, hier S. 140.

Wie treffend die Bewertung der Gruppe 47 war, zeigt die Preisvergabe: Die Verleihung des Preises sollte nach Richters Willen «unbekannte Autoren einer größeren Öffentlichkeit bekannt [...] machen»<sup>38</sup>. Von den zehn Preisträgern erhielten sechs im weiteren Verlauf den Büchnerpreis (Günter Eich 1959, Ingeborg Bachmann 1964, Günter Grass 1965, Heinrich Böll 1967, Martin Walser 1981)<sup>39</sup>. Die Liste der Büchnerpreisträger aus dem Zirkel der Teilnehmer weist mindestens noch zwölf weitere Namen auf<sup>40</sup>. Die vier großen Werke des Jahres 1959, mit denen nach einhelliger Meinung Deutschland den Anschluß an die Weltliteratur wieder erreichte, stammen sämtlich von Gruppenteilnehmern: Es sind die Romane *Die Blechtrommel* von Grass, *Billard um halbzehn* von Heinrich Böll und *Mutmassungen über Jakob* von Uwe Johnson sowie Paul Celans Gedichtband *Sprachgitter*. Dass Böll und Grass 1972 bzw. 1999 den Literaturnobelpreis erhielten, krönt die Erfolgsbilanz der Gruppe vollends. Nicht zuletzt wurde in der Gruppe so manche Karriere in den Medien begründet.

#### IV. VERWERFUNGEN

Durch die Bedeutung als «Marktagentur»<sup>41</sup> nahmen die Teilnehmerzahlen stetig zu. Auch wenn Richter einige Male gegenzusteuern versuchte, indem er beispielsweise einige Herbsttagungen im kleineren Kreis ansetzte,

<sup>38</sup> Zit. nach ARNOLD 2004, S. 186.

<sup>39</sup> Nur Adriaan Morriën (1954 Preis der Gruppe 47), Johannes Bobrowski (1962), Peter Bichsel (1965) und Jürgen Becker (1967) wurden nicht mit dem höchsten deutschen Literaturpreis geehrt.

<sup>40</sup> Wer «wirklich» dazugehörte, ist immer noch nicht entschieden und wird wohl auch nicht zu entscheiden sein. Seiner Vorlesung *Über den RUF und die Gruppe 47* – gehalten am 28.4.2003 in der Vorlesungsreihe *Ausgewählte Kapitel zur deutschsprachigen Literatur nach 1945* – gab Heinz Ludwig Arnold Materialien bei, darunter eine lange Liste der «Gruppenmitglieder». Eine Reihe von Namen sind in den übrigen Berichten zu den Tagungsverläufen nicht auszumachen, andere erscheinen marginal für das Gruppengeschehen; vgl. [http://www.boorberg.de/sixcms/detail.php?template=etk\\_vorlesungsreihe](http://www.boorberg.de/sixcms/detail.php?template=etk_vorlesungsreihe). Vielbeachtete Auftritte dagegen hatten die Büchnerpreisträger Max Frisch (Büchnerpreis 1958), Paul Celan (1960), Hans Magnus Enzensberger (1963), Wolfgang Hildesheimer (1966), Helmut Heißenbüttel (1969), Uwe Johnson (1971), Peter Handke (1973), Peter Weiss (1982), Wolf-dietrich Schnurre (1983), Erich Fried (1987), Alexander Kluge (2003) und Friedrich Christian Delius (2011).

<sup>41</sup> ARNOLD 2004, S. 185.

verloren die Tagungen ihren intimen Charakter von kollegialem Austausch. Immer seltener wurde aus unfertigen Manuskripten gelesen. Man erwartete «nicht mehr vorrangig Schreibhilfe, sondern die Attestierung marktgeigneter Qualität»<sup>42</sup>. Dass man sich 1954 erstmals im Ausland, auf Capo Circeo in San Felice, traf, ist noch der Italiensehnsucht der Deutschen in den fünfziger Jahren gutzuschreiben. Die zweite Auslandstagung im schwedischen Sigtuna 1964 stieß dann schon auf erheblichen Protest, viele der Eingeladenen blieben fern. Um so mehr brillierten die fünf Starkritiker. Zum doppelten Eklat kam es bei der 30. Tagung 1966 in Princeton. Mit dem Urteil, dass «in der gegenwärtigen deutschen Prosa eine Art Beschreibungsimpotenz»<sup>43</sup> vorherrsche, provozierte Peter Handke die etablierten Autoren – ein neuer Generationswechsel hatte sich vollzogen. Empfindlich auf die Probe gestellt wurde auch Richters Demokratieverständnis: Den Teilnehmern, die an Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg auf dem Universitätscampus teilnahmen, warf er Unhöflichkeit gegenüber den Gastgebern vor. Der propagierte Realismus, der in Bölls «Trümmerliteratur» seine zeittypische Erfüllung gefunden hatte, aber spätestens seit dem Auftreten Ingeborg Bachmanns nicht mehr als verbindlich gelten konnte, durfte keinesfalls in politisches Handeln umschlagen<sup>44</sup>.

Das Menetekel des Zerfalls hatte sich schon längststens abgezeichnet, als die Gruppe im Oktober 1967 an einen Endpunkt gelangte. Mit den Rufen «Dichter, Dichter» und «Papiertiger» bemängelten die Erlanger Studenten vor dem Gasthof «Pulvermühle» das Ausbleiben einer *littérature engagée*. Hans Werner Richter erfand einen eleganten Abgang: Er verschickte ganz einfach keine Einladungskarten mehr. Offiziell begründete er deren Ausbleiben damit, dass man die nächste Tagung in Prag hätte durchführen wollen, was aber durch den Einmarsch der Warschauer Truppen nicht möglich sei. Tatsächlich gab es dann im Mai 1990 noch eine allerletzte Erinnerungstagung auf Schloß Dobříš bei Prag<sup>45</sup>, die freilich die ursprüngliche Idee der Gruppe 47 nur noch schemenhaft nachvollziehen konnte.

---

<sup>42</sup> *Ebd.*, S. 189.

<sup>43</sup> Zit. nach *ebd.*, S. 124.

<sup>44</sup> Helmut Böttiger hat darauf aufmerksam gemacht, dass Richter «seine politischen Aktivitäten fein säuberlich von der nur aufs Literarische pochenden Gruppe 47» trennte; Vgl. BÖTTIGER 2009, S. 313.

<sup>45</sup> 1972 hatte Richter nach Berlin eingeladen, wo mit Höllerer, dem Gründer des Literarischen Colloquiums, und Ernst Schnabel als Leiter der Abteilung Literatur in der Aka-



Vielleicht kann man sagen, dass die Gruppe 47 als Formation an ihrer eigenen Kompetenz zugrunde ging. Richters unbestrittenes Vermögen, Talent zu erkennen, sprengte die ursprüngliche Verpflichtung zur Homogenität. Die Indienstnahme der Medien, die öffentliche Präsenz, das Anschwellen der Teilnehmerzahlen, die zunehmende Pluralität der Meinungen, der Generationenwechsel – letztlich vollzieht der Zerfall der Gruppe 47 das Ende der Nachkriegszeit in der Literatur.

### *Bibliographie*

- ARNOLD Heinz Ludwig (Hg.), *Die Gruppe 47*, Sonderband, edition text + kritik, zweite, gründlich überarbeitete Auflage, 1987.
- ARNOLD Heinz Ludwig, *Die Gruppe 47*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 2004.
- BARNERT Arno, *Die Insel des zweiten Gesichts von Albert Vigoleis Thelen, gelesen von Paul Celan: «une vraie œuvre d'art»*, in *Celan-Jahrbuch* 8 (2001/2002), 175–202.
- BÖTTIGER Helmut, «*Die Ruine umgibt unser Leben*». *Die Anfänge der Gruppe 47*, in BÖTTIGER Helmut (Hg.), *Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland. Begleitbuch zur Ausstellung*, Wallstein, Göttingen 2009, 290–315.
- BRIEGLER Klaus, *Mißachtung und Tabu. Eine Streitschrift zur Frage: «Wie antisemitisch war die Gruppe 47?»*, Philo Verlagsgesellschaft, Berlin / Wien 2003.
- EBERMAYER Erich, *Zur menschlichen und geistigen Situation der jungen Schriftstellergeneration*, in «*Zeitschrift für Deutschkunde*» 12 (1931), 380–394.
- HÄNTZSCHEL Günter / HUMMEL Adrian / ZEDLER Jörg, *Deutschsprachige Buchkultur der 1950er Jahre. Fiktionale Literatur in Quellen, Analysen und Interpretationen* Harrassowitz, Wiesbaden 2009 (= Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv Bd. 76).

---

demie der Künste, zwei gewichtige Teilnehmer in verantwortlichen Stellungen beheimatet waren. (Im Literarischen Colloquium hatte die Gruppe im November 1965 ihre 29. Tagung abgehalten, in der Akademie der Künste wird heute Hans Werner Richters Nachlaß aufbewahrt.) Ort der Veranstaltung war die ehemalige Villa des Verlegers Samuel Fischer, in der Richter einen Literarischen Salon unterhielt. Eine klassische Tagung war es nicht, Anlaß war vielmehr die Aufzeichnung der Sendung *Deutsche Schriftsteller und der 1. Mai* durch den Sender Freies Berlin. Entschieden nostalgisch verlief eine weitere Zusammenkunft im September 1977 im «Hotel Kleber-Post» in Saugau, wo man sich im Oktober 1963 zur 27. Tagung eingefunden hatte – zum Abschluß wiederholte Wolfdietrich Schnurre die Lesung seiner Kurzgeschichte *Das Begräbnis des lieben Gottes*, mit der die Tagung am Bannwaldsee eröffnet worden war.

- HOPPE Karl, *Das Problem der Generation in der Literaturwissenschaft*, in «Zeitschrift für Deutschkunde» 11 (1930), 726-748.
- KUHNERT Arthur A., *Die große Mutter vom Main. Roman*, List, Leipzig 1935.
- LETTAU Reinhard (Hg.), *Die Gruppe 47. Bericht, Kritik, Polemik*, Luchterhand / Neuwied / Berlin 1967.
- LEUSCHNER Ulrike, *Ilse Schneider-Lengyel, die Frau «aus dem Anderswo»*, in *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 6 (2010), 125-157.
- LEUSCHNER Ulrike, *Wunder und Sachlichkeit. Oda Schaefer und die Frauen der Kolonne*, in *Der Traum vom Schreiben. Schriftstellerinnen in München 1860 bis 1960*, Edda Ziegler (Hg.), A 1-Verlag, München 2001 (= MonAkzente Bd. 10), 137-154.
- MECKEL Eberhard, *Das Erbe*, in «Die Kolonne» 2 (1931), H. 1, 8.
- RICHTER Hans Werner, *Briefe*. Sabine Cofalla (Hg.) im Auftrag der Stiftung Preußische Seehandlung und der Textkritischen Arbeitsstelle der Freien Universität Berlin, Carl Hanser, München 1997.
- RICHTER Hans Werner, *Fünfzehn Jahre*, in RICHTER Hans Werner (Hg.), *Almanach der Gruppe 47. 1947-1962. In Zusammenarbeit mit Walter Mannzen*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1962, 8-14.
- RICHTER Hans Werner, *Tränen in Marktbreit. Günter Eich*, in RICHTER Hans Werner, *Im Etablissement der Schmetterlinge. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1988, 88-98.
- RICHTER Hans Werner (Hg.), *Der Skorpion*. Reprint. Mit einer Dokumentation zur Geschichte des «Skorpions» und einem Nachwort zur Geschichte der Gruppe 47 von Heinz Ludwig Arnold, Wallstein, Göttingen 1991.
- RICHTER Toni (Hg.), *Die Gruppe 47 in Bildern und Texten*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1997.
- SCHAEFER Oda, *Auch wenn du träumst, gehen die Uhren*, Piper, München 1970.
- SCHAEFER Oda, *Die leuchtenden Feste hinter der Trauer. Erinnerungen*, Piper, München 1977.
- SCHEFFEL Michael, *Magischer Realismus. Die Geschichte eines Begriffes und ein Versuch seiner Bestimmung*, Stauffenberg, Tübingen 1990.
- WESSELS Wolfram, *Erzähler auf den Basaren des zwanzigsten Jahrhunderts. A. Arthur Kuhnert. Vom Schriftsteller zum Medienautor* (o. J., unveröffentlichtes Typoskript).
- WEYRAUCH Wolfgang, *Nachwort*, in WEYRAUCH Wolfgang (Hg.), *Tausend Gramm. Sammlung neuer deutscher Geschichten*. Rowohlt, Hamburg / Stuttgart / Baden-Baden / Berlin 1949, 207-219.
- WIEDEMANN Barbara, «bis hierher und nicht weiter». *Ingeborg Bachmann als Lyrikerin im Zeichen Paul Celans*, in *treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 6 (2010), 178-207.



DER VERWORRENHEIT DES LEBENS ENTRINNEN:  
LUISE RINSERS 'KREATIVE KORREKTUREN'  
IHRER BIOGRAPHIE

von  
Ulrike Böhmel Fichera  
Napoli

I.

Im Januar 2011 veröffentlichte Michael Kleeberg<sup>1</sup> die Ergebnisse seiner Recherchen über Luise Riners biographische Angaben während der Jahre 1939-1945, aus denen deutlich wird, dass die Autorin wesentliche Einzelheiten korrigiert hat. Der Spiegel-Autor, selbst Germanist und Schriftsteller<sup>2</sup>, weist insbesondere nach, dass sie trotz gegenteiliger Behauptungen nicht «mit offenen Karten gespielt»<sup>3</sup> hat. Sie war BDM-Führerin, Mitglied der NS-Frauenschaft und zeitweise des NS-Lehrerbunds gewesen; hatte während des Dritten Reiches kein generelles Publikumsverbot<sup>4</sup>, hatte im Gegenteil in den 30iger Jahren in einschlägigen nationalsozialistischen Publikationsorganen (z.B. in «Herdfeuer»<sup>5</sup>) veröffentlicht; weder sie noch ihr Mann Horst Günther Schnell hatten gegen das Dritte Reich opponiert, dieser war sogar «eine angesehene, ehrgeizige und vom Regime geförderte Figur des damaligen Kulturlebens»<sup>6</sup> gewesen; er fand seinen Tod an der

---

<sup>1</sup> «Der Spiegel», 10.1.2011, Nr. 2. Der Beitrag findet sich online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-76229390.html>.

<sup>2</sup> Vgl. KLEEGERG, Eintrag im *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* 2003, Bd. II, in dem der Autor noch weitgehend Riners Angaben folgt.

<sup>3</sup> In ihrem Roman *Mitte des Lebens* von 1950 (im folgenden als MdL zitiert), S. 66 lässt sie Nina sagen: «Aber ich habe nie ein falsches Spiel gespielt» und gibt damit auch ihre eigene Haltung wieder.

<sup>4</sup> Vgl. die Anm. auf S. 87, in RINSER 1963. Im folgenden als GTB zitiert.

<sup>5</sup> Vgl. dazu KLEEGERG, S. 2.

<sup>6</sup> *Ivi*, S. 3.

Ostfront 1943 keineswegs in einem Strafbataillon und zu diesem Zeitpunkt waren sie auch nicht mehr verheiratet; Luise Rinser war nicht auf Hochverrat, wohl aber auf Wehrkraftzersetzung angeklagt worden.

Für Kleeberg haben sich der Autorin «irgendwann die Grenzen zwischen Selbstinszenierung und Realität»<sup>7</sup> verwischt, so dass sie mit den Auskünften zu ihrem Leben wie mit fiktionalen Versatzstücken umgegangen sei:

Was hat Luise Rinser also mit den Fakten rund um ihre Verfolgung und Verhaftung getan? Das, was ein Schriftsteller gemeinhin mit einem Stoff tut: Sie hat gerafft, zusammengezogen und dramatisiert. Nur dass der Stoff in diesem Fall kein Roman war, sondern ihr Leben, das sie auf gänzlich neue Füße stellte<sup>8</sup>.

Die Befunde seiner Nachforschungen – den ersten dieser Art, da bis zu dem damaligen Zeitpunkt alle Würdigungen umstandslos den Aussagen der Autorin gefolgt waren – sind von José Sanchez De Murillos in seiner kurz darauf erschienenen Biographie<sup>9</sup> bestätigt und mit weiteren Details untermauert worden.

Beide Autoren gehen insbesondere auf die psychologischen Aspekte von Rinsers Verhalten ein, unterschätzen aber – das ist meine These – den ihren literarischen Texten zugrundeliegenden Entwurf. Sie fragen nicht nach dem Sinn und der Funktion ihrer perspektivisch konstruierten (auto)biographisch angelegten Figuren und der damit intendierten Leserlenkung. Rinsers zwischen 1945 und 1955 veröffentlichte Prosatexte verfolgen entschieden das Ziel, sie selbst als Gegnerin des Nationalsozialismus, als eine Frau zu zeichnen, die Durchblick hatte und *schon immer dagegen war*, die das Ende der Diktatur erwartet und der Zukunft entgegengefiebert hatte. Mit diesem Profil ermöglicht sich Rinser in der späteren BRD einen Neuanfang, der sie auf der Seite der moralischen Sieger sieht, nachdem sie ihre Vergangenheit als Mitläuferin des Nationalsozialismus durch Umschreibung ihrer Biographie erfolgreich verdrängt hatte.

Luise Rinser ist nicht die einzige, die in der Nachkriegszeit die Chancen nutzte, die sich aufgrund der Zerstörung der Städte, der Aussetzung der

<sup>7</sup> *Ivi*, S. 2.

<sup>8</sup> *Ivi*, S. 6.

<sup>9</sup> DE MURILLO 2011. Die Darstellung entstand in Zusammenarbeit mit Rinsers älterem Sohn Christoph.

deutschen Verwaltung sowie der chaotischen Zustände aller staatlichen Organe auftraten. Noch in den 90iger Jahren wurden sensationelle Fälle von *Doppelleben*<sup>10</sup> bekannt: Etwa derjenige des geschätzten, allgemein als fortschrittlich bekannten Aachener Germanisten und ehemaligen Rektors der dortigen Universität Hans Erich Schneider (alias Hans Schwerte), der nach dem Krieg ein zweites Leben begonnen und seine vorherige Existenz<sup>11</sup> wie einen Anzug abgelegt hatte und vergessen machen wollte. Auch die Verwandlung des SS-Offiziers Klaus Volkmann, der als kritischer Journalist Peter Grubbe<sup>12</sup> in der Bundesrepublik geschätzt wurde, sich als Kämpfer für sozial Benachteiligte und die Belange der Dritten Welt einen Namen gemacht hatte, hatte großes Echo in der Öffentlichkeit und zeigte durch die späte Aufdeckung, wie wenig der deutschen Bevölkerung an Aufklärung gelegen war.

Inzwischen ist auch bekannt, dass zahlreiche Intellektuelle, die die Bundesrepublik mit aufgebaut haben, eine mehr oder weniger glaubwürdige «Vergesslichkeit»<sup>13</sup> bezüglich ihrer Vergangenheit geltend machten – so wie in anderen europäischen Ländern auch, nicht zuletzt in Italien. Viele namhafte Persönlichkeiten der Bundesrepublik hatten, wie die Bevölkerung überhaupt, ein *Vorleben* während des Dritten Reiches, an das sie nicht erinnert werden wollten. So bekannte Günter Grass erst 2006 in höchst verdächtiger zeitlicher Übereinstimmung mit der Veröffentlichung seines vorerst letzten Buches, dass er als Jugendlicher in die Waffen-SS eingetreten war.

Dennoch bleibt es erstaunlich, wie spät Rinsers Manipulationen erkannt wurden, wie spät überhaupt ihre Auskünfte nachgeprüft wurden. Das hängt

---

<sup>10</sup> Gottfried Benn benutzt den Begriff in anderem Sinn als hier im folgenden, wenn er die Spaltung seines Ichs in eine geistige und materiell-gesellschaftliche Existenz während seines Rückzugs im Dritten Reich konstatiert, vgl. *Doppelleben* (1949), in HILLEBRAND (Hg.) 2006, S. 355-479.

<sup>11</sup> Vgl. die Artikel in «Die Zeit» vom 12.5.1995, 17.9.1998 und 5.1.2000 sowie die Nachricht in der «FAZ» vom 13.10.1998.

<sup>12</sup> «Die Zeit» berichtet am 13.10.1995 über den Fall Volkmann/Grubbe.

<sup>13</sup> Allgemein bekannt sind die nationalsozialistischen Verstrickungen der einflussreichen Germanisten Benno von Wiese und Heinz Kindermann; weiter die Kompromisse, die Günther Eich und Wolfgang Koeppen eingegangen sind; Zweifel und dunkle Stellen betreffen die Lebensläufe von Walter Jens und Alfred Andersch, Fritz Säger und Hans Robert Jauss, um nur einige ins Gedächtnis zu rufen.

sicher damit zusammen, dass sie zwar viele treue Leser/Innen hatte, aber kaum eine kritische Auseinandersetzung mit ihrem Werk stattfand<sup>14</sup> und dass insbesondere die Frauenbewegung<sup>15</sup> kaum Notiz von ihr nahm.

## II.

Wie Rinser nicht müde wird zu unterstreichen, kann der aufmerksame Leser das Porträt eines Autors der Lektüre seiner Werke entnehmen:

[...] man braucht nur die Werke eines Schriftstellers genau in der Reihenfolge ihres Entstehens zu lesen und auf jene Themen, Bilder, Symbole, Worte zu achten, die am häufigsten wiederkehren, so erfährt man alles Wesentliche<sup>16</sup>.

Dabei wird ihm eine gewisse künstlerische Freiheit zugestanden: «Änderungen, Irrtümer, Verdrängungen gehören eben zu dieser Wahrheit über ihn. Die kreative Korrektur der Wirklichkeit gehört wesentlich zum Künstler»<sup>17</sup>. Es handelt sich demnach um eine stilisierte, künstlerisch gestaltete Biographie, um eine durchaus literarisierte Darstellung des eigenen Lebens – wie sie heute etwa in modernen Erzähltheorien als auto(bio)fiktionale Konstruktionen<sup>18</sup> thematisiert werden. Rinser aber zielt auf den faktischen Wahrheitsgehalt, wenn sie zugleich zu Protokoll gibt, dass sie nur erzählt, was sie «existentiell erfahren»<sup>19</sup> hat und sich im selben Zusammenhang gegen Lesarten verwehrt, die in ihren Werken die autobiographischen Aspekte besonders verfolgen:

Am wenigsten autobiographisch sind die beiden Nina-Romane, die von meinen Lesern für kaum getarnte Autobiographie gehalten werden, so daß viele mich

<sup>14</sup> Erste kritische Beiträge zu ihrem Werk erschienen nach der Mitte der 80iger Jahre (SCHWAB 1986).

<sup>15</sup> Von Anfang an war ein gewisses Unbehagen ihren Werken gegenüber zu konstatieren, welches als zu seicht angesehen wurde. Vgl. zur Rezeption Sigrid Weigel, *Luise Rinser*, in *Ivi*, S. 138-52.

<sup>16</sup> *Autobiographisches Nachwort*, in RINSER 1966 (enthält auch die Erzählungen *Die Lilie* und *Die rote Katze*), S. 150. Im folgenden mit AN bezeichnet.

<sup>17</sup> RINSER, *Über Autobiographie*, in *Seiltanz auf festen Versesfüßen. Neun Autoren in der Marburger Universität*, 1987, S. 148.

<sup>18</sup> Zur deutschen und internationalen Debatte um literarisch konstruierte Identität vgl. MOSER / NELLES 2006.

<sup>19</sup> AN, S. 150.

Nina nennen. Ist Nina erfunden? Ja und nein. Nina, das ist die Projektion eines Aspekts meiner Person, einer meiner Möglichkeiten zu sein. In Bühnensprache gesagt: Nina ist jene Rolle, die meinem Charakterfach entspricht, die ich aber nie auf der Lebensbühne spielte<sup>20</sup>.

Mit diesem Geflecht durchaus widersprüchlicher Aussagen verwischt Rinser bewusst die Grenzen zwischen autobiographischer und fiktionaler Gestaltung. Die Protagonistinnen der frühen Werke tragen fast alle Züge, die explizit auf die Person der Autorin, auf ihre Erfahrungs- und Lebenswelt rückverweisen, so dass Hermann Kesten schon sehr früh in seinem Portrait der Autorin beobachtete: «[...] wobei aber ihre Literatur und ihre Person seltsam vermengt sind»<sup>21</sup>. Diesem bewusst angelegten Ineinander von autobiographischen und fiktionalen Aspekten gilt unser besonderes Interesse.

Daniela, die Protagonistin des gleichnamigen Romans von 1953, und Elisabeth, die Hauptfigur der Erzählung gleichen Titels (entstanden 1944, publiziert 1956)<sup>22</sup> sind Lehrerinnen, die sich in ihrem Beruf in einer extremen sozialen Umgebung bewähren müssen, so wie Rinser den Beginn ihrer eigenen Berufstätigkeit gleich nach dem Staatsexamen 1934 in ihrer späteren Autobiographie *Den Wolf umarmen*<sup>23</sup> schildert. Sie verstricken sich in komplizierte Liebesverhältnisse, wie sie auch das Leben der Autorin bestimmen<sup>24</sup>. Anna (Titelfigur der gleichnamigen Erzählung) und Juliane Brenton (*Hochebene*<sup>25</sup>) durchleben dieselben persönlichen und familiären Probleme, die Rinser in Stellungnahmen und Interviews publik macht und in ihrer Autobiographie ausführlich darstellt. Daniela, die Hauptfigur einer weiteren Erzählung von 1946, trägt ähnliche Züge wie die Protagonistin des *Gefängnistagebuchs*, deren Ich-Erzählerin sich als Autorin zu erkennen gibt. Alle diese weiblichen Figuren zeigen Charakter, sind aufmüpfig, lassen sich nicht einschüchtern und gehen ihren eigenen Weg<sup>26</sup>, trotz vieler Unsi-

<sup>20</sup> *Ibidem*.

<sup>21</sup> KESTEN, *Luise Rinser*, in KESTEN 1959 (zuerst 1953), S. 335.

<sup>22</sup> Der Band *Erste Liebe*, München 1946, enthält die Erzählungen *Elisabeth*, *Anna*, *Daniela*.

<sup>23</sup> Vgl. dazu RINSER 1981.

<sup>24</sup> Vgl. RINSER 1994 Bd. II, sowie DE MURILLO, *Ibidem*.

<sup>25</sup> RINSER 1948.

<sup>26</sup> *Anna*, in *Erste Liebe*.



cherheiten und Widerstände. Sie haben ein relativ solides Selbstvertrauen und eine instinktive Abneigung gegenüber jeder Bevormundung, tragen also Züge, die in Rinsers Selbstdarstellung, aber auch in Fremdwahrnehmungen betont werden.

Die Überlagerung von Namen, Figuren und Geschichten kann als Indiz einer nicht zufällig entstandenen Unübersichtlichkeit gelesen werden, die den Leser zu Kurzschlüssen und Gleichsetzungen mit der Person der Autorin verleiten soll, ihn bewusst in seiner Lektürehaltung beeinflussen will. Rinser hat sich in dieser Zeit mit Spiegelbildern ihrer selbst umgeben als Warnung, als Bestätigung, als Selbstversicherung und als Wunschbild.

Die Figur der Nina Buschmann aus *Mitte des Lebens* (1950)<sup>27</sup> stellt eine Art Zusammenfassung dieser autobiographisch motivierten Frauenbilder dar. Der Roman von 1950, der großen und lang anhaltenden Erfolg hatte<sup>28</sup>, macht höhere literarische Ambitionen geltend, wie schon die Anklänge an Novalis im Titel<sup>29</sup> andeuten. Er ist polyperspektivisch angelegt und gibt eine fragmentarische Darstellung der Protagonistin, deren Leben schon äußerlich viele Details mit dem der Verfasserin gemein hat (zwei Kinder, eins unehelich; mehrere Ehen und Liebesverhältnisse, Selbstmordversuch, Gefängnisaufenthalt zum Ende des Dritten Reiches). Die Suche nach einem eigenen Weg kennzeichnet ihr widerspruchsvolles und wechselhaftes Leben, das zwischen ihrem zwanzigsten (um 1930) und vierzigsten Lebensjahr (um 1950) aufgezeichnet wird und in dieser chronologischen Dimension ebenfalls die Kontiguität zu Rinsers Leben deutlich macht<sup>30</sup>.

Nina studiert Psychologie (wie Rinser) und hat nur ein einziges Ziel, nämlich eine gute Schriftstellerin zu werden, was sie mit einer kleinen,

---

<sup>27</sup> Die Fortsetzung von Nina Buschmanns Lebensgeschichte wurde 1957 unter dem Titel *Abenteuer der Tugend* veröffentlicht, beide Romane zusammen kamen 1961 unter dem Namen der Protagonistin *Nina* heraus.

<sup>28</sup> Sie selbst nennt ihn in *Saturn* (S. 31) einen «long seller» und wirklich wurde der Roman von mehreren Generationen von Frauen gelesen.

<sup>29</sup> Novalis wird verschiedentlich als einer ihrer Lieblingsautoren erwähnt, z.B. in *Den Wolf umarmen*, S. 149, S. 180, nicht immer allerdings explizit: «Was begab sich mit der jungen Autorin, als sie dieses ihr erstes Buch [*Die gläsernen Ringe*, 1941, UBF] schrieb? Sie begann den Weg nach innen, den Abstieg ins eigene Wesen» (S. 27).

<sup>30</sup> Die Angaben zum Alter der verschiedenen Figuren sind widersprüchlich, das ungefähre Geburtsdaten der Protagonistin ist aber zu erschließen: Nina kommt um 1910 (Rinser ist Jahrgang 1911) zur Welt.

rührseligen, aber genau kalkulierten und an früherer Stelle als authentisches Erlebnis ausgegebenen Geschichte<sup>31</sup> unter Beweis stellt. Die Protagonistin wird vorwiegend aus der Perspektive eines emotional stark beteiligten Mannes gesehen, der sie liebt, den sie aber nicht als Liebhaber oder Ehemann akzeptiert und dessen Begehren unerhört bleibt<sup>32</sup>. Dieser Tagebuchschreiber begleitet Ninas Lebensweg, kommentiert einzelne Momente, berichtet von ihren Begegnungen, beschreibt seine eigenen Gefühle für sie und gibt wieder, was Nina von sich preisgibt. Eine zweite, ebenso beteiligte und parteiliche Beobachterin ist die ältere Schwester Margret, die trotz gewisser Vorbehalte Nina zu verstehen sucht, sie nach deren ihr unbekanntem Leben fragt<sup>33</sup>. Daraus ergibt sich der Anlass zu ergänzenden Einlassungen der Protagonistin, die eine weitere perspektivische Variante einbringt.

Die aufwendig gestaltete, mosaikartig zusammengesetzte Struktur des Romans erlaubt es, viele Themen und Fragen anzureißen, ohne ausführlichere Begründungen oder logische Zusammenhänge darzustellen. Insbesondere werden die zeitlichen und zeitgeschichtlichen Verhältnisse nicht deutlich<sup>34</sup>. Zwar finden sich zahlreiche Daten, aber sie strukturieren lediglich den Erzählfluss. Nur in seltenen Fällen werden Bezüge zu außerliterarischen, politischen oder sozialen Ereignissen hergestellt. Die Protagonistin durchquert die Handlungsebenen<sup>35</sup>, ihr Leben, ihre Entscheidungen erschei-

---

<sup>31</sup> MdL, S. 148–60. Die Geschichte berichtet von der Rückkehr aus dem Gefängnis einer jungen Frau, die trotz ihrer antinazistischen Gesinnung einem SS-Mann auf der Flucht hilft, da sein Leben bedroht ist. Auch dieser Erzählung liegt angeblich ein autobiographisches Erlebnis zugrunde.

<sup>32</sup> Sowohl Rinser selbst (in *Den Wolf umarmen*) als auch Sanchez de Murillo geben Aufschlüsse über die entsprechenden Konstellationen in Rinsers Leben.

<sup>33</sup> Die Schwester hatte als Journalistin zusammen mit ihrem Mann lange Zeit im Ausland gelebt und stellt sich schließlich die Frage, ob sie nicht besser in Deutschland geblieben wäre, um «den Krieg und die Not in Deutschland» (S. 98) mitzerleben. Sie drückt damit einen Zweifel aus, den die Angehörigen der sog. «inneren Emigration» den Exilanten gegenüber als Vorwurf einnahm.

<sup>34</sup> Die zeitliche Unbestimmtheit wird in der Anspielung auf die Ereignisse des 9. November 1938, die sog. (Reichs)Kristallnacht deutlich: die entsprechende Eintragung aus Dr. Steins Tagebuch findet sich unter dem Datum 8. November und bezieht sich explizit auf den Tag davor. Historisch gab es schon Ausschreitungen seit dem 7. November, aber allgemein wird der 9. November 1938 erinnert, da an diesem Tag die von der NSDAP organisierten Ausschreitungen gegen die Juden stattfinden. Vgl. GRAML 1988 sowie PEROTTI 1977.

<sup>35</sup> Die Handlung entwickelt sich aus verschiedenen Erzählsträngen, nämlich den Ein-

nen als widersprüchlich und ambivalent, sie entzieht sich jedem Zugriff<sup>36</sup> und ist insofern als durchaus moderne Figur, nämlich als unabgeschlossene, auf die Zukunft hin offene Gestalt angelegt.

Sicher ist Nina allerdings in ihrer Überzeugung, zur Schriftstellerin berufen zu sein. Schon früh macht sie auf sich aufmerksam: «Eine Erzählung von Nina Buschmann liest er. Buschmann, sagte Frau Bill, ja, sie ist eine Anfängerin, aber sehr vielversprechend. Ich habe ihr erstes Buch gelesen. Sehr gute Sache»<sup>37</sup>. Und wirklich ist sie vor dem Ende ihres Werdeganges (die Handlung endet mit ihrer Abreise nach England) eine durchaus anerkannte Schriftstellerin.

Ähnlich deutlich bekennt sich diese junge Frau zu ihrer politischen Haltung, schon bald nach 1933 arbeitet sie in einer studentischen Widerstandsgruppe, die Flüchtlingen hilft, ins Ausland zu fliehen<sup>38</sup>. Sie wird als ein politisch selbständig denkender Mensch gezeichnet, als eine junge Frau, die trotz aller Unsicherheiten in privaten Beziehungen weltanschaulich Stellung bezieht. Kurz nach der heiß ersehnten Wiederaufnahme des Studiums entscheidet sie sich freiwillig zum Verzicht, da sie den ideologischen Druck wahrnimmt, dem sie als Studentin im Dritten Reich ausgesetzt ist. Ihre Nischenexistenz als Buchhändlerin (ab 1934) rettet sie später allerdings nicht vor der Anklage auf Mithilfe zum Hochverrat<sup>39</sup>. Der Leser, der nur in spärlichen Andeutungen von ihrem Engagement erfährt (Dr. Stein beobachtet Nina einmal in einer Bar beim Gespräch mit anderen jungen Leuten), wird auch nicht über die näheren Umstände der Haft unterrichtet. In einem Gespräch mit ihrer Schwester wehrt Nina genauere Auskünfte ab: «Lass

---

tragen von Dr. Steins Tagebuch, verschiedenen Briefen und der Rahmenhandlung (in der Gegenwart der Nachkriegszeit) mit Ergänzungen der Nina Buschmann und den Beobachtungen der Schwester.

<sup>36</sup> Das erklärt vielleicht auch den nachhaltigen Erfolg auch bei späteren Generationen von Frauen, nämlich die noch nicht vollzogene Emanzipation (*Saturn*).

<sup>37</sup> MdL, S. 22 (Eintragung Dr. Stein vom 8. November 1939).

<sup>38</sup> Konkret benannt wird die Fluchthilfe im Jahr 1933, später folgen verschiedene Anspielungen, aber Genaueres wird nicht angegeben. Die Art der Durchführung ähnelt derjenigen, die Anna Seghers in *Das siebte Kreuz* (1942, dt. Ausgabe 1946) beschrieben hat. Problematisch ist die zeitliche Situierung der Rettungsaktionen. 1933 war es auch für Juden durchaus noch möglich, ins Ausland zu (auszu)reisen, obwohl bald nach dem Reichstagsbrand verschiedene, vor allem finanzielle Restriktionen eingeführt wurden. Zu den Bedingungen der Ausreise bzw. Flucht nach dem Reichstagsbrand vgl. WALTER 1972.

<sup>39</sup> MdL, S. 341.

das jetzt. Es ist vorbei. Ich möchte die Zeit nicht missen. Ich habe viel gelernt»<sup>40</sup>.

Während die historischen Ereignisse unbestimmt bleiben, meist nur am Rande erwähnt werden, kommt der Erzählperspektive entscheidende Bedeutung zu. Die beiden sich ergänzenden Außenperspektiven schaffen zwar Abstand zur Hauptfigur, sind aber inhaltlich von bewundernder Rechtfertigung getragen. Es geht nicht um kritische Auseinandersetzung mit den vielfältigen, unleugbaren Schwierigkeiten eines Lebens im Dritten Reich, sondern um wortreiche – und zum Teil langatmige – Beschreibungen eines trotz allem normalen Lebens und um das private Erleben einer jungen Frau, um ihre ersten Liebes- und Lebenserfahrungen, die ihre besondere Bedeutung dadurch bekommen, dass sie vor dem Hintergrund von Rinsers Biographie gelesen werden können.

### III.

Luise Rinsers hatte mit ihrem *Gefängnistagebuch* (1946) einen ersten nachhaltigen Erfolg in der Öffentlichkeit. Aufgrund einer Denunziation war sie von Oktober bis Dezember 1944 wegen Wehrkraftzersetzung in Untersuchungshaft genommen worden<sup>41</sup>, ein Delikt, das je nach Umständen auch schwer bestraft wurde. Die Veröffentlichung ihrer angeblich während der Haftzeit entstandenen Notizen<sup>42</sup> wird motiviert mit dem Anliegen, Schicksale von Opfern des Nationalsozialismus bekannt machen zu wollen:

Ich übergebe mein Gefängnistagebuch der Öffentlichkeit. Ich tue es nicht deshalb, weil mir mein persönliches Schicksal wichtig erschiene. Es ist nur eins von vielen Tausenden. [...] Es ist nichts weiter als der Alltag eines deutschen Untersuchungsgefängnisses im Dritten Reich. Was hier berichtet wird, ist Tatsache, nicht Literatur<sup>43</sup>.

<sup>40</sup> MdL, S. 141. Im Manuskript (vorhanden im DLA Marbach) folgen etwas ausführlichere Angaben, die allerdings in der veröffentlichten Fassung gestrichen wurden: «Es war übrigens wegen Hochverrat, so nannten sie das, wenn man Leuten zur Flucht verhalf und falsche Pässe machte und all das, du weißt ja» (Bl. 259).

<sup>41</sup> Wie Kleeberg darlegt, wurde Rinser nicht Hochverrat, sondern Wehrkraftzersetzung («ein Allerweltsdelikt», S. 5) vorgeworfen.

<sup>42</sup> Rinser gibt im Laufe der Zeit in ihren Schriften unterschiedliche Versionen, besteht aber immer darauf, dass ihr Text ihre Erlebnisse photographisch genau wiedergebe.

<sup>43</sup> GTB, S. 14

Die von Anfang an betonte Authentizität wird durch eine Reihe von Details wie die Angabe ihrer Häftlingsnummer<sup>44</sup>, die Beschreibung des nagenden Hungers und ihres körperlichen Verfalls, der Haftbedingungen, der Charaktere ihrer Mitgefangenen und deren Vergehen, die Verhaltensweisen der Wärterinnen, der Hierarchie und des Alltags im Gefängnis gestützt. Nur einmal wird explizit darauf hingewiesen, dass nach 1945 Veränderungen am Text vorgenommen wurden<sup>45</sup>, obwohl die Autorin in einer späteren Schrift erläutert, dass sie «teils in alter Stenographie teils nur in Andeutungen»<sup>46</sup> festgehalten habe, was sie im Untersuchungsgefängnis erlebt hatte. Diese Einlassung wie auch eine Bemerkung im Vorwort von 1963 – «ich machte mir nur stichwortartige Notizen und hielt nur Fakten fest»<sup>47</sup> – lässt es mehr als wahrscheinlich erscheinen, dass in der Haftzeit entgegen anderslautenden Behauptungen kein Manuskript entstanden ist<sup>48</sup>, dass entsprechend auch die Form des Tagebuchs erst nachträglich ausgearbeitet worden ist:

Als ich dann im Herbst 1945 die Notizen zu einem Buch zusammenstellte, hielt ich mich ganz eng ans sie, denn ich wollte nichts als ein völlig wahres, ein photographisch genaues Bild des Lebens in einem Gefängnis geben, nicht ein Bekenntnis meiner inneren, subjektiven Erlebnisse<sup>49</sup>.

In dem als später eingefügten Text, dessen Umfang allerdings nicht angegeben wird, werden die Gründe ihrer Verhaftung aufgeführt. Schon hier beginnt die Erzählerin, einschneidende Veränderungen vorzunehmen:

Die Anklage war vier Seiten lang. Es war eine Denunziation politischer Art. Die Anklage begann damit, daß ich russischen Kriegsgefangenen Zigaretten geschenkt hatte, daß ich Hitler für größtenwahnsinnig halte und ihn einen Kriegsverbrecher nannte, daß ich weitererzählt hatte, unter welchen Umständen

<sup>44</sup> GTB, S. 4: ihre eigene ist S. 150.

<sup>45</sup> *Eb.*, S. 64.

<sup>46</sup> RINSER 1987, S. 9.

<sup>47</sup> GTB, S. 6.

<sup>48</sup> Auf die Bitte nach Einsicht für eine geplante Ausstellung schreibt die Autorin am 28.3. 1995 an Ulrike Leuschner: «[...] jenes Manuskript (Gefängnis-Tb.) existiert nicht mehr, die Papierstreifen zerfielen (Kriegs-Clo-Papier)». Originalpostkarte im Besitz von Ulrike Leuschner, die mir freundlicherweise eine Kopie zur Verfügung stellte, wofür ich ihr herzlich danken möchte.

<sup>49</sup> GTB, S. 7.

Hitler an die Regierung gekommen war, daß ich den lebhaften Wunsch hege, Deutschland möge, gleich wie, eines Tages zur Einsicht kommen und die Nazis samt ihrem Kapitalismus und Nationalsozialismus ausrotten, usw. (oft recht naive Dinge, über die ich lächeln mußte, da sie die gefährlichere Wahrheit, die ich wußte, nur verzerrt wiedergaben), bis zu der schweren Anklage des Defaitismus und des Hochverrats. Ich hatte gegen den Krieg agitiert<sup>50</sup>.

Obwohl es sich anscheinend nur um kleine Verschiebungen handelt, zeichnet sich hier bereits ab, dass sie sich als grundsätzliche Gegnerin des Nationalsozialismus zu profilieren sucht. Denn im Gegensatz zu ihren Mitgefängenen ist sich *die R.*<sup>51</sup> der Lage bewusst und weiß mit ihrer intellektuellen Überlegenheit auch das Gefängnispersonal einzuschüchtern<sup>52</sup>. Sie streicht ihre Rolle als Anführerin hervor, lässt sich aber auch von ihrem «Gefühl für Gerechtigkeit» hinreißen, sich für andere einzusetzen. Sie behält den politischen Überblick<sup>53</sup>, der sie vor allen anderen Frauen auszeichnet.

Dennoch macht die Geschichte von einer angeblich aus Auschwitz geflüchteten Mitgefängenen eine gravierende Unstimmigkeit der Darstellung augenfällig und stellt gerade die zentrale Behauptung, die politische Informiertheit der Protagonistin-Autorin, in Frage. Die «Neue mit ganz kurz geschnittenen Haaren, fast wie ein Junge» gibt an, dass sie «fünf Jahre lang» in Auschwitz gewesen und durch «Anrücken der Russen»<sup>54</sup> befreit worden sei. Danach sei sie in die Heimat zurückgekehrt, wo sie jedoch erneut aufgegriffen und in das Untersuchungsgefängnis (sic!) eingeliefert worden sei. Jetzt solle sie «wieder in ein KZ, vermutlich nach Dachau»<sup>55</sup> überstellt werden.

Das Stammlager Auschwitz war Mitte 1940 für polnische Häftlinge eingerichtet worden, zwei Jahre später war der Umbau zum Vernichtungslager der europäischen Juden (Auschwitz-Birkenau) abgeschlossen. Lebend

---

<sup>50</sup> GTB, S. 65.

<sup>51</sup> Rinser war zu der Zeit bereits in zweiter Ehe mit Klaus Herrmann, deren Nachnamen sie damals trug, verheiratet. Rinser berichtet in ihrer Autobiographie, dass diese Ehe zum Schutz des homosexuellen Mannes geschlossen wurde. Vgl. auch dazu Kleebergs Nachforschungen.

<sup>52</sup> Auffällig häufig wird von Zusammenstößen zwischen R. und einzelnen Wärterinnen berichtet, aus denen die Protagonistin aber jeweils siegreich hervorgeht,

<sup>53</sup> Dazu die entsprechenden Stellen: GTB S. 27/8, S. 29, S. 37 und S. 98, S. 60, S. 66.

<sup>54</sup> GTB, S. 81

<sup>55</sup> GTB, S. 83.

entkamen vor der Befreiung am 27. Januar 1945 durch die sowjetische Armee nur relativ wenige Menschen<sup>56</sup>. Zwischen Ende Oktober und Anfang November 1944 – der fiktionalen Gegenwart der Erzählung – wurden die Verbrennungsanlagen zerstört und zwischen dem 17. und 23. Januar begann die Evakuierung mit den Todesmärschen in den Westen. Es gab kein Entkommen durch «Anrücken der Russen» und ganz bestimmt gab es keine Gefangenen, die Gelegenheit gehabt hätten, sich mit anderen Inhaftierten über die Lebensbedingungen in Auschwitz auszutauschen, wie Betty es tut.

Zudem wird das polnische Lager, das nach 1945 zum Inbegriff der Judenvernichtung wurde, in einem Atemzug mit dem KZ Dachau genannt, das Rinser vom Hörensagen bekannt gewesen war<sup>57</sup>, befand es sich doch in der Gegend, in der sie einen Großteil ihres Lebens verbracht hatte. Beide Lager werden erwähnt als seien sie austauschbar, wodurch der außergewöhnliche, ja apokalyptische Charakter von Auschwitz nicht einmal angedeutet wird. Offensichtlich war 1946 weder der Schriftstellerin noch der Öffentlichkeit klar, welcher entscheidender Unterschied zwischen einem Konzentrationslager in Deutschland und einem Vernichtungslager in den Ostgebieten bestanden hatte<sup>58</sup>.

Das Stichwort Auschwitz zeigt Rinser als eine Autorin, die am politischen Tagesgeschehen der Nachkriegszeit teilnimmt und erhärtet zugleich die Annahme, dass das *Gefängnistagebuch* als Ganzes nicht während der Haftzeit entstanden sein kann. Es verrät in der episodischen Gestaltung – das Schicksal der Gefangenen aus Auschwitz ist eines der vielen, die erzählt werden – einen oberflächlichen Umgang mit den geschichtlichen Fakten. Riners angeblich ausgeprägt politische Haltung wird in diesem wie auch in späteren Texten grundsätzlich in Frage gestellt.

Wie sich deutlich abzeichnet, hat es der Leser keineswegs mit einem Tatsachenbericht zu tun; das *Gefängnistagebuch* präsentiert vielmehr bear-

---

<sup>56</sup> Es gibt sehr unterschiedliche Schätzungen zu den Fluchtversuchen; die meisten Flüchtlinge wurden relativ schnell wieder eingefangen und wurden dann besonders grausam in aller Öffentlichkeit getötet. Einige wenige gelungene Ausbrüche dienten den Häftlingen dagegen als Hoffnungsschimmer, wie in Augenzeugenberichten (vgl. entsprechende Filme online) erzählt wird.

<sup>57</sup> Jedenfalls bezieht sich Rinser in ihrer Autobiographie (*Den Wolf Umarmen*, S. 319) auf die Kenntnis dieses Konzentrationslagers.

<sup>58</sup> Die Nürnberger Prozesse begannen 1945.

beitete, in mehrfacher Hinsicht den Nachkriegsverhältnissen angepasste Aufzeichnungen und gehört somit zu der Kategorie autobiographischer Schriften. Die Autobiographik<sup>59</sup> der Nachkriegszeit diene nicht wenigen Autoren zur Abfassung von rechtfertigenden Schriften über ihr Verhalten während des Nationalsozialismus<sup>60</sup> und stellte in dieser Hinsicht keine Ausnahme dar.

#### IV.

Mit zwei kleineren Erzählungen vom Ende der 40iger Jahre beweist Luise Rinser ihre Fähigkeit, gewisse Tendenzen des Zeitgeistes zu erfassen und zu verarbeiten<sup>61</sup>. *Jan Lobel aus Warschau* (1948) und *Die 'dunkle Geschichte'* (1949), beide in der traditionsreichen «Neuen Rundschau»<sup>62</sup> veröffentlicht, kamen dem Wunsch nach Entlastung des deutschen Gewissens entgegen, denn sie stellen – so jedenfalls scheint es – jüdisches Schicksal in den Mittelpunkt. Ein genauerer Blick allerdings erweist sich als äußerst aufschlussreich und kommt zu eher zwiespältigen Resultaten.

Beide Protagonisten, der offensichtlich während eines Todesmarsches<sup>63</sup> entkommene polnische Jude Jan Lobel und der in den 30iger Jahren aus Deutschland vertriebene deutsche Jude Steinbrück, der nach 1945 als Angehöriger der amerikanischen Armee George Stonebridge in seine zerstörte Heimat zurückkommt, finden kurz nach Kriegsende den Tod. Für sie ist kein Platz in der deutschen Nachkriegsgesellschaft und das in diesen Erzählungen nur sehr vordergründig angestrebte Gedenken jüdischen Schicksals wird verfehlt. Es sind nämlich nicht die Erfahrungen der Opfer, die augenfällig gemacht werden, sondern die Haltungen und Gefühle der

<sup>59</sup> Vgl. zu diesem erweiterten Gattungsbegriff HOLDENRIED (Hg.) 1995.

<sup>60</sup> Vgl. PEITSCH 1990.

<sup>61</sup> Auch in ihrer späteren 'religiösen Phase' (in den 50iger Jahren) stimmt sie mit dem Zeitgeist überein.

<sup>62</sup> In «Die Neue Rundschau» Jg. 59 (1948), S. 461-500 und Jg. 60 (1949), SS. 199-217.

<sup>63</sup> Hier entsteht eine entscheidende Unklarheit, wenn nicht klar ausgesprochen wird, was die Erzählerin vom Fenster aus beobachtet: «[...] bewegte sich ein Zug von Menschen. Sie schoben sich in unordentlichen Viererreihen langsam und mühsam vorwärts wie eine Horde von erschöpften Tieren. Der Mond schien hell auf glattgeschorene Köpfe und grauweiß gestreifte, schlotternde Anzüge» (S. 465).



mit ihnen in Berührung kommenden Personen, Deutsche und Amerikaner.

Bemerkenswert ist, dass keinerlei Dialog entsteht, dass die jeweilige Erzählerin (auch hier verweisen Details auf die Autorin) beobachtet, in die Handlung einbezogen wird und eingreift, ohne doch den damit verbundenen Gedankeninhalt auszuweiten und zu vertiefen. Das Thema dient als Vorwand für Geschichten von schicksalhafter Liebe, in denen die Beteiligten sich nicht aus dem «Netz von Gefahren»<sup>64</sup> zu lösen im Stande sind, das ihnen bereitet wurde. Die Tatsache, dass jüdische Figuren einbezogen werden, hat keine weiteren Folgen für die Handlung.

Wie in einer kleinen Episode im Roman *Mitte des Lebens*<sup>65</sup> – Nina rettet einem jüdischen Nachbarskind das Leben – dient diese brisante Problematik Rinser zur Inszenierung einer völlig abstrakt bleibenden Trauer. In *Jan Lobel* retten zwei deutsche Frauen den Flüchtling, aber dieser findet nicht in das Alltagsleben zurück, er kommt auf der Flucht nach Palästina um. Der Protagonist der zweiten Geschichte begeht aufgrund von Schulden, aber auch aus charakterlicher Disposition Selbstmord. Ende der 40iger Jahre erfunden, geben diese beiden Erzählungen eine äußerst fragwürdige, ja instinktlose Darstellung jüdischen Schicksals.

## V.

Im Gegenteil zu anderen Zeitgenossen begnügt Rinser sich nicht damit, sich zu den Autoren und Intellektuellen zu zählen, denen Frank Thiess mit der «inneren Emigration»<sup>66</sup> das Stichwort lieferte. Rinser will darüber hinaus als Opfer des Nationalsozialismus anerkannt werden, ihr Verhalten soll als Beweis für die Existenz eines «anderen Deutschlands»<sup>67</sup> gelten. Während konservative Autoren wie Ernst Wiechert (in *Totenwald*<sup>68</sup>) und Albrecht

<sup>64</sup> Vgl. RINSER, *Die 'dunkle Geschichte'*, in «Die Neue Rundschau» Jg. 60 (1949), S. 204.

<sup>65</sup> Nina rettet einen jüdischen Jungen, von dem im Folgenden nicht mehr die Rede ist. Diese Episode unterstreicht lediglich einen idealistischen Zug der Protagonistin, setzt sich also mit den zeitgeschichtlichen Problemen nicht auseinander.

<sup>66</sup> Die Kontroverse zwischen Frank Thiess und Walter von Molo mit Thomas Mann ist dokumentiert in ARNOLD (Hg.) 1974, S. 245-268.

<sup>67</sup> Vgl. RINSER 1994, Bd. II, S. 33.

<sup>68</sup> WIECHERT 1963 (zuerst 1946 in demselben Verlag, in dem auch Rinsers GTB veröf-

Goes (in *Das Brandopfer*<sup>69</sup>) das Selbstbewusstsein der ‘guten’ Deutschen, der «inneren Emigranten», zu dokumentieren bemüht sind, nimmt Rinser für sich eine Haltung grundsätzlicher Opposition in Anspruch. Sie spricht sich selbst von jeder (Mit)Verantwortung frei und unterstützt auf diese Weise die bald einsetzende kollektive Verdrängung, die eine konsequente und historisch notwendige «Aufarbeitung der Vergangenheit»<sup>70</sup> verhindert. In ihrem Text von 1946 geht sie sogar einen Schritt weiter, wenn sie von einem «sonderbaren Traum» berichtet, der anzeigt, in welcher Rolle sie selbst ihre Aufgabe sieht, nämlich in der «Menschenführung»<sup>71</sup>.

Erst spätere Generationen haben begonnen, die damals gängigen Selbstentlastungen und sparsamen Auskünfte der beteiligten Generationen ernsthaft zu hinterfragen, die Fakten zu überprüfen und in der eigenen Verwandtschaft nachzuforschen. Eine Reihe von gegenwärtigen Familienromanen lassen deutlich erkennen, welche weißen Stellen im kulturellen Gedächtnis der Deutschen weiterhin vorhanden sind<sup>72</sup>. Es ist insofern nur folgerichtig, dass Riners auto(bio)fiktionale Konstruktion erst im Zuge der gegenwärtigen Erforschung der Zusammenhänge von Vergangenheitsdarstellung<sup>73</sup> und persönlicher sowie kollektiver Identität<sup>74</sup> ans Licht gekommen sind.

Ilse Aichinger hatte kurz nach Kriegsende selbstkritisch angemerkt «Uns selbst müssen wir mißtrauen. Der Klarheit unserer Absichten, der Tiefe unserer Gedanken, der Güte unserer Taten! Unserer eigenen Wahrhaftigkeit müssen wir mißtrauen!»<sup>75</sup>. Rinser liegt eine solche Vorsicht fern, ihre Werke der Zeit belegen dagegen die intentional verfolgte Strategie, die Auseinandersetzung mit der persönlichen Vergangenheit zu umgehen, um sich der

---

fentlicht wurde) gibt die autobiographischen Erlebnisse des Autors während seiner mehrmonatigen Haft in Buchenwald wieder.

<sup>69</sup> GOES 1954 war ein Bestseller der Nachkriegszeit.

<sup>70</sup> ADORNO, *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?*, in ADORNO 1977, S. 555-572.

<sup>71</sup> GTB, S. 164.

<sup>72</sup> Etwa TREICHEL 1998, 2005, 2008, in der auch und vor allem die eigene Identität als Nachgeborener erkundet wird.

<sup>73</sup> Vgl. AGAZZI 2003.

<sup>74</sup> Dazu ERLI / GYMNIICH/ NÜNNING 2003.

<sup>75</sup> AICHINGER, *Aufruf zum Mißtrauen*, in WAGENBACH (Hg.) 1979, S. 41, zuerst in «Plan», H. 8, 1946.

Gegenwart (bzw. Zukunft)<sup>76</sup> ohne Altlasten widmen zu können. Sie befindet sich damit in Übereinstimmung mit der überwältigenden Mehrheit der Autoren und Intellektuellen (sowie der Bevölkerung insgesamt), in deren Namen Frank Thies 1950 forderte: «Wir können die Eisenkugel der Vergangenheit nicht dauernd hinter uns herschleppen»<sup>77</sup>.

### *Bibliographie*

- ADORNO Theodor W., *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit?*, in *Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte*, Frankfurt/M. 1977, 555-572.
- AGAZZI Elena, *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano 2003.
- AICHINGER, *Aufruf zum Mißtrauen*, in WAGENBACH Klaus (Hg.) *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat von 1945 bis heute*, Berlin 1979, 41, zuerst in «Plan», H. 8, 1946.
- ARNOLD Heinz Ludwig (Hg.), *Deutsche Literatur im Exil 1933-1945*, Frankfurt a.M. 1974, 245-268.
- BENN Gottfried, *Doppelleben* (1949), in *Prosa und Autobiographie in der Fassung der Erstdrucke*, Bruno Hillebrand (Hg.), Frankfurt a.M. 2006, 355-479.
- BÖTTIGER Helmut, *Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland. Begleitbuch zur Ausstellung*, unter Mitarbeit von Lutz Dittrich, Göttingen 2009 (2. Auflage 2010).
- DE MURILLO José Sanchez, *Luise Rinser. Ein Leben in Widersprüchen*, Frankfurt a.M. 2011.
- ERL Astrid / Gymnich Marion / Nünning Ansgar (Hgg.), *Literatur. Erinnerung. Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003.
- GOES Albrecht, *Das Brandopfer*, Frankfurt/M. 1954.
- GRAML Hermann, *Reichskristallnacht. Antisemitismus und Judenverfolgung im Dritten Reich*, München 1988.
- HOLDENRIED Michela (Hg.), *Geschriebenes Leben: Autobiographik von Frauen*, Berlin 1995.
- KESTEN Hermann, *Luise Rinser*, in *Meine Freunde, die Poeten*, München 1959 (zuerst 1953), 335-48.

<sup>76</sup> Im Ms. des Romans (im DLA Marburg) findet sich ein aufschlussreicher Passus, der in der veröffentlichten Fassung fehlt: «Du wirst es grässlich finden, aber ich interessiere mich nicht im mindesten für Geschichte. Was vorbei ist, ist vorbei. Die ganze Vergangenheit, die historische und meine eigene, ist für mich ganz ohne Bedeutung» (Bl. 269).

<sup>77</sup> THIESS, *Der Dichter hat es schwer*, in «Süddeutsche Zeitung», 21.3.1950, abgedruckt in BÖTTIGER 2009 (2. Auflage 2010), S. 119.

- KLEEBOURG Michael, Eintrag im *Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Bd. 2, München 2003.
- MOSER Christian / Jürgen Nelles (Hgg.), *AutoBioFiktion*, Bielefeld 2006.
- PEITSCH Helmut, «*Deutsches Gedächtnis an seine dunkelste Zeit*». *Zur Funktion der Autobiographie in den Westzonen Deutschlands und den Westsektoren von Berlin 1945 bis 1949*, Berlin 1990.
- PEROTTI Berto, *La notte dei cristalli. L'inizio dell'olocausto nel racconto di un testimone oculare (9-10 novembre 1938)*, Milano 1977.
- RINSER Luise, *Erste Liebe*, Desch, München 1946.
- RINSER Luise, *Hochebene. Ein Unterhaltungsroman*, Schleber, Kassel 1948.
- RINSER Luise, *Nina. Mitte des Lebens. Abenteuer der Tugend*, Fischer, Frankfurt/M. 1950.
- RINSER Luise, *Gefängnistagebuch*, Frankfurt/M 1963 (zweite Auflage; erste Auflage München 1946), Ed. It.: *Diario del carcere*, trad. di Umberto Gandini, premessa di Italo Alighiero Chiusano, Ediz. Piemme, Casale Monferrato 1991.
- RINSER Luise, *Jan Lobel aus Warschau. Erzählungen*, Stuttgart 1966.
- RINSER Luise, *Den Wolf umarmen*, Frankfurt/M. 1981.
- RINSER Luise, *Über Autobiographie*, in *Seiltanz auf festen Versesfüßen. Neun Autoren in der Marburger Universität*, Präsident der Philipps-Universität (Hg.), Marburg 1987, 137-53.
- RINSER Luise «*Laßt mich leben*». *Frauen im Knast*. Anthologie, Hagen 1987.
- RINSER Luise, *Saturn auf der Sonne*, Frankfurt a.M. 1994.
- SCHWAB Hans-Rüdiger (Hg.), *Luise Rinser. Materialien zu Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1986.
- SEGHERS Anna, *Das siebte Kreuz* (1942), dt. Ausgabe Aufbau Taschenbuch Verlag, Berlin 1946.
- TREICHEL Hans-Ulrich, *Der Verlorene*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1998 (ital. *Il fratello perduto*, Torino 2000)
- TREICHEL Hans-Ulrich, *Menschenflug*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2005.
- TREICHEL Hans-Ulrich, *Anatolin*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 2008.
- WALTER Hans-Albert, *Bedrohung und Verfolgung bis 1933*, Bd. 1, Darmstadt und Neuwied 1972.
- WIECHERT Ernst, *Der Totenwald. Ein Bericht*, Berlin 1963.



## IL BISOGNO DI UMILTÀ CRISTIANA

LA LETTURA DI *WIR SIND UTOPIA* DI STEFAN ANDRES NEL DOPOGUERRA

di

Stefan Nienhaus

Foggia

Nel Dopoguerra, fino agli anni Sessanta, Stefan Andres fu uno degli scrittori più letti in Germania. Tutti i suoi libri ebbero tirature molto alte, ma il suo vero *bestseller* fu la novella *Wir sind Utopia*. Si tratta in realtà di un testo apparso durante gli anni del Terzo Reich ma – al contrario della stragrande maggioranza della produzione letteraria del ripudiato periodo nazista – fu ripubblicato già nel 1948/49 da tre editori diversi (un'edizione è catalogata come *Schulausgabe*). Il vero successo cominciò con la stampa presso la casa editrice Piper di Monaco nel 1951: 100.000 copie superate già nel primo anno<sup>1</sup> che raggiungeranno presto le 350.000. Nel 1949 Andres presentò una versione teatrale della storia, *Gottes Utopia* che, dopo la prima in teatro a Düsseldorf, con la regia di Gustav Gründgens (e con la presenza dell'amico Ernst Jünger)<sup>2</sup>, fu per molti anni uno dei drammi più rappresentati sui palcoscenici tedeschi (esso continua ancora oggi ad essere messo in scena nei teatri delle scuole di impronta religiosa). Se ne realizzò, infine, un radiodramma, mentre la TV tedesca ne ha presentato nel corso degli anni ben quattro versioni filmiche. Ovviamente, il paese che divorò quest'opera di non facile lettura e dallo stile narrativo piuttosto complesso, imponendola per quasi due decenni nei programmi scolastici, dovette trovare in essa qualche importante risposta ai suoi problemi di identità dopo dodici anni di terrore e distruzione.

---

<sup>1</sup> L'edizione del 1952 (in mio possesso) porta le cifre «120.-128. Tausend», cfr. ANDRES 1952, p. 4.

<sup>2</sup> Cfr. NICOLIN 2007, p. 60.

La devastazione materiale era innegabile<sup>3</sup>: i grandi centri avevano perso il 50-60% dei loro spazi abitativi (molto inferiore era stata, invece, la distruzione degli impianti industriali), i cittadini che erano sopravvissuti in campagna e i soldati che man mano tornavano dalla prigionia aspettavano anni per una *Zuzugsgenehmigung*, ovvero per il permesso di ritornare nelle loro città natali, dove le case non bastavano neanche per quelli che si erano rifugiati nei bunker durante i bombardamenti.

Chi non voleva continuare a vivere tra le macerie, fra i senza tetto o in appartamenti affollati e insieme a persone che ti detestavano perché eri stato *zwangseingewiesen*, cioè alloggiato d'ufficio in casa altrui come intruso e sconosciuto, si dava da fare per mettere ordine e per costruire. L'istituzione preposta all'organizzazione dei lavori si chiamava *Gesellschaft für Wiederaufbau*, e già questo era il primo inganno: come si suol dire, «il bambino cattivo ha buttato giù la sua torre di cubetti, ma ora la ricostruisce più bella di prima come se non fosse mai caduta»... I centri medioevali delle antiche città tedesche con le loro case di legno erano stati bruciati dalle tempeste di fuoco create ad arte dalle bombe al fosforo degli alleati<sup>4</sup>. Là dove si era pensato di ricostruire le facciate di legno a traliccio secondo gli antichi progetti, attaccandole al moderno cemento armato – come nel caso dei palazzi del Römerberg a Francoforte – ancora decenni dopo la distruzione, le strutture tradizionali hanno subito un rapido deterioramento per lo sviluppo di muffe: il materiale non ammette inganni. Niente dei centri antichi di Colonia, Amburgo o Francoforte, ma, con poche eccezioni, di tutte le città, avrebbe mai potuto essere come prima della guerra. Comunque, si costruì e i nuovi palazzi sorsero riempiendo, fino alla fine degli anni Cinquanta, la maggior parte delle *Bombenlücken*, dei terreni 'svuotati' dalle bombe.

Molto più difficili da colmare erano i vuoti di memoria; la devastazione morale sembrava irreparabile. 6.500.000 era stato il numero di iscritti al partito nazionalsocialista; quasi tutti i funzionari dell'amministrazione pubblica erano stati membri delle associazioni professionali naziste; le forze d'occupazione avviarono saggiamente un programma di denazificazione che

---

<sup>3</sup> Per la storia generale del Dopoguerra in Germania cfr. TRÄNHARDT 1997, pp. 20-142; GÖRTEMAKER 2002, pp. 8-137; GEPPERT 2002; DEUTSCHLAND NACH DEM KRIEG 2002.

<sup>4</sup> Cfr. FRIEDRICH 2005.

avrebbe dovuto verificare il coinvolgimento della popolazione tedesca nei crimini nazisti. Un'operazione enorme che non poteva riuscire: soltanto alcuni capi politici, infatti, furono effettivamente puniti, mentre quasi tutti gli altri ottennero il cosiddetto *Persilschein*, la certificazione d'innocenza completa o di un basso grado di responsabilità da innocuo simpatizzante. Intanto le nuove amministrazioni avevano bisogno di personale esperto, e tra i primi atti legislativi del governo ci fu l'indulto per tutti coloro che erano stati condannati a pene inferiori ad un anno. Come affermò il cancelliere Adenauer già nella dichiarazione inaugurale del suo governo il 20 settembre 1949: «La guerra e il caos del dopoguerra hanno messo tanti di fronte a una prova talmente dura e li hanno esposti a tali tentazioni, che penso si debba dimostrare comprensione per alcuni errori e trasgressioni»<sup>5</sup>. Le orribili esperienze della guerra, inseparabili dalla politica dello sterminio, il coinvolgimento nel terrore del sistema totalitario, ma anche il trauma dei bombardamenti (spesso citato come sofferenza riparatrice dei crimini) e della grande fuga dai territori dell'Est: c'era tanto da dimenticare e rimuovere.

Grazie all'efficace politica di Ludwig Erhard, divenuto nel 1948 direttore amministrativo della zona anglo-americana e nell'anno successivo ministro dell'economia nel primo governo Adenauer, e grazie agli aiuti americani del piano Marshall, la riorganizzazione di industria e commercio poté procedere rapidamente. Chi trovava lavoro era disposto a prestare la propria opera per un salario basso e, soprattutto, accettava ben volentieri la settimana di sei giorni di 50 ore lavorative. L'entusiasmo per un nuovo inizio e un taglio netto rispetto al passato è più che comprensibile. Dolf Sternberger ha chiamato questo atteggiamento «vitale Vergesslichkeit»<sup>6</sup>. Il celebre verso dall'*Opera da tre soldi* di Brecht, «Prima viene la pancia e poi la morale», assumeva un significato ancora più rilevante rispetto ai tempi della Repubblica di Weimar e può essere considerato il vero motto del Dopoguerra, quando ancora si faceva la fame, ma divenne anche il motto della prima fase del *miracolo economico* con la *Fresswelle* che segnò gli anni Cinquanta.

Nella minoranza del popolo che leggeva, per quei pochi che consideravano la cultura non soltanto intrattenimento ma acquisizione di coscienza,

---

<sup>5</sup> Cit. in GEPPERT 2002, p. 75 [tutte le traduzioni mie].

<sup>6</sup> Cit. in GEPPERT 2002, p. 75.



il malessere morale non poteva placarsi così facilmente attraverso orge di consumo. Nella sua analisi del 1947 sulla situazione spirituale della Germania, anche Stefan Andres giunse ad un verdetto catastrofico: «Noi tedeschi siamo oggi così indicibilmente poveri e abbiamo potuto salvare per i nostri giorni talmente poco di accettabile ed edificante dagli anni della caduta interna ed esterna, che la nostra povertà e la nostra vergogna sono palesi a tutto il mondo»<sup>7</sup>. Quando scrisse questa frase, Andres era ancora lontano dalla patria, a Positano, che lasciò per la Germania soltanto all'inizio del '49. Non credo che pensasse di diventare uno dei più importanti rappresentanti di quello che veniva considerato «accettabile ed edificante».

Inaccettabili o accettati solo malvolentieri furono gli autori tornati dall'esilio<sup>8</sup>: Alfred Döblin, i cui libri non trovavano editori e che dopo pochi anni ritornò all'estero, in Francia, o Thomas Mann, rientrato in Europa, restando però in Svizzera, nel paese che per primo gli aveva offerto ospitalità quando la sua vita in Germania era stata in pericolo. Un motivo per non ritornarvi più saranno stati, tra l'altro, gli ipocriti inviti di Walter von Molo e Frank Thiess di venire a vedere al più presto le sofferenze dei poveri tedeschi, condivise dai coraggiosi scrittori non-nazisti rimasti in patria, mentre gli esiliati se ne stavano al sicuro<sup>9</sup>.

Accettabili erano, invece, proprio autori come von Molo e Thiess<sup>10</sup>, rappresentanti della cosiddetta *Innere Emigration* alla quale, come annota sarcasticamente Klaus Mann nel 1945, tutti i tedeschi tranne Hitler sostenevano di appartenere: «Tutti i tedeschi insistono sul fatto di non aver 'saputo niente' (delle camere a gas); tutti dicono che sarebbero stati sin dall'inizio 'contro' (contro Hitler). Come risulta ora, di nazisti non ne sono mai esistiti in Germania; persino Hermann Göring in realtà non lo era. Dappertutto 'emigrazione interna'! All'improvviso tutti scoprivano il loro passato democratico e, per quanto possibile, la loro nonna 'non-ariana'»<sup>11</sup>. Si è scoperto soltanto di recente quanta rimozione e persino aperte menzogne sono state necessarie per 'aggiustare' il curriculum non soltanto

<sup>7</sup> NICOLIN 2007, p. 98.

<sup>8</sup> Cfr. WAGNER 2000.

<sup>9</sup> Cfr. BÖTTIGER 2010, vol. I, pp. 221-223.

<sup>10</sup> Cfr. BÖTTIGER 2010, vol. I, pp. 14-33.

<sup>11</sup> MANN 1976, pp. 570 sg.

di autori conservatori, ma anche di scrittori che nella vita culturale della Repubblica Federale sono stati considerati intellettuali impegnati di sinistra. Non alludo al celebre caso di Günter Grass che aveva taciuto non un coinvolgimento nel nazismo da intellettuale, ma solo il fatto di essersi arruolato nella Waffen-SS quando era un ragazzo di 17 anni; penso piuttosto a Luise Rinser: soltanto quest'anno una nuova ricerca biografica ha rivelato che quest'autrice, simbolo di donna moderna durante il nazismo, fece carriera nella pedagogia femminile nazista<sup>12</sup>.

La maggior parte degli *emigranti interni*, se non si era dedicata alla lirica apolitica, aveva pubblicato durante gli anni del regime nei due giornali *liberali*, la «Kölnische Zeitung» e, soprattutto la «Frankfurter Zeitung», tenuti in vita dai nazisti per poter dimostrare all'estero una presunta libertà di stampa. In realtà anche questi organi erano sotto stretta sorveglianza della censura e non poterono mai pubblicare una critica aperta al potere; per dare il nulla osta alla stampa, i censori dovevano trovare almeno qualche aspetto conforme all'ideologia nazista. Dopo la fine del nazismo tutti gli autori si vantaron di aver saggiamente trasmesso la loro resistenza attraverso un abili camuffamenti linguistici. Nel caso di Stefan Andres possediamo addirittura la testimonianza di un censore che sostiene che l'ufficio di controllo della «Frankfurter Zeitung» avrebbe capito perfettamente la forte critica nascosta nel suo testo e, per poterlo approvare, avrebbe sottolineato un possibile aspetto anticomunista<sup>13</sup>. Incredibile ma vero è il fatto che né Andres né la critica abbiano messo in dubbio questa tarda adesione alla resistenza persino da parte dei censori.

Stefan Andres veniva considerato un autore accettabile nonostante il fatto che – come dichiarava lui stesso – non facesse «pienamente parte di questi autori rimasti in Germania»<sup>14</sup>; dal 1937, infatti, aveva trascorso gli anni del nazismo lontano, in Italia, dove si era rifugiato perché sua moglie era mezza ebrea (e li poté rimanere relativamente al sicuro anche dopo le leggi razziali del '38)<sup>15</sup>. Per questo motivo gli era stata revocata anche la collaborazione alla radio, ma non la possibilità di continuare a pubblicare sui giornali tedeschi. E non soltanto su quelli *liberali* già citati, ma anche

<sup>12</sup> Cfr. SANCHEZ DE MURILLO 2011.

<sup>13</sup> Cfr. HADLEY 1990, p. 245. e ANDRES 2010, p. 303.

<sup>14</sup> NICOLIN 2007, p. 94

<sup>15</sup> Sull'esilio di intellettuali tedeschi in Italia cfr. VOIGT / HENZE 1995.

sull'organo centrale del partito, il «Völkischer Beobachter» che pubblicava (e pagava) volentieri le sue *short stories*. La sua *emigrazione interna* era stata non soltanto particolare ma, con quel suo carattere di dissenso ambiguo e compromesso, anche precaria e, poiché questo era l'elemento in comune con tutti gli autori che avevano iniziato prima del '45<sup>16</sup>, lui fu – diciamo così – ‘benvenuto nel club’. E anche in questo caso era in buona compagnia: non solo nella cerchia dei poeti cristiani e conservatori (e presunti tradizionalisti), ma anche in quella di qualche autore della cosiddetta letteratura del *Kahlschlag*. Per citare soltanto un esempio: Günter Eich<sup>17</sup>, che durante il Terzo Reich aveva prodotto bellissimi radiodrammi, con l'unico difetto di essere perfettamente integrabile nella propaganda culturale nazista, nel dopoguerra era diventato uno dei *rottamatori* della letteratura tradizionale e dei rappresentanti del nuovo nel Gruppo 47.

Chiarisco subito: non vorrei insinuare che Eich non abbia veramente contribuito al rinnovamento della poesia del dopoguerra, né vorrei negare che, quando apparvero in Germania nel '36 e nel '42 le due novelle più famose di Stefan Andres, *El Greco malt den Großinquisitor* e *Wir sind Utopia*, non potessero essere lette come dissociazione dall'ideologia nazista<sup>18</sup>. Lungi da me anche sottovalutare le sincere intenzioni di Stefan Andres come uomo impegnato nella costruzione di una Germania libera e democratica: come Reinhold Schneider, ha pagato il suo radicale impegno contro il riarmo e l'armamento nucleare con una crescente emarginazione e diffamazione. Ma la domanda che mi pongo in questa occasione non riguarda la persona e la biografia di Stefan Andres, tento di soltanto fornire alcuni elementi utili a spiegare la sorprendente ricezione della novella *Noi siamo Utopia* a partire dal Dopoguerra fino agli anni Sessanta. Quali sono gli elementi testuali che possono aver agito con tale efficacia sulla mentalità dei lettori, da far sì che la novella diventasse in questo periodo un *bestseller*? La persona dell'autore e la sua storia avevano creato, appunto, un clima di «accettabilità», ma che cosa risultava poi «edificante» nella sua produzione?

Cerco di riassumere in breve la storia raccontata in *Wir sind Utopia*:

<sup>16</sup> Cfr. NIENHAUS 2006.

<sup>17</sup> Cfr. BÖTTIGER 2010, vol. 1, pp. 71 sg.

<sup>18</sup> Sulla «verdeckte Schreibweise im 'Dritten Reich'» cfr. EHRKE-ROTHERMUND / ROTHERMUND 1999.

durante la guerra civile in Spagna, Paco, un ex-monaco arruolatosi come marinaio dalla parte dei Franchisti, torna dopo vent'anni, insieme ad un gruppo di prigionieri, al suo monastero che è diventato un carcere. Ottiene dall'ufficiale repubblicano Pedro il permesso di stare nella sua vecchia cella, sul cui soffitto riscopre una macchia che, quando era monaco, gli aveva offerto lo spunto per delle fantasticherie su un'isola utopica dalla vita perfetta. Il comandante Pedro, tormentato da rimorsi per i crimini orrendi commessi durante la guerra, chiede all'ex-monaco di confessarlo. Paco, che per caso è venuto in possesso di un coltello, avrebbe la possibilità di liberare se stesso e gli altri prigionieri, ma i suoi scrupoli morali lo fanno esitare finché l'arma non viene casualmente scoperta da Pedro. Nel frattempo, l'avanzare del fronte rende necessario lo sgombero della prigione; ciò significa che tutti i prigionieri saranno assassinati. Paco avrà la possibilità di dare l'assoluzione collettiva alle vittime. Con il loro massacro finisce la novella.

La censura nazista riconosceva la tendenza anticomunista del testo, soprattutto per via della figura del comandante repubblicano stupratore e mostruoso assassino. Pensando al sempre più deciso anticomunismo negli anni della Guerra fredda, questo elemento avrà inciso senza dubbio sul gradimento del testo, in particolare da parte delle istituzioni scolastiche.

Ma sull'importanza di questo aspetto sorge qualche dubbio: tanto i nomi Paco e Pedro, quanto le loro posizioni sembrano interscambiabili nella loro insignificanza; per lunghi passaggi del testo, infatti, il lettore rimane persino incerto sulla causa per la quale i due protagonisti stanno combattendo.

Proprio qui si inserisce il motivo dell'utopia. Paco immagina una vera e propria *Volksgemeinschaft*, comunità di popolo che unisce tutti armonicamente in una certezza etica, che non ha più bisogno di insegnamenti e controlli e in cui anche cristiani e pagani convivono in una pacifica concorrenza nel dialogo con Dio. Questo pensiero utopico non ha niente di cristiano, cerca di spiegare un confratello a Paco: esprime l'ansia del fanatico ideologo di essere in possesso della verità e della soluzione immediata per tutti i difetti del mondo che il cristiano, invece, dovrebbe accettare umilmente, perché il bene e il male fanno parte a pari diritto dell'insieme del creato. Questo è il punto: dopo dodici anni di propaganda ideologica, un

tale rifiuto di tutte le ideologie a favore dell'amore indulgente deve essere stato un balsamo per tanti spiriti ingannati.

Sorprende che nella ricezione della novella non si trovino tracce di critica sull'inverosimiglianza di un fatto centrale della trama, e cioè che l'ufficiale responsabile della prigionia chieda di essere confessato nonostante sia chiaramente un comunista ateo. Strana faccenda, oggi almeno così ci pare. Nel clima spirituale del Dopoguerra, invece, nessuno sembra abbia espresso perplessità nei confronti della richiesta di Pedro, tutto sommato, gran parte della popolazione si trovava nella stessa situazione di ritorno alla Chiesa dopo anni di disinteresse o ostilità nei quali il credo cristiano era stato sostituito da quello nazista. Ora le chiese erano di nuovo strapiene, il ritorno al cattolicesimo nell'Ovest della Germania sembrava una (ri-)conversione di massa. Chi sentiva il bisogno di pentirsi (e quanti saranno stati allora a non averne buoni motivi?) poteva trovare conforto nella lettura di una novella, in cui nessuno è talmente mostruoso da non poter ricevere infine l'assoluzione dai suoi peccati. Come nella parabola in cui una pecora persa e poi ritrovata vale le altre novantanove, il testo offriva la consolazione e la speranza che Dio comunque «ha bisogno del peccato»<sup>19</sup>.

Certo, è chiaro che Paco, il cristiano, non sembra aver commesso niente di grave; ha peccato anche lui, questo sì, e, prescindendo dal suo fanatismo utopico, le sue colpe riguardano un altro aspetto del testo che, a mio parere, può fornire la principale spiegazione della forte risonanza di questa storia.

Paco ha due occasioni per uscire dalla sua prigionia: poiché il suo priore riconosce in lui uno spirito inquieto che non può accettare di trovarsi imprigionato dietro le sbarre di una cella, gli permette di segarle e tenerle solo simbolicamente finché non sarà convinto della sua vocazione. Paco, dunque, potrebbe scappare e mettersi in salvo in qualsiasi momento, ma respinge questa soluzione perché salverebbe soltanto lui stesso e lascerebbe i compagni al loro destino. Che questo motivo suggerisca una lettura allegorica sull'esilio come fuga egoistica è abbastanza evidente (e include naturalmente anche una tendenziale auto-accusa di Andres). La seconda occa-

---

<sup>19</sup> ANDRES 2010, p. 57: «Gott liebt das ihm ganz Andere, liebt den Abgrund, und er braucht – verstehen Sie mich um seines heiligen Namens willen recht – er braucht die Sünde!».

sione per rovesciare la situazione riguarda il già citato episodio del coltello: con esso Paco avrebbe la possibilità di uccidere il comandante della prigione e, visto che il numero di guardie è assai ridotto, di liberare tutti i carcerati. La sua esitazione a commettere questo assassinio viene ben motivata e il lettore viene invitato a comprenderla. Paco diventa una sorta di Amleto moderno. Non stupisce che proprio questo aspetto del testo sia piaciuto ad un autore cristiano come Werner Bergengruen, anch'egli importante rappresentante della cosiddetta *emigrazione interna*, in realtà pubblicato e letto per tutti gli anni del nazismo, o anche a Gustav Gründgens, massimo esponente della vita culturale del Terzo Reich, seppure mai nazista convinto. Piaceva a tutti loro proprio nel senso formulato nel 1948 da Geno Hartlaub (scrittrice oggi dimenticata, ma allora collaboratrice di Dolf Sternberger nella redazione della rivista «Die Wandlung» e presente alle riunioni del Gruppo 47)<sup>20</sup>: «[...] un contributo sul tema dell'uomo d'azione, più precisamente sul rapporto ambiguo dell'uomo religioso con l'azione: qualunque cosa faccia o tralasci, in ogni caso finisce nella rete della colpa»<sup>21</sup>. Ecco: è difficile immaginare una migliore discolpa per tutti quelli che non erano nazisti convinti, ma non trovavano la forza e il coraggio per resistere attivamente.

Che le cose in realtà siano più complesse e che *Noi siamo Utopia* non suggerisca una lettura così assolutoria per tutti quelli che hanno taciuto e, quindi, hanno acconsentito al regime, risulta soltanto da un'analisi attenta del racconto, analisi che neanche la germanistica ha voluto fare. Benno von Wiese per esempio – durante il nazismo giovane accademico in carriera e, in seguito, senza nessun problema, per molto tempo uno dei più influenti cattedratici della BRD – legge la fine della storia come una decisione a sorpresa al martirio<sup>22</sup>, senza chiedersi come mai Andres potesse contemplare la mostruosità della decisione con la quale Paco condannava a morte se stesso e tutti gli altri 200 prigionieri. Per quelli che avevano vissuto il catastrofico finale del regime, un pensiero del genere doveva sembrare più che plausibile. Ma il desiderio di trovare nel testo soltanto elementi utili ad una lettura di discolpa e conforto nella colpevolezza, distoglie dai significati

<sup>20</sup> Per la ricezione di Andres nel Dopoguerra cfr. HADLEY 1990, pp. 253 sg.

<sup>21</sup> Cit. in HADLEY 1990, p. 254.

<sup>22</sup> Cfr. EIBL 1990, p. 236, nota 24.

irritanti e critici, messi però in evidenza dalla ricerca più recente, ormai non più segnata dal coinvolgimento in una dittatura disumana. Paco non aveva scelto il martirio e il sacrificio dei compagni, aspettava, invece, soltanto la fine della confessione per entrare in azione. La scoperta del coltello da parte della vittima designata accade per puro caso. Ma che la colpa di Paco consista nella sua esitazione precedente, che non gli fa cogliere altre occasioni per uccidere il suo carnefice, è un filone consistente della narrazione. Un significato che negli anni del Dopoguerra non viene colto perché allora il desiderio era dimenticare e trovare conforto. Per giungere a una lettura in chiave meno affermativa di *Wir sind Utopia* si dovette passare prima per quella fase che, a partire dalla metà degli anni Sessanta<sup>23</sup>, sancì la rivolta dei figli contro i padri ammutoliti.

### *Bibliografia*

- ANDRES Stefan, *Wir sind Utopia*, Piper, München 1952.
- ANDRES Stefan, *Wir sind Utopia. Prosa aus den Jahren 1933-1945*. E. Rotermund / H. Ehrke-Rotermund (Hgg.) unter Mitarb. von T. Hilsheimer, Wallstein, Göttingen 2010.
- BÖTTIGER Helmut, *Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland*, Begleitbuch zur Ausstellung u. Mitarb. von Lutz Dietrich, Wallstein, Göttingen 2. Aufl. 2010.
- DEUTSCHLAND NACH DEM KRIEG 1945-1955, «Geo Epoche» 9 (2002).
- EIBL Karl, *Selbstbewahrung im Reiche Luzifers? Zu Stefan Andres' Novellen El Greco malt den Großinquisitor und Wir sind Utopia*, in *Mein Thema ist der Mensch. Texte von und über Stefan Andres*, Wissenschaftlicher Beirat der Stefan-Andres-Gesellschaft (Hg.), Piper, München / Zürich 1990, 214-238.
- EHRKE-ROTERMUND Heidrun / ROTHERMUND Erwin (Hgg.), *Zwischenreiche und Gegenwelten: Texte und Vorstudien zur 'Verdeckten Schreibweise' im 'Dritten Reich'*, Fink, München 1999.
- FRIEDRICH Jörg, *La Germania bombardata. La popolazione tedesca sotto gli attacchi alleati 1940-1945*, Mondadori, Milano 2005.
- GÖRTEMAKER Manfred, *Kleine Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, Beck, München 2002, 8-137.
- GEPPERT Domenik, *Die Ära Adenauer*, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 2002.
- HADLEY Michael, *Widerstand im Exil. Veröffentlichung, Kontext und Rezeption*

<sup>23</sup> Una svolta nell'interpretazione del testo soltanto in EIBL 1990, che fu pubblicato la prima volta nel 1985.

- von Stefan Andres' Wir sind Utopia (1942), in *Mein Thema ist der Mensch. Texte von und über Stefan Andres*, Wissenschaftlicher Beirat der Stefan-Andres-Gesellschaft (Hg.), Piper, München / Zürich 1990, 239-261.
- MANN Klaus. *Der Wendepunkt*, Bertelsmann, Gütersloh 1976.
- NICOLIN Günther (Hg.), *Ernst Jünger – Stefan Andres. Briefe 1937-1979*, Klett-Cotta, Stuttgart 2007.
- NIENHAUS Stefan, *Die partikulare innere Emigration des Stefan Andres im faschistischen Italien*, in «Hans Fallada Jahrbuch» 5 (2006), 68-77.
- SÁNCHEZ DE MURILLO José, *Luise Rinser. Ein Leben in Widersprüchen*, S. Fischer, Frankfurt a. M. 2011.
- TRÄNHARDT Dietrich, *Geschichte der Bundesrepublik Deutschland 1949-1990*, erweiterte Neuausg., Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt 1997.
- WAGNER, Hans-Ulrich (Hg.), *Rückkehr in die Fremde? Remigranten und Rundfunk in Deutschland 1945 bis 1955*, Catalogo di mostra, Berlin / Bonn / Frankfurt a. M. 2000.
- VOGT Klaus / HENZE Wolfgang (Hgg.), *Rifugio precario. Zuflucht auf Widerruf, Artisti e intellettuali tedeschi in Italia*, Catalogo di mostra, Mazzotta, Milano 1995.





# LA 'DOPPIA VITA' DELLA GIOVANE INGEBORG BACHMANN: FRA POESIA E GIORNALISMO

di  
Franz Haas  
Milano

## 1. I GERMANISTI INVESTIGATORI

Con le sue poesie Ingeborg Bachmann raggiunse una fama precoce, ma per molto tempo non riuscì a vivere della sua arte; per sbarcare il lunario la giovane donna scrisse molti testi giornalistici piuttosto mediocri, lavori firmati con uno pseudonimo o privi di firma, cioè non «sottoscritti». In età più matura, e con buoni motivi, l'autrice ha sempre taciuto di quella sua *doppia vita* dei tempi passati. Molti anni dopo la sua morte, però, alcuni 'investigatori' della germanistica hanno cominciato a smerciare anche questi prodotti scadenti e a lodarne la presunta qualità.

In questo contributo intendo pronunciarmi contro la tentazione di saccheggiare il lascito dell'autrice e altri archivi; una tendenza che ultimamente ha prodotto almeno due 'confezioni' editoriali di dubbio valore: la prima è la soap-opera *Die Radiofamilie*<sup>1</sup>, una 'radio-novela' dell'emittente viennese Rot-Weiß-Rot alla quale la Bachmann aveva collaborato anonimamente negli anni 1952-53 con ben quindici puntate di una banalità sconcertante; l'altra è *Römische Reportagen*<sup>2</sup>, una raccolta di testi degli anni 1954-55, pienamente rispondenti al gusto conservatore dei suoi datori di lavoro all'epoca di Adenauer, scritti per il quotidiano «Westdeutsche Allgemeine Zeitung» e per l'emittente Radio Bremen con lo pseudonimo Ruth Keller, pezzi giornalistici molto al di sotto dell'usuale livello stilistico della poetessa.

Entrambe le 'opere' risalgono ad un periodo in cui Ingeborg Bachmann

---

<sup>1</sup> BACHMANN 2011.

<sup>2</sup> BACHMANN 1998.

aveva già composto delle poesie straordinarie. Con la pubblicazione di questi testi, nati dalla miseria economica del dopoguerra, i curatori e gli editori hanno reso un cattivo servizio alla poetessa. Probabilmente hanno agito con buone intenzioni e comunque senza danneggiarne la fama. Questi volumi sono sì delle testimonianze involontarie del cattivo gusto letterario di oggi, ma anche validi documenti relativi al mondo letterario dei primi anni Cinquanta.

Le puntate della *Radiofamilie* sono nate nel '52/53, in «tempi più duri», per usare un verso famoso di Bachmann, per allietare la vita grama degli austriaci. Sono concepite come ingenuo intrattenimento secondo il dettame dell'emittente Rot-Weiß-Rot, finanziata e gestita dalle forze d'occupazione americane con sede a Vienna, dove allora viveva la giovane scrittrice. Questi lavori, che le garantivano la sopravvivenza economica, non sono certamente un disonore per una poetessa in condizioni di estrema indigenza, ma è piuttosto penosa la cieca riverenza della critica letteraria di oggi che osanna questi testi imbarazzanti, inserendoli addirittura nel famoso, e di solito attendibile, «Elenco dei migliori» del Südwestdeutscher Rundfunk («SWR-Bestenliste»).

## 2. INTRATTENERE ED EDUCARE L'AUSTRIA

La grande poetessa sopravviverà a questi bizzarri elogi recenti, così come era sopravvissuta allo scherno di un celebre critico letterario, il quale aveva sentenziato che la raccolta di racconti *Simultan* si sarebbe dovuta leggere «am liebsten beim Friseur»<sup>3</sup>. Oggi probabilmente la 'radio-novela' di Ingeborg Bachmann dei primi anni Cinquanta, *Die Radiofamilie*, riscoperta appunto di recente, non sarebbe neanche una lettura adeguata per l'attesa dal parrucchiere. Ma a differenza di altre 'scoperte' e pubblicazioni postume bachmanniane, questo volume è almeno curato sapientemente dal germanista americano Joseph McVeigh, il quale ha anche scritto una postfazione molto istruttiva. *Die Radiofamilie* è stata per diversi anni una serie radiofonica molto amata dagli austriaci durante l'occupazione degli alleati (russi, americani, inglesi, francesi). L'emittente Rot-Weiß-Rot trasmetteva dal settore americano di Vienna, cercando di rieducare il popolo austriaco

<sup>3</sup> REICH-RANICKI 1972.

post-nazista secondo i dettami del famigerato senatore anticomunista Joseph McCarthy.

Nel corso della sua collaborazione con quella stazione radiofonica, Ingeborg Bachmann ha curato, come già detto, personalmente quindici puntate – su un totale di sessantatré – traboccanti di buone intenzioni e sforzi pedagogici: raccontano le vicissitudini quotidiane, la storia allegra, ma non troppo, di una famiglia della media borghesia viennese. Ma per apprezzare questo tiepido chiacchiericcio, come ha fatto gran parte della critica di lingua tedesca, per esempio il prestigioso settimanale «Die Zeit», è proprio necessaria una venerazione eccessiva per l'autrice austriaca<sup>4</sup>.

Bisogna tener presente, d'altra parte, che Ingeborg Bachmann in quel periodo aveva già scritto un'acuta dissertazione 'contro' Martin Heidegger, aveva già partecipato ad una riunione del famoso Gruppo 47 e composto ormai buona parte delle sue brillanti poesie della raccolta *Die gestundete Zeit*, apparsa proprio nel '53. Negli ultimi vent'anni della sua breve vita, la poetessa ha sempre cercato di rinnegare quei testi inconsistenti o di sminuire la collaborazione radiofonica quale «lavoro redazionale con la matita rossa»<sup>5</sup>.

### 3. I GUSTI DEI PADRONI AMERICANI

È vero, come molti critici hanno notato, che in questi contributi radiofonici si trovano già alcuni temi e motivi che ritorneranno nei suoi racconti e romanzi, ed erano comunque tematiche molto diffuse a quel tempo. L'aspetto imbarazzante di questi testi è in ogni caso l'appiattimento stilistico, l'adeguamento ai gusti dei padroni americani e della nuova borghesia benpensante del dopoguerra. Come ammette la scrittrice e studiosa Ruth Klüger, in un elogio pieno di buona volontà, stupisce «la pochezza intellettuale»<sup>6</sup>, l'ingenuità esibita da una mente del calibro di Ingeborg Bachmann.

---

<sup>4</sup> Tra le numerose recensioni euforiche si cita qui solo un esempio, Cfr. HARTWIG 2011.

<sup>5</sup> Così la poetessa definì quella sua collaborazione in un'intervista al quotidiano di Monaco di Baviera «Abendzeitung» del 13. 6. 1953. Cit. in WEIGEL 1999.

<sup>6</sup> KLÜGER 2011. Testualmente Ruth Klüger scrive: «Die Schwäche der Serie ist die geistige Dürftigkeit, die Harmlosigkeit des Gebotenen».

Nella serie si parla della famiglia Floriani che vive in un quartiere borghese di Vienna. Il padre è un giudice dal buon cuore, la madre simpatica e moderna, la figlia diciassettenne è scontrosa come da manuale di psicologia, il figlio dodicenne idem; un poppante strilla a dovere; una domestica devota, ma risoluta, dirige tutto senza farlo notare, come da copione in una soap-opera. Il ruolo comico è riservato ad uno zio ridicolo dai trascorsi filo-nazisti, tenuto a bada da una zia strampalata. Il linguaggio è preso in prestito dalla tradizione satirica viennese, da Johann Nestroy e Karl Kraus, ma trasformato in versione sciapa e dolciastra. La Bachmann, che viene dalla Carinzia, conosce ormai bene la ‘parlata’ viennese. Ma le vere condizioni di vita nel dopoguerra, descritte altrove magistralmente, per esempio nel racconto *Unter Mördern und Irren*, qui, nella *Radiofamilie*, sono falsamente travisate in un’allegra confusione fra perbenisti e svitati.

La ‘famiglia radiofonica’ si occupa di feste di compleanno, del colpo della strega, del padre ipocondriaco – «gli uomini sono fatti così»<sup>7</sup>–, di problemi di scuola, di soldi e di progetti per le vacanze. Siccome i Floriani non navigano nell’oro, d’estate rimangono in patria, «nella nostra bella Austria»<sup>8</sup>. Si parla di cose serie e allegre, di corruzione, delle differenze sociali, della mania degli austriaci per i titoli accademici, dell’avversione per l’arte moderna e della banalizzazione popolare della psicanalisi. Ma di tutto questo si parla sempre con uno smodato uso di cliché linguistici. Persino il personaggio più riuscito, lo zio burlone ciarliero ex-nazista, è soltanto una macchietta, una malriuscita «maschera acustica» nel senso di Elias Canetti.

#### 4. L’ALLEGRO BUONISMO PRESCRITTO

L’unica eccezione è la puntata numero 20 della trasmissione, nella quale compare una «displazierte Person»<sup>9</sup>, un profugo jugoslavo che è stato perseguitato sia dai fascisti, sia dai comunisti, il quale ora deve fare i conti con la burocrazia e con il falso ‘buon cuore’ dei viennesi: troverà sostegno solo da parte di un vecchio immigrato della Boemia. Solo in questa puntata la Bachmann trasgredisce palesemente i dettami dell’emittente americana, evi-

<sup>7</sup> BACHMANN 2011, p. 93.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 140.

tando l'allegro buonismo prescritto: ci mostra già, infatti, i fantasmi dell'Austria frantumata, l'utopia della *Boemia in riva al mare* (titolo di una delle sue poesie più famose), gli sradicati dell'ex-impero asburgico dei quali si occuperà ancora in molte sue opere.

Nell'estate del 1953 la famiglia Floriani si reca per la prima volta in Italia (come l'autrice stessa nell'anno precedente), e al ritorno il figlio se ne vanterà con agli amici. Con questa sua ultima puntata Ingeborg Bachmann si congeda dal vasto pubblico radiofonico austriaco, ancora una volta con una carrellata di presunte spiritosaggini e di luoghi comuni, poco prima del suo imminente trasferimento in Italia e in contrade letterarie di tutt'altro tipo.

Ma anche la vita nell'Arcadia tanto desiderata non è subito serena, e la Bachmann deve guadagnarsi da vivere ancora una volta con il giornalismo, anche se la sua fama ormai sta crescendo. Nell'estate del 1954 il settimanale «Der Spiegel» le dedica un lungo articolo, addirittura con foto in copertina<sup>10</sup>. Anche i lavori occasionali degli anni '54-55, in cui scrive della vita quotidiana e politica in Italia, saranno pubblicati contro la sua volontà, molti anni dopo la morte precoce, e anche queste *Römische Reportagen* del 1998 saranno elogiate da una critica poco avveduta. Lo scarso spessore di questi testi forse non è stato notato per due motivi: perché i critici letterari non conoscono la politica interna italiana degli anni Cinquanta e/o perché vedono lampi di genio in ogni minuscolo luccichio che proviene dall'aureola della Bachmann, la quale ormai è stata trasformata anche dalla germanistica in un mito<sup>11</sup>, in un oggetto di culto e di kitsch.

## 5. FURBIZIE EDITORIALI

L'autrice stessa ha sempre tenuto nascoste queste *Römische Reportagen* ritrovate negli archivi di Radio Bremen e della «Westdeutsche Allgemeine Zeitung»: firmate con uno pseudonimo, non se ne trova alcuna traccia nell'immenso lascito della Bachmann, perché evidentemente non le riteneva degne della sua 'firma'. In tutta la sua vita la poetessa ha insistito sull'importanza di ogni autentica «frase» che deve essere «sottoscritta» per essere

---

<sup>10</sup> Articolo non firmato, *Stenogramm der Zeit*, in «Der Spiegel», Hamburg, 18. 8. 1954, pp. 27-29.

<sup>11</sup> Cfr. HEMECKER / MITTERMAYER 2011.

valida, come suggerisce anche nella sua famosa poesia *Wahrlich*<sup>12</sup>. Lavorava sempre con estrema scrupolosità linguistica, e sicuramente non avrebbe mai permesso la pubblicazione di questi testi giornalistici che hanno lo strano retrogusto di una furbizia editoriale.

Ma la sciatteria stilistica e le frasi fatte di questi reportage (che in realtà non sono tali) non si spiegano solo con la mancanza di tempo. La loro superficialità stupisce ancora di più se si considera che nello stesso periodo la Bachmann scrive anche il suo magnifico poema in prosa *Was ich in Rom sah und hörte*. Nei testi giornalistici, invece, scrive con noncuranza dei luoghi comuni sulla «città eterna», riferendosi vagamente a «fonti ben informate» oppure a «informazioni indipendenti»<sup>13</sup>, che in realtà erano soltanto la stampa italiana mediamente reazionaria di quell'epoca. Era proprio ciò che i suoi datori di lavoro e il pubblico della Germania di Adenauer e del miracolo economico si aspettavano.

In Italia siamo nel periodo del governo del democristiano Mario Scelba che aveva avviato una politica repressiva nei confronti degli scioperi e dei sindacati e progettava 'leggi speciali' contro la libertà di stampa dell'opposizione – opposizione definita dalla Bachmann continuamente come «gli estremisti di sinistra»<sup>14</sup>. Il Partito comunista, votato da circa un terzo del popolo italiano, viene apostrofato quale «sinistra ultraradicale» che mirebbe ad una «spietata politicizzazione»<sup>15</sup> degli operai e dei contadini. La poetessa evidentemente non scrive ciò che ha visto e udito a Roma, ma ciò che ha letto sulla stampa filo-governativa. In una strana confusione della terminologia politica parla persino di «estremisti socialdemocratici» e il «socialista estremista Nenni»<sup>16</sup> non sarebbe altro che un «cavallo di Troia» dei perfidi comunisti. Il fatto che il Mezzogiorno, per il connubio tra mafia e politica, si trovi saldamente nelle mani dei democristiani, la Bachmann forse l'ha udito a Roma, però non l'ha scritto.

Tanto più sorprende che molti recensori, anche ad anni di distanza, abbiano tanto elogiato la competenza della giovane autrice, il suo «giudizio,

<sup>12</sup> Cfr. BACHMANN 1978, vol. I, p. 166. Questa poesia è dedicata alla poetessa russa Anna Achmatova. Gli ultimi due versi dicono: «Es schreibt diesen Satz keiner, / der nicht unterschreibt» («Nessuno scrive questa frase, / senza firmarla»).

<sup>13</sup> BACHMANN 1998, p. 20.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 57.

l'analisi e il commento»<sup>17</sup>. C'è chi elogia in questi scritti, da pulpiti importanti, «l'informazione intelligente»<sup>18</sup>, e chi apprezza addirittura nella poetessa «la profonda esperta di storia contemporanea»<sup>19</sup>, come ha fatto la germanista Sigrid Weigel, a sua volta grande esperta di Ingeborg Bachmann. Ma a ben guardare, questi scritti non sono altro che una sconsiderata concessione al perbenismo della Germania degli anni Cinquanta. Molti sono confezionati secondo gli stereotipi di giornali di massa come la «Bild-Zeitung», in particolare quello sul famoso caso Montesi: in questo pezzo la Bachmann, citando le sue «fonti ben informate», mette alla gogna la vita privata dell'uomo politico Giuseppe Sotgiu, membro del PCI, e lo indica come «un esempio tipico dell'amoralismo comunista, della perversione, della crudeltà e della sfrenata avidità di piacere»<sup>20</sup> (manca solo l'affermazione che i comunisti mangiano i bambini).

Questa disinvoltura da pennivendolo nell'uso del vocabolario (Karl Kraus usava l'espressione «la giornaglia») è in contrasto stridente con il linguaggio scrupoloso che Ingeborg Bachmann adoperava nei suoi testi letterari già in quel periodo. Con la pubblicazione di questi scritti le è stato presentato un conto postumo, il prezzo per la sopravvivenza negli anni 1954/55 a Roma, da pagare una seconda volta.

### Bibliografia

- BACHMANN Ingeborg, *Werke*, vol. I, Piper, München 1978.
- BACHMANN Ingeborg, *Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*, Piper, München 1998.
- BACHMANN Ingeborg, *Die Radiofamilie*, Suhrkamp, Berlin 2011.
- HARTWIG Ina, *Die Ingeborg hat ein Ei gelegt. Im Nachlass entdeckt: Die Radiofamilie. Ingeborg Bachmann überrascht als famose Unterhaltungsautorin*, in «Die Zeit», Hamburg, 26. 5. 2011.
- HEMECKER Wilhelm / MITTERMAYER Manfred (cur.), *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*. Zsolnay, Wien 2011.
- KLÜGER Ruth, *Ingeborg Bachmanns Seifenoper. Erstmals erscheinen die fünfzehn*

<sup>17</sup> MEYER 1998.

<sup>18</sup> MICHAELIS 1998.

<sup>19</sup> WEIGEL 1998.

<sup>20</sup> BACHMANN 1998, p. 29.



- bisher unbekanntes Hörspiel der Schriftstellerin. Sie zeigen, dass die große Ernsthaftigkeit auch kichern konnte*, in «Die Welt», Berlin, 21. 5. 2011.
- MEYER Martin, *Lob der Augenzeugin. Ingeborg Bachmanns Römische Reportagen*, in «Neue Zürcher Zeitung», 18. 4. 1998.
- MICHAELIS Rolf, *Ich falle im Lied. Neues von Ingeborg Bachmann. Letzte Gedichte, Entwürfe, Fassungen und Römische Reportagen aus den Jahren 1954/55, mehr als talentierte Brotarbeit einer jungen Schriftstellerin, die schon früh bekennt: 'Es soll mich verzehren'*, in «Die Zeit», Hamburg, 29. 4. 1998.
- REICH-RANICKI Marcel, *Am liebsten beim Friseur. Ingeborg Bachmanns neuer Erzählband Simultan. Eine einst bedeutende Lyrikerin auf sonderbaren Abwegen*, in «Die Zeit», Hamburg, 29. 9. 1972.
- WEIGEL Sigrid, *Nächtliches Geklapper. Korrespondentin aus Geldnot: Ingeborg Bachmanns Römische Reportagen*, in «Die Weltwoche», Zürich, 23. 4. 1998.
- WEIGEL Sigrid, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Zsolnay, Wien 1999.

PARADOSSI DEL TEMPO IN *TAUBEN IM GRAS*  
DI WOLFGANG KOEPPEN

di

Lucia Perrone Capano  
Salerno

CONFIGURAZIONI DEL TEMPO

Con il romanzo *Tauben im Gras* (1951)<sup>1</sup> – che insieme a *Das Treibhaus* (1953) e a *Der Tod in Rom* (1954) formerà una sorta di trilogia del dopoguerra – Wolfgang Koeppen emerge come uno dei più singolari talenti narrativi della Germania degli anni '50<sup>2</sup>. Ricollegandosi alla modernità letteraria del periodo precedente il secondo conflitto mondiale, che aveva trovato una dirompente manifestazione in *Berlin Alexanderplatz* di Alfred Döblin, Koeppen ci dà forse il più importante romanzo della grande città nella letteratura tedesca del dopoguerra, che è anche una riflessione sul tempo da cui scaturisce una particolare configurazione della temporalità narrativa stessa.

Il dopoguerra, epoca di ricostruzione e di *Doppelleben*<sup>3</sup>, nel quale i tedeschi vivono nella rimozione del passato nazista, tra restaurazione e modernità e in un'ambigua continuità con il nazionalsocialismo, è visto da Koeppen come un'epoca ancora – o di nuovo – di guerra, in cui il tempo

---

<sup>1</sup> Nel seguito indicato con l'abbreviazione TiG, seguita dal numero della pagina.

<sup>2</sup> Così scrive Marcel Reich-Ranicki: «In einer Zeit, in der noch das Kriegerlebnis die Thematik beherrschte, attackierte Koeppen in den *Tauben im Gras* die bundesrepublikanische Welt, in deren Leben er bereits – man schrieb das Jahr 1951 – jene Kennzeichen entdeckte, die erst mehrere Jahre später deutlich sichtbar werden sollten» (REICH-RANICKI, 1998, p. 17s.).

<sup>3</sup> Un concetto efficacemente espresso e documentato sia nella mostra *Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland*, a cura di Helmut Böttiger, che nei volumi di accompagnamento a cura di Helmut Böttiger, Bernd Busch, Thomas Combrink con la collaborazione di Lutz Dittrich (2009).

è solo un breve lasso di tempo, «una pausa del respiro sul campo di battaglia»<sup>4</sup>. Questo tempo breve, senza durata, tra la fine della guerra mondiale e l'inizio di un'altra guerra (ad esempio la guerra di Corea<sup>5</sup>, scoppiata nel 1950 e non ancora conclusa) viene considerato dunque un attimo per prendere fiato e condensato in uno *Zeitbild*, che è però un complicato *tableau* in movimento.

Le figure narrative presentano a loro volta uno spaccato del tempo: soldati neri delle truppe angloamericane, ragazze che si vendono agli americani, piccoli borghesi alle prese con le miserie della nuova realtà, irriducibili neonazisti, il poeta tedesco disilluso e impoverito e il grande poeta inglese atteso all'*Amerikahaus*. Ciò che hanno in comune è di trovarsi nello stesso luogo in momenti coincidenti e il fatto che la guerra ha distrutto il loro futuro. E il titolo del romanzo, che citando Gertrude Stein<sup>6</sup> rinvia alla casualità dell'esistenza, può assurgere veramente a simbolo di un movimento spaziale e temporale delle figure narrative che svolazzano qua e là, senza un orientamento e senza una meta, girando alla fine su se stesse. Così per aggregazioni casuali sembrano annodarsi le vicende frammentarie e discontinue di questi personaggi che si ritrovano in un unico giorno<sup>7</sup> – la cui fine riprende l'inizio<sup>8</sup> – in una grande città tedesca del dopoguerra (identificabile

<sup>4</sup> «Eine Atempause auf dem Schlachtfeld» (TiG, 9).

<sup>5</sup> Nel *Worwort zur 2. Auflage* l'autore dichiara: «*Tauben im Gras* wurde kurz nach der Währungsreform geschrieben, als das deutsche Wirtschaftswunder im Westen aufging [...], zur hohen Zeit der Besatzungsmächte, als Korea und Persien die Welt ängstigten und die Wirtschaftswundersonne vielleicht gleich wieder im Osten blutig untergehen würde» (TiG, 7).

<sup>6</sup> I versi «pidgeons on the grass alas», dal libretto per opera *Four Saints in Three Acts* (1927) di Gertrude Stein, vengono posti come motto all'inizio del libro. «Die Vögel sind zufällig hier, wir sind zufällig hier, und vielleicht waren die Nazis auch zufällig hier, Hitler war ein Zufall, seine Politik war ein grausamer und dummer Zufall, vielleicht ist die Welt ein grausamer und dummer Zufall Gottes» (TiG, 166), commenterà poi nel romanzo un'insegnante americana in visita in Germania.

<sup>7</sup> Dalla mattina alla sera del 20 febbraio (a pagina 91 si legge: «André Gide gestern verschieden» e Gide è morto il 19 febbraio 1951).

<sup>8</sup> Come si vede confrontando i seguenti passi: «*Spannung, Konflikt*, man lebte in einem Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, man lebte an der Nahtstelle, vielleicht an der Bruchstelle, die Zeit war kostbar, sie war eine Atempause auf dem Schlachtfeld, und man hatte noch nicht richtig Atem geholt, wieder wurde gerüstet [...]» (TiG, 9), nella pagina iniziale e, nell'ultima, con una ripresa e un'inversione chiasmica: «*Spannung, Konflikt, Verschärfung, Bedrohung* [...] *Bedrohung, Verschärfung, Konflikt, Spannung* [...] Deutschland

con Monaco di Baviera). Questo spazio urbano, che vive in pieno la situazione postbellica e l'occupazione degli Americani<sup>9</sup>, lascia emergere, già dalle prime righe, con una sua forza acustica il contesto socio-politico:

Und Flieger waren über der Stadt, unheil kündende Vögel. Der Lärm der Motoren war Donner, war Hagel, war Sturm. Sturm, Hagel und Donner, täglich und nächtlich. Anflug und Abflug, Übungen des Todes. Ein hohles Getöse, ein Beben, ein Erinnern in den Ruinen. [...] Was schrieben die Zeitungen? *Krieg um Öl, Verschärfung im Konflikt, der Volkswille* [...] (TiG, 9).

In questo modo, come ha notato Hans Ulrich Treichel<sup>10</sup>, si costruisce un grande universo acustico in cui la realtà dell'accaduto si mescola appunto con il suo commento sonoro, con la riproduzione di quanto accade attraverso l'altoparlante e la radio. In un'«epoca di svolta», in un'«epoca del destino» («Wendezeit, Schicksalszeit», TiG, 83), non ci sono più ritmi sociali stabili, niente è definitivo e tutto rimane in sospeso. La mancanza di ancoraggi temporali non porta però ad una maggiore libertà del soggetto, bensì ad un disorientamento, ad un'ansia diffusa, alla dispersione temporale, ad un movimento privo di una direzione precisa. Se la vita ha perso il ritmo della scansione temporale definita, si hanno allora forme di temporalità paradossale, laddove al tempo atomizzato manca un qualsiasi ritmo ordinatore. Il tempo diventa qui una rete fatta di decorsi narrativi disparati e paralleli con una molteplicità di possibili connessioni tra esistenze che si incontrano fuggevolmente, non si incontrano o si sfiorano senza saperlo. E nello spazio-rete nel quale si collocano gli eventi discontinui il modo in cui i personaggi si rapportano con il tempo rivela le loro tensioni, le loro ansie e il loro fallimento.

Come si sviluppa e che senso ha allora l'immagine del tempo e la configurazione temporale nel romanzo? Qual è la specifica correlazione tra le

---

lebt im Spannungsfeld, östliche Welt, westliche Welt, zwei Welthälften, einander feind und fremd, Deutschland lebt an einer Nahtstelle, an einer Bruchstelle, die Zeit ist kostbar, sie ist eine Spanne nur, eine karge Spanne, vertan, eine Sekunde zum Atemholen, Atempause auf einem verdammten Schlachtfeld» (TiG, 210).

<sup>9</sup> Nel dopoguerra tutte le forze di occupazione hanno cercato di utilizzare la letteratura come strumento di rieducazione. A Monaco, in particolare, quartier generale della forza di occupazione americana, si promuovono diverse iniziative e tra queste la rivista «Der Ruf» dalla quale scaturirà il Gruppo 47.

<sup>10</sup> Cfr. TREICHEL 1987.

due forme del tempo: quella delle storie raccontate o degli eventi che avvengono intrecciandosi tra di loro e quella dell'esperienza umana? Come ci ricorda Ricœur, la cui opera *Temp et récits* (1983, 1984, 1985) rappresenta il tentativo più ampio e più complesso di analizzare il rapporto di tensione tra tempo e racconto, «esiste tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana una correlazione che non è puramente accidentale, ma presenta una forma di necessità transculturale. O, in altri termini, che il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e che il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale» (RICOEUR, 1986, I, p. 91). La temporalità fittizia dischiude quindi prospettive ermeneutiche che rendono meglio comprensibile il tempo come esperienza umana e acquisisce così un significato antropologico.

Come si presenti l'esperienza del tempo abbiamo visto che il romanzo all'inizio lo dichiara in maniera provocatoria e paradossale. Questa idea del tempo nella sua configurazione narrativa diventa quel tempo *configurato* della narrazione temporale e linguistica, come lo definisce Ricœur, che dovrebbe essere anche il 'garante' dell'unità funzionale del romanzo nell'eterogeneità e nell'apparente casualità di vite colte nel loro farsi e disfarsi, mostrando però come al di sotto di una superficie in apparente rapido cambiamento agiscano forme di alterazione, stasi, disintegrazione e dissoluzione del tempo e della storia.

#### FIGURE DEL TEMPO

Affrontando l'attualità, *Tauben im Gras* – che in questo senso è stato considerato anche uno *Zeitroman*<sup>11</sup> – mostra come sia diventato sempre più complicato il rapporto tra lo scrittore e il tempo. Come dice in maniera emblematica e pregnante già Alfred Döblin in una conferenza radiofonica del 1929 dal titolo *Aufgabe des Dichters in der Zeit*: «Aber gibt es diese Zeit? Was oder wer repräsentiert sie? Es gibt immer nur Zeiten, unterströmige und oberströmige Bewegungen in verschiedener Zeitlichkeit. Gegen welche Bewegung oder Zeit soll ein Dichter eine Aufgabe haben?» (DÖBLIN 1989, p. 262).

<sup>11</sup> Cfr. VON EINSIEDEL 1976, p. 33 e le osservazioni in proposito di SCHERPE 1987, p. 233 s.

Se il tempo al singolare non esiste, ma ci sono i tempi come movimenti sotto e sopra la corrente in temporalità differenti, diverso sarà anche il modo in cui l'autore/narratore può render conto delle biografie delle persone e dei personaggi nelle loro ramificazioni e nei loro sviluppi. Laddove il tempo nel romanzo è ridotto ad un attimo di tregua su un campo di battaglia, il narratore può osservare solo brevi scene di quello spettacolo che offrono i destini umani. Così la rappresentazione passa, precipita da una scena iniziata e non conclusa all'altra. Gli episodi, le sequenze, accostate le une alle altre, formano un'unità funzionale che realizza una sintesi dell'eterogeneo in quello spazio metropolitano – in cui si intrecciano casi, incontri, incidenti, choc improvvisi – nel quale non c'è una direzione o un'opzione che prevalga sull'altra, ma una molteplicità di stimoli e di segnali ottici e acustici.

Se si vuole individuare un nucleo narrativo, questo è rappresentato dal poeta Philipp<sup>12</sup>, lo scrittore della «innere Emigration»<sup>13</sup>, che non riesce a scrivere («Unfähig, feige, überflüssig bin ich: ein deutscher Schriftsteller», TiG, 54) e che per ironia della sorte verrà scambiato da alcune giovani insegnanti americane in visita in Germania per il grande poeta inglese Edwin (dietro il quale si adombra la figura di T.S. Eliot) che all'Istituto americano deve tenere una attesissima conferenza sulla *Verteidigung der geistigen Werte des Abendlandes gegen die Moderne*<sup>14</sup> nella quale però la tecnica, nella fattispecie del microfono che non funziona, si ribella contro lo spirito<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> La figura del poeta autocritico e inadatto alla vita è anche espressione di un'epoca in cui non c'è più posto per l'arte: «die Bohème war tot, sie war schon gestorben, als das Romanische Café in Berlin von Bomben getroffen brannte, sie war schon tot, als der erste SA-Mann das Café betrat, sie war genaugenommen schon vor Hitler von der Politik erwürgt worden. Der Züricher Bohemien Lenin hatte, als er nach Russland abreiste, die Tür des Literatencafés für die nächsten Jahrhunderte geschlossen» (TiG, 84).

<sup>13</sup> Cfr. le osservazione di SCHERPE 1987, p. 237.

<sup>14</sup> La satira di Koeppen colpisce così anche quegli intellettuali del dopoguerra che occultano i propri intenti reazionari con il richiamo ai valori occidentali.

<sup>15</sup> Il titolo del romanzo viene esplicitamente ripreso proprio nel discorso di Edwin, ma in modo polemico nei confronti dei *Zivilisationsgeister*, tra cui Edwin annovera anche Gertrude Stein: «Gertrude Stein und Hemingway waren Edwin gleichermaßen unsympathisch, er hielt sie für Literaten, Boulevardiers, zweitrangige Dichter, und sie wieder gaben ihm seine Nichtachtung reichlich zurück und nannten ihn ihrerseits einen Epigonen und sublimen Nachäffer der großen toten Dichtung der großen und toten Jahrhunderte. Wie Tauben im Gras, sagte Edwin, die Stein zitierend, und so war doch etwas von ihr Geschrie-

L'esperienza del dopoguerra, che si configura nel testo di Koeppen come esperienza della modernità con un irriducibile potenziale di distruzione, di violenza, di progresso tecnico che produce il caos, mostra una «materia» nella quale si aprono dappertutto fessure<sup>16</sup>. Si verifica così una riduzione all'elementare della storia, una storia che fermenta («gärende Geschichte», TiG, 76), che lievita e scorre come una corrente, straripa e inonda, una storia che non è certo progresso nel tempo, ma espansione nello spazio attraverso correlazioni, eccedenze, sovrapposizione e condensazione di eventi. E mentre la città si sfalda, si disgrega, priva com'è di ancoraggi storici e temporali, l'esperienza storica non riesce a trattenere i suoi prodotti, a fissare i momenti, è un'esperienza di perdita e anche di oblio, di dimenticanza<sup>17</sup>:

Der Strom der Geschichte floss. Zuweilen trat der Strom über die Ufer. Er überschwemmte das Land mit Geschichte. Er ließ Ertrunkene zurück, er ließ den Schlamm zurück, die Düngung [...] wo ist der Gärtner? Wann wird die Frucht reif sein? (TiG, 78).

Ma se la leggessimo solo come immagine malinconica della corrente della storia e del tempo che scorre, risulterebbe anche un'immagine piuttosto scontata. In questo fluire del tempo lo scrittore Philipp si vorrebbe collocare nella posizione dell'osservatore che sta fuori dalla corrente, dal decorso temporale come corrente, anche se alla fine ha le vertigini e dal mare, dall'acqua di questa eternità vede formarsi «un'immagine congelata, che non dice nulla, esposta al ridicolo» (TiG, 21), che non si coagula cioè in un'esperienza, in un'identità, in un significato: «Nicht eigentlich ausgestoßen aus dem Strom, sondern ursprünglich auf einen Posten gerufen,

---

benes bei ihm haften geblieben, doch dachte er weniger an Tauben im Gras, als an Tauben auf dem Markusplatz in Venedig, wie Tauben im Gras betrachteten gewisse Zivilisationsgeister die Menschen, indem sie sich bemühten, das Sinnlose und scheinbar Zufällige der menschlichen Existenz bloßzustellen, den Menschen frei von Gott zu schildern, um ihn dann frei im Nichts flattern zu lassen, sinnlos, wertlos, frei und von Schlingen bedroht, dem Metzger preisgegeben, aber stolz auf die eingebildete, zu nichts als Elend führende Freiheit von Gott und göttlicher Herkunft» (TiG, 254). A differenza di Edwin, Koeppen esprime il suo apprezzamento per Gertrude Stein che definisce «Sibylle vom Montparnasse» (KOEPPEN 1986, p. 181).

<sup>16</sup> «überall Risse in der Materie» (TiG, 34).

<sup>17</sup> Cfr. le osservazioni di TREICHEL 1987, p. 61.

einen ehrenvollen Posten vielleicht, weil er alles beobachten wollte, aber das Dumme war, dass ihm schwindlig wurde und dass er gar nichts beobachten konnte» (TiG, 20)<sup>18</sup>.

È sempre Philipp a formulare il paradosso che il tempo procede come un veloce continuum di momenti puntuali e però nell'attimo può fermarsi e avere una durata eterna:

Zugleich aber raste dieselbe Zeit, die doch wiederum stillstand und das Jetzt war, dieser Augenblick ewiger Dauer, flog dahin, wenn man die Zeit als die Summe aller Tage betrachtete [...] war etwas und nichts, messbar durch List, aber niemand konnte sagen, was er da maß, es umströmte die Haut, formte den Menschen und entfloh ungreifbar, unhaltbar: woher? wohin? (TiG, 20)

E così questo tempo può condensarsi nell'immagine («Der Augenblick war ein lebendes Bild, der possierliche Gegenstand einer Erstarrung, das Dasein im Gips gegossen. Ein Rauch, der Husten hervorrief», TiG, 19), ma questa immagine ha la durata di un attimo, per cui la percezione della realtà dà le vertigini al soggetto e lascia aperte le domande sulle possibilità di trovare e dare un senso e una direzione al tempo e ai tempi.

## TEMPO, SPAZIO E CORPO

Le aporie del tempo che costellano le riflessioni del narratore, del personaggio Philipp e della moglie Emilia, come vedremo, inducono a ripensare anche i rapporti tra tempo, spazio e corpo nella loro configurazione vissuta e rappresentata nel romanzo. Se il tempo si trova qui inscritto nello spazio, ciò non significa una spazializzazione del tempo, in quanto lo spazio, come il tempo, contiene vettori e centri di forze più che punti e linee. Al di sotto e al di sopra di quei movimenti, di cui parlava Döblin, c'è piuttosto una rete, una costellazione, secondo una concezione che trova il suo fondamento nella fisica moderna che postula campi spazio-temporali in cui è inserito l'osservatore stesso.

Si veda ad esempio la sequenza in cui Emilia, adagiata sul divano di

---

<sup>18</sup> E il suo autore, di cui il personaggio porta qualche iscrizione autobiografica, aveva dichiarato a proposito: «Ich muss allein sein, ich nehme auch nicht Teil an dem Leben der Stadt, ich gehe als ein Außenseiter durch die Straßen, sitze in den Lokalen und beobachte die Menschen» (KOEPPEN 1995, p. 17).



casa in attesa di Philipp, cerca lo stordimento che può darle l'oblio: «in die tiefe Betäubung der Lust, die ihr, dem Tag zwar schon preisgegeben [...] noch ein Stück innerer Nacht gewährte, eine Spanne Heimlichkeit und Liebe, ein Hinauszögern» (TiG, 30). Il suo sguardo si dirige sull'arredamento della stanza, sulla «biblioteca degli antenati che avevano guadagnato soldi e non avevano letto»<sup>19</sup> (TiG, 31) mentre il passato risuona nelle frasi ripetute come una sorta di ritornello – «Du bist reich, Schöne, du erbst, Hübsche, erbst das Großmütterleinvermögen, die Kommerzienratsfabrik-millionen [...]» (TiG, 31s.) – in un discorso che da indiretto diventa indiretto libero, collegando le associazioni attraverso un procedimento metonimico:

sie wollte vergessen, wollte dem Betrügenden entlaufen, zu spät, der Materie entkommen, dem Geist nun sich hingeben, dem bisher nicht geachteten, dem verkannten, er war ein neuer Retter, seine schwerelosen Kräfte, *les fleurs du mal*, Blumen aus dem Nichts, der Trost in Dachkammern, wie-hasse-ich-die Poeten, die Pumper, die-alten-Freitischschlucker, Geist Trost in verfallenen Villen, ja-wir-waren-reich, *une saison en enfer: il semblait que ce fût un sinistre lavoir, toujours accablé de la pluie et noir*, Benn Gottfried Frühe Gedichte, La Morgue ist - dunkele-süße - Onanie, *les paradis artificiels* auf den Holzwegen, Philipp auf den Holzwegen, ratlos im Gestrüpp in den Fußangeln Heideggers, der Geruch nie wieder geschmeckter Bonbons auf dem Ausflug mit den Freundinnen, der Lido von Venedig, die Kinder der Wohlhabenden *à la recherche du temps perdu* [...], Millionärin, war-mal, es-war-einmal, die Reisen der Großmutter, Wirkliche Geheime Kommerzienrätin, Onanie, dunkele süße, Auers Gasglühlicht summt, wenn-sie alles-in-Gold-angelegt-hätten [...]. (TiG, 32-33)

Emilia diventa così lo spazio-tempo che in diversa misura abita. Questo ancoraggio corporeo del tempo, l'esperienza corporea del tempo non significa collocazione del tempo in un mondo psichico interiore, né comporta un dualismo tra coscienza obiettiva del tempo e autocoscienza riflessiva. Nella misura in cui viene stimolato da oggetti e motivi che hanno origine e luogo in tempi diversi e che vengono messi in rapporto con la sua vita, il personaggio attraverso il ricordo si espande per così dire nello spazio-tempo. Si sviluppa allora una paradossia temporale, in quanto l'atto del ricordare, volto al passato, quello dell'attenzione nel presente e quello

<sup>19</sup> «Bibliothek der Vorfahren, die Geld verdient und nicht gelesen hatten» (TiG, 31).

dell'attesa verso il futuro producono una discordanza che porta alla dissoluzione e alla scomposizione dei diversi momenti temporali non riconducibili ad unità. Il tempo si presenta come un passaggio, un passaggio attraverso forme di disintegrazione. Il presente stesso è il luogo della dispersione, dell'essere fuori di sé, e il passato è in un certo senso contemporaneo al presente, come contemporaneità di tempi diversi che non sono tenuti insieme da un ordine temporale universale. Il tempo diventa una sorta di turbine, è il turbine che dà forma al tempo e allo spazio, che interrompe e muove il normale corso delle cose imponendo un'altra andatura. Il tempo manifesta qui tutte le sue discronie, in quella densità del presente in cui si è presi in un vero e proprio labirinto spazio-temporale della percezione.

L'eredità di Emilia è stata divorata dall'inflazione, la sua sicurezza materiale distrutta. Emilia non è più la persona che era una volta, non è più benestante, ma non sente nemmeno di appartenere alla classe dei diseredati o al sottoproletariato urbano, bensì sta in sospeso tra i mondi, alla ricerca di un suo impossibile posizionamento spazio-temporale, mancandole appunto la possibilità di uno sviluppo nel tempo che rappresenti un principio per la costruzione dell'identità: «Nicht mit Emilia hatte die Zeit etwas geplant, weder im Guten noch im Bösen etwas mit ihr vorgehabt, Emilias Erbe nur war dem Zeitgeist und seiner Planung verfallen [...]» (TiG, 83).

#### PARADOSSALITÀ DELL'ATTIMO

Dalla linea temporale si staccano però forse ancora dei momenti di libertà dalle costrizioni del tempo cronologico, come quando Emilia – obbedendo ad un improvviso impulso a rompere la causalità e la prevedibile logica concatenazione degli eventi –, regala alla giovane americana Kay il gioiello della nonna che stava per vendere o meglio svendere. Con questo gratuito atto il desiderio di farla finita con il passato e la ricerca di oblio («Sie wollte vergessen, vergessen den unrentablen verfallenden Hausbesitz [...], sie wollte vergessen, sollte dem Betrügenden entlaufen», TiG, 32) diventano contemporaneamente anche un atto/momento di liberazione/libertà: «Sie war frei. Ein unerhörtes Gefühl von Glück durchströmte Emilia [...] für den Augenblick war sie frei. Sie befreite sich, sie befreite sich von Perlen und Diamanten. [...] Sie hatte es gewagt, sie war frei. [...] Und auch Kay war frei» (TiG, 148). In modo analogo un momento di oblio e di sconfinamento temporale, che fa riaffiorare alla superficie miti arcaici, si

realizza ad esempio nell'incontro tra il nero Odysseus e la bianca Susanne, immaginato come «auf einem Floss, das in die Unendlichkeit segelte. Eine Unendlichkeit: Aber eine Unendlichkeit aus allerkleinsten Endlichkeiten, das ist die Welt» (TiG, 215).

Con Alfred Andersch, grande estimatore di Koeppen, si potrebbe qui dire che si è liberi solo nei momenti in cui si riesce a uscire dal proprio destino<sup>20</sup>. Nell'«heure bleue» (TiG, 155), quando «il mondo era sospeso e tutto sembrava possibile»<sup>21</sup>, si apre un campo di possibilità, in particolare per Philipp che ha orrore del tempo misurabile e apprezza della seduta psicoanalitica la libertà dallo spazio e dal tempo<sup>22</sup> che consente coesistenza e successione contemporaneamente. Del suo tempo Philipp, la figura più a disagio con il tempo inteso come epoca («Philipp kam mit der Zeit nicht zurecht», TiG, 19), non ha sentito il richiamo, durante la dittatura si è tenuto in disparte, non si è esposto: «mich schlug die Stunde nicht, ich drückte mich durch die Diktatur, ich hasste aber leise, ich hasste aber in meiner Kammer, ich flüsterte aber mit Gleichgesinnten» (TiG, 141).

E se la letteratura è lo specchio dei tempi che volta per volta si affacciano sulla Storia, questa letteratura parla ora anche di un tempo che Storia non è più, che può al massimo offrire - usando un'espressione che Alfred Andersch ha riferito al terzo romanzo della trilogia, *La morte a Roma* -una «coreografia dell'attimo politico» (ANDERSCH 2004a). Chi come lo scrittore americano Edwin arriva nella terra di Goethe, Platen, Winckelmann (TiG, 41), come si dice nel romanzo, attraversando le strade in una cadillac nera che gli ricorda un sarcofago (TiG, 42), vede solo rovine, una città che potrebbe scomparire, diventare «forse un penitenziario di massa [...], di acciaio, cemento e supertecnico»<sup>23</sup>, realizzando così compiutamente quella visione del carcere fantastico di Piranesi che Koeppen tanto ammirava. Nel dopoguerra una ferita che non può rimarginarsi si è incisa nel corpo della città, separandola per così dire da se stessa.

Disponendo gli eterogenei elementi temporali sulla superficie di uno spazio testuale, il tessuto del romanzo li apre contemporaneamente alla

<sup>20</sup> «man ist überhaupt niemals frei außer in den Augenblicken, in denen man sich aus dem Schicksal herausfallen lässt» (ANDERSCH 2004b, p. 410).

<sup>21</sup> «Die Welt hing in der Schwebe. Alles schien möglich zu sein» (TiG, 155).

<sup>22</sup> «einem kaleidoskopartigen Wechsel des Ortes und der Zeit» (TiG, 26).

<sup>23</sup> «vielleicht ein Massenzuchthaus [...], in Stahl, Beton und Übertchnik» (TiG, 101)

profondità temporale di sostrati sepolti ma presenti in quella giornata che diventa veramente un momento epocale. Alla fine dell'opera, che riprende e ripete l'inizio apparentemente chiudendola con un movimento ciclico, l'uso del presente, al posto del preterito, ci segnala che non abbiamo più a che fare con un tempo narrativo, ma con un tempo del commento<sup>24</sup>, con un presente che non è l'attimo compiuto, bensì una pluridimensionalità dell'accadere:

Am Himmel summen die Flieger. Noch schweigen die Sirenen. Noch rostet ihr Blechmund. Die Luftschutzbunker wurden gesprengt; die Luftschutzbunker werden wieder hergerichtet. Der Tod treibt Manöverspiele. *Bedrohung, Verschärfung, Konflikt, Spannung*. Komm-du-nun-sanfter-Schlummer. Doch niemand entflieht seiner Welt. Der Traum ist schwer und unruhig. (TiG, 210)

E se la simultaneità coordina, potremmo dire, dei presenti assoluti, ma resta all'interno del paradigma lineare, la pluridimensionalità, invece, non è numerabile, eccede sempre producendo nuove possibilità e cambiamenti che in ogni momento possono trasformarsi in atto.

Con le forme del *montage*, della discontinuità e della pluridimensionalità il romanzo mette così in atto diverse temporalizzazioni, variazioni e choc improvvisi che sono anche una critica della storia in quanto sottoposta alla dinamica chiusa della cronologia e della continuità, aprendo una vertigine temporale che sta e va, permane e metamorfizza, inchioda e fugge. Pensare secondo l'aporia significa accettare le continue eccedenze, lo sfaldamento dei confini, le irruzioni temporali che rendono impossibile stabilire con certezza delle identità lineari e stabili. Laddove nessun senso trattiene più il tempo, ovvero manca un'articolazione temporale che renda di nuovo sensato il tempo<sup>25</sup>, ciò che sta per scomparire è in uno stato di agonia disordinato e un po' ridicolo, così come quanto sta per iniziare, una nuova epoca del mondo, è circondato anch'esso dal disordine e dal grottesco:

<sup>24</sup> «Il presente è un *tempus*, il più frequente dei tempi commentativi, e sta a indicare un certo atteggiamento comunicativo» (WEINRICH 1978, p. 57)

<sup>25</sup> «Senza testamento, o, fuor di metafora, senza la tradizione (che opera una scelta e assegna un nome, tramanda e conserva, indica dove siano i tesori e quale ne sia il valore), il tempo manca di una continuità tramandata con un esplicito atto di volontà, e quindi, in termini umani, non c'è più né passato né futuro, ma soltanto la sempiterna evoluzione del mondo e il ciclo biologico delle creature viventi» (ARENDR 1991, p. 27).

[...] das Entschwindende [...], das in einer verzerrten, ungeordneten, anrühigen und auch ein wenig lächerlichen Agonie lag; doch war die Geburt der neuen Weltzeit nicht weniger vom Grotesken, Ungeordneten, Anrühigen und Lächerlichen umrandet. Man konnte auf der einen und auf der anderen Seite leben und man konnte auf dieser und jener Seite des Zeitgrabens sterben. (TiG, 84)

La scrittura di Koeppen potrebbe allora essere interpretata anche come una reazione a quel progressivo depauperamento temporale dell'esistenza (in cui l'io si riduce ad una successione di momenti), rivelandosi capace di realizzare l'impossibile, ovvero fare della rappresentazione ipertrofica, dis-cronica, discontinua di quanto viene a mancare, come dice Heißenbüttel<sup>26</sup>, il tema della sua opera.

### *Bibliografia*

- ANDERSCH Alfred, *Die Kirschen der Freiheit*, in *Erzählungen 2. Autobiographische Berichte*, Bd.5, Zürich 2004a, 326-413.
- ANDERSCH Alfred, *Choreographie des politischen Augenblicks. Wolfgang Koeppen, Der Tod in Rom*, in *Essayistische Schriften 3*, Bd. 10, Zürich 2004b, 157-165.
- ARENDT Hanna, *Tra passato e futuro*, Milano 1991.
- BÖTTIGER Helmut/ BUSCH Bernd/ COMBRINK Thomas (unter Mitarbeit von Lutz DITTRICH), *Doppelleben. Literarische Szenen aus Nachkriegsdeutschland*, 2 Bde., Göttingen 2009.
- DÖBLIN Alfred, *Aufgabe des Dichters in der Zeit*, in *Schriften zur Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. von Erich Kleinschmidt, Olten 1989, 261-263.
- VON EINSIEDEL Wolfgang, *Ein dichterischer Zeitroman*, in Ulrich Greiner (Hg.), *Über Wolfgang Koeppen*. Frankfurt a. M. 1976, 33-35.
- HEISSENBÜTTEL Helmut, *Wolfgang Koeppen-Kommentar*, in Ulrich Greiner (Hg.), *Über Wolfgang Koeppen*, Frankfurt a. M. 1976, 151-162.
- KOEPPEW Wolfgang, *Tauben im Gras*, Frankfurt a.M. 1980.
- KOEPPEW Wolfgang, *Gertrude Stein und die dritte oder vierte Rose*, in Marcel Reich-Ranicki (Hg.), unter Mitarbeit von Dagmar von Briel und Hans-Ulrich Treichel, *Gesammelte Werke in sechs Bänden*, Frankfurt a. M. 1986, Bd. 6, 181-192.
- KOEPPEW Wolfgang, *Von der Lebensdauer des Zeitromans*, in Hans-Ulrich Treichel (Hg.), «*Einer der schreibt*». *Gespräche und Interviews*, Frankfurt a.M. 1995.

<sup>26</sup> «nämlich die Beschreibung des Entzogenen selbst zum Thema zu machen» (HEISSENBÜTTEL 1976, p. 161). In SCHERPE 1987, p. 252.

- REICH-RANICKI Marcel, *Wolfgang Koeppen. Aufsätze und Reden*, Frankfurt a. M. 1998.
- RICŒUR Paul, *Tempo e racconto*, vol. I, Milano 1986.
- SCHERPE Klaus, *Ideologie im Verhältnis zur Literatur. Versuch einer methodischen Orientierung am Beispiel von Wolfgang Koeppens Roman «Tauben im Gras»*, in Eckart Oehlenschläger (Hg.), *Wolfgang Koeppen*, Frankfurt a. M. 1987, 233-257.
- TREICHEL Hans Ulrich, *Das Geräusch und das Vergessen. Realitäts- und Geschichtserfahrung in der Nachkriegstrilogie Wolfgang Koeppens*, in Eckart Oehlenschläger (Hg.), *Wolfgang Koeppen*, Frankfurt a. M. 1987, 47-73.
- WEINRICH Harald, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna 1978.



*DIE UHREN* DI WOLFGANG HILDESHEIMER

MECCANISMI DEL TEMPO NEL TEATRO DELL'ASSURDO

di

Lorenzo Licciardi

Salerno

*Wer auf eine Deutung wartet,  
wartet vergebens.*

HILDESHEIMER

Nel 1949 Wolfgang Weyrauch pubblicava la celebre antologia di racconti brevi intitolata *Tausend Gramm*, offrendo in postfazione una propria inquadratura del paesaggio letterario tedesco dell'immediato dopoguerra. Weyrauch propone un'ideale stilizzazione delle prospettive a disposizione di uno scrittore, affermando:

Es gibt vier Kategorien von Schriftstellern. Die einen schreiben das, was nicht sein sollte. Die andern schreiben das, was nicht ist. Die dritten schreiben das, was ist. Die vierten schreiben das, was sein sollte<sup>1</sup>.

Wolfgang Hildesheimer non compare fra gli autori del volume, eppure sarebbe rientrato senza dubbio nella seconda categoria di scrittori individuata da Weyrauch: quelli che scrivono di ciò che *non è*. I confini di una simile ripartizione sembrano però già sbiadire qualora si risalga all'ossimoro contenuto nell'altrettanto nota affermazione «Nulla è più reale del nulla», tratta da *Malone Meurt* di Samuel Beckett<sup>2</sup>, romanzo composto in francese nel 1951 ma tradotto in inglese da Beckett medesimo solo nel 1956, ovvero negli stessi anni in cui Hildesheimer, dopo aver pubblicato prosa e alcuni radiodrammi, si avvicinava alla scrittura teatrale: dopo l'esordio del

---

<sup>1</sup> WEYRAUCH 1989, p. 181.

<sup>2</sup> Cfr. BECKETT 1951, p. 32: «*Rien n'est plus réel que rien*».



1955 con il dramma *Der Drachentron*, è del 1958 la raccolta *Spiele, in denen es dunkel wird*, una trilogia che comprende *Pastorale oder die Zeit für Kakao*, *Landschaft mit Figuren* e *Die Uhren*.

La scrittura teatrale significò per Wolfgang Hildesheimer esclusivamente *teatro dell'assurdo*: nel 1960, infatti, in occasione di un Festival nella città di Erlangen, egli tenne davanti a un pubblico di studenti un discorso intitolato *Über das absurde Theater*<sup>3</sup>, in cui espose la propria concezione di un teatro che, richiamando alla memoria il sopra citato paradosso beckettiano, non vuole rappresentare *nulla*, in quanto la realtà stessa, secondo l'autore, non può che manifestarsi come illogica *mancanza* di nessi. Il reale sarebbe anzi esso stesso la matrice da cui scaturisce l'assurdo:

Das absurde Stück aber kann nicht ein der Aussagelosigkeit und der Fragwürdigkeit des Lebens analoges Geschehen darstellen, denn für etwas, das fehlt, das also *nicht ist*, läßt sich schwerlich ein Analogon finden. Wohl ließe ich ein Analogon dafür finden, *daß* etwas nicht ist, also für die Tatsache des Fehlens, aber eben durch die Demonstration eines Parallelzustandes auf symbolischer Ebene. Symbolik jedoch kennt das absurde Theater nicht, oder es verachtet sie; das absurde Theater stellt nichts dar, was sich im logischen Ablauf einer Handlung offenbaren könnte; es identifiziert sich vielmehr mit dem Objekt – dem Absurden – in seiner ganzen, ungeheuerlichen Unlogik, indem es in Form von Darstellungen bestimmter absurder Zustände, vor allem aber durch sein eigenes absurdes Gebaren, jähe Blicke auf die Situation des Menschen freigibt<sup>4</sup>.

Attraverso un ragionamento denso e complesso – è indicativo che l'autore stesso definisca «filosofico»<sup>5</sup> il proprio teatro – Hildesheimer dichiara l'impossibilità di un rapporto mimetico, ma anche simbolico fra teatro e realtà. L'unica conclusione che invece gli appare legittima è che il teatro instauri una relazione di piena *identificazione* con la dimensione assurda dell'esistenza. A sostegno di tali fondamenti teorici, nelle *Lezioni francofortesi* del 1967, Hildesheimer riprende apertamente l'insegnamento di Camus, citandone, come già in altri saggi, proprio la definizione del concetto di Assurdo per motivare la propria immagine di una realtà che non sussiste in quanto si sottrae all'uomo che la interroga:

<sup>3</sup> Pubblicato in HILDESHEIMER 1976. Da qui in poi si farà riferimento a questo testo con l'abbreviazione AT.

<sup>4</sup> AT, p. 172.

<sup>5</sup> AT, p. 171.

Ich bediene mich des Begriffes «absurd» wieder im Sinne Camus'. Ich wiederhole seinen Satz. «Das Absurde entsteht aus der Gegenüberstellung des Menschen, der fragt, und der Welt, die vernunftwidrig schweigt». Ich wandle ihn zur Verdeutlichung ab: «Das Absurde ist die Vernunftwidrigkeit der Welt, indem sie dem Menschen, der fragt, die Antwort verweigert»<sup>6</sup>.

«L'uomo fa domande. Il mondo tace»<sup>7</sup> è il postulato che più spesso ricorre nei diversi scritti poetologici di Hildesheimer. È in questo *silenzio del mondo*, in questa risposta negata che risiede la *Unlogik* a partire dalla quale trae origine la sua scrittura. Si può osservare d'altronde come il silenzio sia una *sindrome* della letteratura postbellica di lingua tedesca<sup>8</sup>, e se si guarda al contesto europeo, il silenzio è attributo intrinseco, ancora una volta, della parola beckettiana, la *parola dell'assurdo* per antonomasia.

Hildesheimer delinea in questo modo una serie di *declinazioni dell'assenza* – assenza di logica, assenza di risposte, assenza di parola – che sono sì principi poetologici, ma insieme tracce della percezione di *azzeramento* in cui si riflette il trauma della guerra e delle macerie, ovvero il trauma storico che in Germania aveva trovato il suo ineludibile culmine negli orrori del nazionalsocialismo.

La concezione stessa del divenire storico espressa da Hildesheimer rivela simili dinamiche di *riduzione allo zero*: in molti dei suoi scritti saggistici, la dimensione del futuro sembra venire negata senza appello ed è anzi un'ulteriore cifra dell'assurdo – il futuro è «presente condotto fino all'assurdo», come si legge nelle *Empirische Betrachtungen zu meinem Theater* (1959), postfazione aggiunta alla già citata trilogia di *Spiele*:

Wenn ich die Zeitung lese, dann grinst mich das Absurde an, und wenn ich an die Zukunft denke, dann erfüllt mich das Bild ihrer Absurdität entweder mit Angst oder mit Grauen. Die Zukunft ist für mich die ad absurdum geführte

<sup>6</sup> *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, in HILDESHEIMER 1991b, p. 82. Da qui in poi *FPV*.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 50. Traduzione mia, come per tutti i casi successivi di citazioni brevi in italiano.

<sup>8</sup> A proposito di questo tema, si fa qui riferimento non solo al contesto letterario della Germania, nel cui ambito è ben noto, su tutti, il discorso poetico di Paul Celan, ma anche alla letteratura austriaca, in cui è significativo il caso di Ilse Aichinger, autrice letta e conosciuta di persona da Hildesheimer: Aichinger fa del silenzio uno dei principi generativi della propria scrittura, come si evince in particolare dal racconto *Der Querbalken* (AICHINGER 1991, pp. 122-127), al quale lo stesso Hildesheimer dedica due commenti critici (cfr. *FPV*, p. 90 e *Ilse Aichinger: Der Querbalken*, in HILDESHEIMER 1991b, pp. 304-306).

Gegenwart. Ich bin ein Anachronist, indem mir die kollektive Gegenwart nichts bedeutet, und ein Pessimist, indem ich mir von der Zukunft, gelinde gesagt, nichts erhoffe<sup>9</sup>.

L'*anacronismo* e il pessimismo a cui Hildesheimer sembra alludere in modo imprecisato si nutre in realtà delle angosce e dei timori rispetto alla minaccia atomica, tipici della congiuntura degli anni '50: la cosiddetta *Endzeitstimmung* è ricca di presagi di una catastrofe, di una fine incombente, ed è in quest'ottica che il futuro appare a Hildesheimer come svuotato di prospettive. Il tema dell'*attesa della fine* emerge piuttosto sotto forma di aporia nel suo immaginario: la cesura rappresentata dal 1945 ridisegna l'idea della *Endzeit* come fine già sopraggiunta e insieme attesa di una fine *definitiva*. Proprio con l'espressione «fine della fine», in un saggio del 1963 dal titolo *Becketts Spiel*, Hildesheimer commenta due dei più noti capolavori teatrali di Beckett, *En Attendant Godot* e il successivo *Fin de Partie*:

In Samuel Becketts erstem Bühnenstück, *Warten auf Godot*, lungern zwei Landstreicher auf der Bühne herum, die warten, und zwar vergeblich: das Erwartete trifft nicht ein, der Erwartete kommt nicht. [...] In Becketts zweitem Bühnenstück, *Endspiel*, wartet niemand mehr. Es vollzieht sich in einer Zeit jenseits jeglicher Erwartung. Was zu erwarten war, ist eingetroffen oder trifft soeben ein. Das Leben in dem Raum, der die Bühne bildet, reduziert sich selbst, die Beziehung der Figuren zueinander erlischt und bricht ab, die Natur draußen versickert im Nichts. *Aber das Ende dieses Endes – und darin liegt der Schrecken – ist noch nicht in Sicht*<sup>10</sup>. [corsivo mio]

Nel 1952, un anno prima che a Parigi esordisse il *Godot* di Beckett nella versione originale francese, veniva trasmesso il primo radiodramma composto da Hildesheimer, il cui titolo era già programma: *Das Ende kommt nie*. La trama racconta di un'oscura ordinanza di sfratto che impone agli inquilini di un condominio di abbandonare le proprie case, senza però che il provvedimento venga messo in atto, lasciando i personaggi nell'attesa di un momento che non arriva mai. Una delle ultime battute è una domanda che pende sospesa sull'epilogo del radiodramma, senza soluzione:

ROERICH Ja, ich kann wieder schlafen. Man muß ja schlafen. Man kann ja nicht

<sup>9</sup> HILDESHEIMER 1991a, p. 820. Da qui in poi *EB*.

<sup>10</sup> HILDESHEIMER 1991b, p. 308.

nur warten, Franziska. Vielleicht kommt das Ende nie und man wartet vergeblich? Vielleicht wird alles so bleiben?<sup>11</sup>

Il rapporto compromesso con il futuro, tuttavia, discende per linea diretta da un rapporto compromesso con il *passato*, la cui misura termina nel punto senza ritorno racchiuso nella cifra di Auschwitz. Accanto alle definizioni di un presente e di un futuro privati di senso, Hildesheimer parla in modo significativo di un «passato collettivo assurdo»<sup>12</sup>: attraverso la tragedia di Auschwitz è possibile chiarire l'immagine paradossale di una fine giunta eppure ancora incombente, così come la percezione di un'esistenza *muta* e indecifrabile. L'autore si pronuncia a tal proposito facendo riferimento al noto verdetto di Adorno e attribuisce alla poetica dell'assurdo, accanto alla poesia, l'unica residua facoltà di esprimere, di dire di fronte alla necessità di tacere alla quale Adorno stesso richiamava:

Ich möchte Adornos Wort, daß nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben barbarisch sei, in sein Gegenteil verkehren, nämlich, daß nach Auschwitz *nur* noch das Gedicht möglich sei, dazu allerdings auch die dem Gedicht verwandte «absurde Prosa». [...] Auschwitz und ähnliche Stätten haben das menschliche Bewußtsein erweitert, sie haben ihm eine Dimension hinzugefügt, die vorher kaum als Möglichkeit bestand. [...] Aber die Wirklichkeit ist andererseits ohne diese Dimension nicht mehr denkbar und – wenn sie überhaupt jemals darstellbar war – nicht mehr darstellbar<sup>13</sup>.

Su tutte queste premesse poggia anche la riluttanza di Hildesheimer ad aderire ai ripetuti appelli rivolti con enfasi da Hans Werner Richter a quella che quest'ultimo definiva «junge Generation»<sup>14</sup>, una nuova generazione di scrittori chiamati in causa in nome di un rinnovamento culturale e spirituale della nazione. Non a caso Hildesheimer, invece, mette in scena personaggi per lo più anziani o addirittura vecchissimi, e dunque privi di orizzonte e prospettive; né è casuale che quasi tutti gli individui dei suoi drammi siano spesso appesantiti da un passato personale ingombrante, torbido o tormentato, passato che fanno fatica a ricordare o meglio – in modo emblematico – cercano in tutti i modi di rimuovere<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> HILDESHEIMER 1988, p. 31.

<sup>12</sup> AT, p. 181.

<sup>13</sup> FPV, p. 57.

<sup>14</sup> RICHTER 1979, p. 54.

<sup>15</sup> Questi aspetti trovano un caso esemplare, per il teatro di Hildesheimer, nel protago-

Alle figure di questo teatro non è dato altro che l'istante vissuto: un istante che, spogliato sia di ricordi che di aspettative, risulta fugace e impalpabile, nel flusso di un tempo senza direzione né verso, che non offre ancoraggi o punti di riferimento. È esattamente questo il *tempo* concesso agli anziani protagonisti di uno dei tre *Spiele, in denen es dunkel wird*, il cui titolo, *Die Uhren*, è diretta allusione al motivo conduttore del dramma: Hildesheimer fa del Tempo l'«attore principale»<sup>16</sup> e il motore del suo teatro dell'assurdo, il congegno nodale che muove i fili dell'intera rappresentazione. Nella cornice della finzione teatrale, il Tempo è ormai una dimensione irrelata disgiunta dalla Storia; detto con le parole dell'autore, esso non è più «il dopoguerra o il presente o una sera d'autunno dell'anno 1938, bensì il tempo in sé e il suo scorrimento»<sup>17</sup>.

«Il tempo ci scorre fra le dita»<sup>18</sup>, afferma proprio uno dei due protagonisti di *Die Uhren*: sembra una banale dichiarazione retorica, invece è il preavviso delle modalità attraverso cui i due personaggi finiranno smarriti nel vano tentativo di governare il tempo, ignari del fatto che un conto è disporre di un oggetto come, appunto, un orologio, un conto è illudersi che il tempo sia per questo *a disposizione*.

*Die Uhren* vive di soli quattro personaggi e si svolge nel salotto di due vecchi coniugi, soli e lontani dal centro abitato, ammesso che da qualche parte, di centro abitato, ce ne sia uno: l'esterno che la coppia scorge dalla finestra non è che una plumbea coltre omogenea prodotta da una pioggia incessante. Le condizioni meteorologiche sono argomento ricorrente delle conversazioni vacue dei due, tanto da occupare già le battute d'apertura del dramma:

MANN     *gähnt*: Regnet es noch?  
 FRAU     *ohne sich vom Fenster abzuwenden*: Es regnet noch.

---

nista di *Nachstück*, dramma del 1961. Quasi tutta la rappresentazione è occupata dal soliloquio di un uomo anziano, che come unico scopo ha quello di riuscire ad addormentarsi. Nel buio della sua stanza e nel sonno non solo vorrebbe condensare lo scorrere del tempo, ma anche lasciar affondare i suoi ricordi, caotici e colmi di falle, di un passato che gli resta nella memoria solo come *orrore*.

<sup>16</sup> *EB*, p. 281.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> *Die Uhren*, in HILDESHEIMER 1989, p. 274. Di qui in avanti *U*.

- MANN *gleichsam zu sich*: Flüßige Zeit tropft vom Himmel.  
 FRAU *prosaisch*: Es ist Wasser.  
 MANN Wie?  
 FRAU *wendet sich zu ihm um*: Was-ser!  
 MANN *leicht gequält*: Wäßrige Zeit.  
 FRAU *wendet sich wieder dem Fenster zu, gleichgültig*: Wie du willst.  
*Pause.*  
 MANN Wie lange regnet es schon?  
 FRAU *ohne sich umzuwenden, kalt*: Willst du es genau wissen?  
 MANN Nein. Ungefähr.  
 FRAU *wendet sich zu ihm um*: Seit zwei Wochen und zwei Tagen<sup>19</sup>.

Celato fra parole apparentemente casuali e menzionato quasi per gioco, senza un'effettiva correlazione con il contesto del dialogo, emerge immediatamente anche il nucleo tematico del dramma, e cioè il Tempo, che la metafora meteorologica improvvisata dal coniuge immagina come dissolto nella pioggia ininterrotta. Le condizioni atmosferiche costituiscono materialmente un primo fattore di *offuscamento* del Tempo: ai due protagonisti non è dato fare affidamento sulla luce naturale, nemmeno per distinguere a grandi linee le fasi del giorno, se è vero che da settimane la pioggia, stando alle parole della donna, è come una grigia cortina di batista<sup>20</sup>.

Mentre mandano avanti discorsi senza capo né coda, da subito marito e moglie cominciano a scambiarsi reciproche richieste di precisazioni cronologiche, dando inizio, al contrario, ad una serie incalzante di incoerenze. Dapprima non ricordano la durata del loro stesso matrimonio, incerti fra venti o venticinque anni, per poi concludere che gli anni trascorsi sarebbero persino settantacinque. Né risulta loro più semplice risalire alla stagione in corso – tentativo che di per sé non richiederebbe particolari sforzi mnemonici; eppure, cercando improbabili criteri orientativi in altrettanto bizzarri episodi a loro noti, i due non fanno che articolare i dialoghi secondo le dinamiche tipiche del *nonsense*:

- MANN *wendet sich ab*: Welche Jahreszeit haben wir?  
 FRAU *sieht auf dem Wandkalender nach*: Es war Herbst, als das Kabinett an Pilzvergiftung starb...  
 MANN Dann ist es jetzt Sommer.

<sup>19</sup> U, p. 273.

<sup>20</sup> Ivi, p. 274.

FRAU *Blättert im Kalender: ...und der Postminister die Tollwut bekam und die Straßenbahnen in Brand steckte...*  
 MANN Dann ist es jetzt Winter<sup>21</sup>.

Così prosegue il vano chiacchierare, finché, non invitati né attesi, fanno irruzione nel salotto, uno dopo l'altro, due nuovi personaggi. Il primo è un vetraio che, mentre si unisce alle conversazioni sconclusionate della coppia, comincia a montare pannelli opachi alle finestre, oscurando progressivamente la scena. Intanto sopraggiunge il secondo, che rivela di essere un rappresentante di orologi. Appena quest'ultimo fa il proprio ingresso, senza un'apparente ragione contraddice i coniugi su quale sia il giorno della settimana in corso e rimuove alcune pagine a strappo del calendario, affinché esso segni lunedì, come se ciò bastasse di per sé a legittimare la sua affermazione<sup>22</sup>. La cognizione del tempo – che si tratti di anni, stagioni, mesi, giorni – risulta progressivamente sempre più confusa e contraddittoria, priva di punti di riferimento che diano un'impressione di oggettività.

Senza indugiare, il rappresentante comincia a dedicarsi al suo lavoro, e introduce nella casa una serie di orologi: da questo punto in poi anche la definizione dell'orario, affidata a strumenti tutt'altro che affidabili, verrà gradualmente portata al paradosso, completando così il quadro di un tempo a cui è sottratto ogni principio logico. Ecco che il rappresentante, per convincere i potenziali clienti ad acquistare i suoi prodotti, lega al polso del marito un orologio, descrivendolo, con un sintomatico gioco di parole, come «Zeitstück»<sup>23</sup> – termine che qui significa 'modello d'epoca' ma, estrapolato dal contesto, alla lettera descriverebbe una 'porzione di tempo'.

È come un segnale cifrato, lanciato nel testo dall'autore: da questo momento in poi, fino alla fine del dramma, i due consorti danno vita a un tentativo tanto maniacale quanto fallimentare di individuare l'ora esatta, con l'unico esito di frammentare i dialoghi e l'azione attraverso le esclamazioni a caso degli orari, mai coerenti fra loro, segnando così la deriva del linguaggio, di pari passo con quella del tempo. Dai loro rilevamenti attraverso gli orologi, infatti, non risulta altro che ulteriore disordine, prodotto dal susseguirsi anomalo e indecifrabile dei minuti: talvolta il tempo sembrerebbe

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 274.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 290.

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 293.

accelerare, talvolta persino fermarsi<sup>24</sup>. Quasi come se aprisse la cassa di un orologio per smontarne gli ingranaggi, Hildesheimer segmenta il flusso del tempo in un mosaico di istanti isolati, frazionati proprio dal ricorso costante alla misurazione; ma piuttosto che un meccanismo perfetto l'autore costruisce, al contrario, un impianto il cui minuzioso rigore sembra funzionare proprio sulla mancanza di logica.

L'impotenza con cui i personaggi di questo dramma finiscono in balia del tempo si articola attraverso modalità non dissimili da quelle che muovono alcuni dei più celebri personaggi kafkiani quando si rapportano, smarriti, all'oscurità del sistema giudiziario: in entrambi i casi si tratta dell'assoluta incapacità di comprendere i principi di norme imperscrutabili e al di sopra della propria cognizione. Probabilmente, non è soltanto una curiosa coincidenza il fatto che uno dei modelli d'orologio da salotto proposti dal rappresentante raffiguri una statua di Minerva che regge una bilancia, sui cui piatti, viene detto enigmaticamente, sono pesati da una parte il Tempo e dall'altra la Giustizia<sup>25</sup>.

Quando, infine, il commerciante convince la coppia ad acquistare un vasto campionario di orologi dai modelli più disparati – un orologio da camino, un timer da cucina, altri orologi da polso, un cucù che suona ogni dieci minuti, un enorme pendolo, – ci si rende conto che la deriva è ormai senza ritorno e che il tempo, o meglio l'illusione della sua misura, ha invaso il centro della scena, mentre la scena stessa si fa sempre più buia per effetto del lavoro del vetraio. Ora che la vista è pressoché annullata, è l'udito l'unico senso utile all'orientamento, ma ancora una volta con esiti strani: rintocchi e ticchettii si sovrappongono alle voci dei coniugi, segnalando una furiosa accelerazione del tempo. Nel caos di un esubero di messaggi sonori ormai indecifrabili, è il vetraio a fare ordine, se così si può dire: sono improvvisamente le nove di sera, si è fatto tardi, e i due visitatori devono abbandonare la casa lasciandola nell'oscurità ormai totale. Resta solo il rumore dei battiti degli orologi, che danno vita ad una melodia quasi dodecafonica: il loro ritmo irregolare dà forma sensibile all'intrinseca *discronia* del tempo.

Su questo sottofondo la coppia rimasta in scena si esibisce in una sorta di grottesca danza pantomimica, un gioco di rincorsa e fuga nel quale i due

---

<sup>24</sup> *Ivi*, pp. 293-297.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 297.



riducono la loro voce ad un'eco meccanica degli orari scanditi dagli orologi, prima di smarrire anche questa traccia:

- FRAU *an der Rampe*: Wo bist du?  
MANN *rechts hinten*: Hier!  
FRAU *rechts hinten*: Wo?  
MANN *an der Rampe*: Hier!  
FRAU *hinter der Bühne*: Wie spät ist es?  
*Eine Standuhr schlägt zwei.*  
MANN *in der Mitte*: Zwei!  
*Eine andere Uhr schlägt sechs.*  
FRAU *vorn*: Nein, sechs!  
[...]  
MANN *kommt links hinten hinter einer Uhr hervor*: Wo bist du?  
*Eine Uhr schlägt vier.*  
FRAU *hinter einer Uhr rechts vorn*: Hier. *Geht vor die Uhr*. Es ist schon neun!  
*Eine andere Uhr schlägt eins.*  
MANN *stellt sich vor eine andere Uhr*: Sieben!  
*Eine Uhr schlägt drei.*  
FRAU *huscht vor einigen Uhren entlang*: Fünf! *Versteckt sich hinter einer Uhr.*

Al termine di questo gioco surreale le voci dell'uomo e della donna diventano pian piano riproduzione del battito stesso degli orologi, virtuali onomatopее del tempo che scorre, e che li fagocita. Il dramma termina senza un'ultima parola umana, marito e moglie spariscono all'interno degli orologi mentre ne imitano i rintocchi:

- MANN *versteckt sich hinter einer anderen Uhr, sieht dahinter hervor und imitiert die Uhr*: Ticktack, – ticktack, – ticktack!  
[...]  
MANN *sieht aus einer Uhr hervor*: Klingkling-klingkling!  
FRAU *sieht aus einer Uhr heraus*: Kuckuck! Kuckuck! Kuckuck! *Schnellt zurück.*  
MANN *in einer Uhr, man sieht ihn nicht*: Dong! Dong! Dong! Dong! Dong!  
FRAU *ebenso*: Tacktacktacktacktacktacktacktack...  
MANN *Währenddessen*: Ping! – Ping! – Ping! – Ping!  
*Sie verstummen. Eine Sekunde Pause. Dann schlägt die Kuckucksuhr elfmal<sup>26</sup>.*

---

<sup>26</sup> U, pp. 303-304.

Gli orologi, in quanto strumenti di misura, sottintendono la pretesa di controllare il tempo attraverso il ricorso all'oggettività, laddove Hildesheimer ritiene che la realtà, – di cui il tempo è uno degli aspetti – in quanto assurda, non si presti ad una conoscenza razionale, tantomeno ad una percezione filtrata attraverso mezzi di misurazione. In diversi scritti saggistici, l'autore manifesta espressamente uno spiccato scetticismo verso i metodi e, in particolare, il linguaggio della scienza e della tecnica, che dell'oggettività e dell'esattezza fanno il proprio fondamento<sup>27</sup>. Eppure, da quello stesso linguaggio la sua scrittura attinge non di rado, per riprodurre il rigore formale e la spoglia astrattezza: questa scelta poetica da una parte intende esibire criticamente l'inefficacia espressiva e cognitiva del linguaggio tecnico-scientifico, ma allo stesso tempo è utile ad arricchire la sua lingua letteraria. Il dramma *Die Uhren* spazia nei campi semantici della meteorologia, della botanica, dell'economia, della burocrazia, della tecnologia, del commercio; e per quel che riguarda l'elemento ricorrente degli orologi, viene proposto un catalogo di oggetti presi sempre nella loro definizione specifica esatta, e descritti con perizia e cura dei dettagli e dei meccanismi.

Riprendendo la lezione di Bergson, Hildesheimer concede ai suoi personaggi, in principio, una intuitiva cognizione del tempo solo come interezza del suo scorrere, nell'aspetto della sua *durata*<sup>28</sup>. Ma l'atto di *misurare* il tempo, interrompendone la continuità per isolarne singole porzioni, piuttosto che garantirne una nozione esatta, finisce per rendere questa stessa nozione ancor più impalpabile e straniante. Alla luce di tali considerazioni sembra chiarirsi il senso dell'insolita connotazione attribuita al tempo in apertura del dramma: il «tempo liquido» o il «tempo acquoso» di cui parla il coniuge potrebbe alludere a un tempo che *scorre* indistinto, e *cade* sugli individui come acqua piovana. Ma il destino che attende, in conclusione, l'anziana coppia di *Die Uhren* è quello di venire assimilati agli stessi strumenti – gli orologi, ormai impazziti – di cui cercavano di servirsi per razionalizzare una dimensione del reale che non può essere rinchiusa entro strutture coerenti.

Attraverso simili dinamiche si istituisce la condizione *a-logica* da cui

<sup>27</sup> Cfr. AT, p. 169 e FPV, p. 46; cfr. inoltre il saggio *Die Kunst dient der Erfindung der Wahrheit* (1955), in HILDESHEIMER 1991b, p. 10.

<sup>28</sup> Cfr. BERGSON 1997.

scaturisce il teatro di Hildesheimer, sulla cui scena si aggirano personaggi smarriti e ridotti a figure bizzarre, che si muovono inermi come marionette. I *meccanismi dell'assurdo* congegnati dall'autore si innescano per lo più giocando sui risibili tentativi, messi in mostra dalle figure di tutti i suoi drammi, di aggrapparsi caoticamente a cifre, dati e informazioni precise per ricavarne punti di riferimento. L'autore fa in modo che queste non siano che brandelli di apparente certezza, che rivelando la loro fallacia, finiscono per amplificare il disorientamento di cui dovrebbero essere l'antidoto producendo, per dirla con le parole di Hildesheimer, una «tragicommedia di risposte di riserva» a domande che, come si è visto, sono intrinsecamente senza risposta<sup>29</sup>.

Samuel Beckett, in *Fin de Partie*, alla domanda di Hamm: «Che ora è?», fa rispondere a Clov: «La stessa di sempre», «Zero»<sup>30</sup>, mentre Ilse Aichinger intitola la raccolta dei suoi pezzi teatrali *Zu keiner Stunde*<sup>31</sup>, «A nessun'ora»; nulla di diverso fanno i personaggi di Hildesheimer, che è proprio come se ripetessero «Zero» o «A nessun'ora» nel momento in cui pronunciano alla rinfusa tutti gli orari possibili. È da questa operazione che risulta il *quoziente zero* del tempo, che in definitiva è anch'esso una delle declinazioni dell'assenza. Proprio l'*assenza* è l'unica costante del teatro dell'assurdo di Wolfgang Hildesheimer: esso, in mancanza di spiegazioni razionali soddisfacenti, non è in grado di offrire risposte al pubblico; gli richiede piuttosto lo sforzo di compiere un'inversione di prospettiva, ovvero – afferma lo scrittore – «un passo dalla risposta alla domanda»<sup>32</sup>, accettando come unico dato il fatto che questa domanda non potrà che rimanere disattesa e sospesa sulla soglia del silenzio.

### Bibliografia

AICHINGER Ilse, *Eliza, Eliza*, Frankfurt a. M. 1991, 122-127.

AICHINGER Ilse, *Zu keiner Stunde*, Frankfurt a. M. 1991.

BECKETT Samuel, *Malone meurt*, Paris 1951.

BECKETT Samuel, *Teatro*, trad. di C. Fruttero, Torino 2002.

BERGSON Henri, *Durata e simultaneità*, Bologna 1997.

<sup>29</sup> FPV, p. 54.

<sup>30</sup> BECKETT 2002, pp. 105-106.

<sup>31</sup> AICHINGER 1991.

<sup>32</sup> AT, p. 173.

- HILDESHEIMER Wolfgang, *Theaterstücke. Über das Absurde Theater*, Frankfurt a. M. 1976.
- HILDESHEIMER Wolfgang, *Die Hörspiele*, Frankfurt a. M. 1988.
- HILDESHEIMER Wolfgang, *Die Theaterstücke*, Frankfurt a. M. 1989.
- HILDESHEIMER Wolfgang, *Gesammelte Werke: Band I: Theaterstücke*, Frankfurt a. M. 1991.
- HILDESHEIMER Wolfgang, *Gesammelte Werke, Band VII: Vermischte Schriften*, Frankfurt a. M. 1991.
- RICHTER Hans Werner, *Wie entstand und was war die Gruppe 47?* in NEUNZIG Hans A. (Hg.), *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*, München 1979.
- WEYRAUCH Wolfgang (Hg.), *Tausend Gramm – Ein deutsches Bekenntnis in dreißig Geschichten aus dem Jahr 1949*, Reinbeck bei Hamburg 1989.



FRAMMENTI DI PERCEZIONE  
IN *BRAND'S HAIDE* DI ARNO SCHMIDT

di  
Giuseppina Cimmino  
Napoli

Nel romanzo breve *Aus dem Leben eines Fauns* (1953), che costituisce il primo pannello della trilogia *Nobodaddy's Kinder*, Arno Schmidt definisce la vita «ein Tablett voll glitzernder Snapshots»<sup>1</sup>. È una definizione molto interessante, soprattutto se consideriamo questa metafora della frammentarietà della vita alla luce del contesto storico, per rapportarla poi alle strategie di rappresentazione della vita stessa, che Schmidt mette in atto con la sua scrittura.

L'ipotesi alla base del mio contributo è che le sperimentazioni formali di Schmidt siano in uno stretto rapporto con la coscienza che egli ha della frammentarietà, della non fluidità della percezione e dell'esperienza in una realtà come quella dell'immediato dopoguerra tedesco. Il carattere così sperimentale della sua prosa impone al lettore di trasformarsi in un complice che prende parte al processo cognitivo, ai pensieri, alle associazioni dell'io narrante; è al lettore che viene affidato dunque il compito di ricostruire, seppure in modo parziale, il senso di quella esperienza che non è più possibile rappresentare come una totalità.

Esemplificherò il mio discorso su alcuni passi tratti dal secondo pannello della trilogia, il romanzo *Brand's Haide* (pubblicato nel 1951, ma scritto tra il dicembre 1949 e il settembre 1950), che è ambientato proprio in quegli anni (precisamente nel 1946) e ha per protagonista un reduce, ma farò anche dei riferimenti alle *Berechnungen*<sup>2</sup>, in cui Schmidt riflette su questioni poetologiche.

---

<sup>1</sup> SCHMIDT 1985a, p. 9.

<sup>2</sup> Per la precisione nel presente lavoro si farà riferimento alle *Berechnungen I & II* che Schmidt pubblica tra il 1955 e il 1956 sulla rivista curata da Alfred Andersch «Texte &

Un breve accenno alla narrativa coeva, in particolare alle *Kurzgeschichten* di Böll, scritte tra il 1945 e il 1950 e in gran parte incentrate sulla figura del reduce, aiuterà a contestualizzare il discorso su Schmidt.

La già citata metafora tratta da *Aus dem Leben eines Fauns* («Mein Leben?!: [...] ein Tablett voll glitzernder Snapshots») risulta più chiara se accostata al seguente passo tratto appunto dalle *Berechnungen*:

man rufe sich am Abend den vergangenen Tag zurück, also die «jüngste Vergangenheit» [...]: hat man das Gefühl eines «epischen Flusses» der Ereignisse? Eines Kontinuums überhaupt? Es gibt diesen epischen Fluß, auch der Gegenwart, gar nicht. Jeder vergleiche sein eigenes beschädigtes Tagesmosaik!<sup>3</sup>

Secondo Schmidt, proprio perché gli eventi della nostra vita non costituiscono un continuum, non fluiscono ininterrottamente ma «saltano», «sussultano»<sup>4</sup>, bisogna mettere da parte una volta per tutte le forme narrative tradizionali (romanzo storico, epistolare, diario, dialogo), ovvero quelle forme epiche non più praticabili a causa delle mutate forme di vita, ed elaborarne di nuove che riflettano il carattere franto della nostra esperienza (Schmidt definisce queste forme nuove «Versuchsreihen»<sup>5</sup>, designazione che rende evidente il carattere costitutivamente sperimentale della sua prosa). Al fine di riprodurre il carattere franto della nostra percezione del «passato più recente», Schmidt elabora la forma narrativa della «löchrige Gegenwart», che realizza in *Das steinerne Herz* e nella trilogia *Nobodaddy's Kinder*.

In tali opere la cifra dominante sul piano formale è quella della frammentazione. Un breve esempio, tratto proprio dall'incipit di *Brand's Haide*, renderà certamente più chiaro questo aspetto:

---

Zeichen». In questi testi Schmidt individua le forme narrative che consentono allo scrittore di realizzare il suo compito più alto: la descrizione puntuale, fedele del mondo attraverso la parola, per lasciare ai posteri un'immagine veritiera della realtà nella quale egli ha vissuto. Completano il gruppo degli scritti poetologici le *Berechnungen III* che, pubblicate postume nel 1980 sulla «Neue Rundschau», attengono alla microstruttura testuale (ortografia e punteggiatura).

<sup>3</sup> SCHMIDT 1985b, pp. 350-351.

<sup>4</sup> Faccio riferimento qui a un altro passo delle *Berechnungen*: «Die Ereignisse unseres Lebens springen vielmehr». *Ivi*, p. 351.

<sup>5</sup> *Ivi* pp. 347-348.

21. 3. 1946: auf britishem Klopapier.

*Glasgelb* lag der gesprungene Mond, es stieß mich auf, unten im violen Dunst (später immer noch).

«*Kaninchen*», sagte ich; «ganz einfach: wie die Kaninchen!». Und sah ihnen nach, ein halbes Dutzend, schultaschenpendelnd durch die kalte Luft, mit Stöckelbeinen. Drei derbere hinterher; also Söhnchen der Ortsbauern. Eltern, die immer noch Kinder in diese Welt setzen, müßten bestraft werden (d.h. finanziell: fürs erste Kind müßten sie 20 Mark monatlich zahlen, fürs zweite 150, fürs dritte 800)<sup>6</sup>.

Per mettere in evidenza il carattere poroso e intermittente della nostra percezione, Schmidt divide il testo in tanti paragrafi di diversa lunghezza, vere e proprie istantanee della giornata dell'io-narrante, tra le quali, secondo una tecnica che ricorda molto quella del *collage*, non devono sussistere elementi di collegamento. La parola (o le parole<sup>7</sup>) con cui i paragrafi hanno inizio è evidenziata in corsivo e denota l'impressione o anche l'immagine che mette in moto la descrizione o la riflessione dell'io narrante; essa costituisce, inoltre, l'unica coordinata di cui dispone il lettore per situare di volta in volta quanto viene *narrato*<sup>8</sup> (ad esempio, in questo caso, la data, l'aggettivo «*Glasgelb*» riferito alla luna o l'epiteto «*Kaninchen*», che solo a metà paragrafo risulta essere attribuito ai bambini). La sensazione di frammentarietà della percezione viene potenziata inoltre dall'uso della parentesi: a questo espediente retorico, che divide i paragrafi in ulteriori sottounità

<sup>6</sup> SCHMIDT 1985a, p. 101.

<sup>7</sup> Malchow definisce questi elementi «Reizworte» e, rispetto al principio strutturante della prosa di Schmidt, afferma quanto segue: «Sowohl im Aufbau des Textes aus Einzelsituationen als auch in der Gestaltung dieser Bruchstücke selbst, die Kleinstbeobachtungen aneinanderreihen, wird das Prinzip der 'abrupten Kontrastierung' durchgehalten». MALCHOW 1980, p. 8.

<sup>8</sup> Mittner fornisce un'interessante interpretazione dell'uso del corsivo per le parole con cui hanno inizio i paragrafi: «egli [=Schmidt] rappresenta il joyciano flusso ininterrotto dell'esistenza soltanto per illuminarlo: procede da improvvise e forti incidenze sensoriali od oniriche subito sottoposte ad una precisa analisi razionale. I due piani sono spesso distinti anche tipograficamente; il lettore comprende subito che all'inizio dei capoversi il corsivo o certe parentesi cuneiformi servono a rivelare le parole convenzionali usate dagli altri o anche le parole che Schmidt stesso usa per conto proprio come provvisorie, perché ancora non abbastanza precise. È la realtà di Wittgenstein 'messa fra parentesi', ma solo provvisoriamente, poiché quelle parole sono poi nel capoverso medesimo rivedute analiticamente». MITTNER 1971, p. 1595.



interrompendo quindi il fluire della narrazione, Schmidt ricorre per fornire commenti ironici, rivelare le implicazioni meno immediate di un'affermazione o di un gesto; in tal senso, le parentetiche fungono ora da integrazione, ora da controcanto alla parte propriamente narrata, procedendo così parallelamente rispetto alla stessa. Ma la parentesi si rivela poi anche molto funzionale, coerentemente all'ambizione di Schmidt di riprodurre fedelmente le modalità della nostra percezione, a cogliere la simultaneità dei pensieri e delle associazioni che in maniera rapsodica ci sovengono.

L'esigenza di riprodurre le articolazioni della percezione, facendo sì che gli altri vi si riconoscano, è espressa indirettamente nel seguente quesito:

*Warum kann man andere Menschen nicht an sein Gehirn anschließen, daß sie dieselben Bilder, Erinnerungsbilder, sehen, wie man selbst?*<sup>9</sup>

Qui l'io narrante esprime con rammarico la difficoltà di entrare in perfetta sintonia mentale con gli altri, configurando in tal modo anche la problematica del rapporto con i lettori. Solo attraverso una sintonia nelle modalità di percezione della realtà i lettori possono trasformarsi in complici e ricostruire, anche solo parzialmente, il senso di un'esperienza che non si può più raffigurare come totalità.

Sembra utile accennare brevemente alla seconda forma narrativa descritta nelle *Berechnungen I*, denominata «Fotoalbum», che viene finalizzata alla riproduzione puntuale del processo mnemonico:

Man erinnere sich eines beliebigen kleineren Erlebniskomplexes [...] – immer erscheinen zunächst, zeitreferentisch, einzelne sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung: «Fotos»), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der «Erinnerung» ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke («Texte») stellen: ein solches Gemisch von «Foto=Text=Einheiten» ist schließlich das Endergebnis jedes bewußten Erinnerungsversuches<sup>10</sup>.

Il processo del ricordo si suddivide dunque in due fasi (l'impulso o immagine che suscita il ricordo e il successivo momento analitico), e ha per questo un carattere discontinuo. Lo scrittore deve cercare di rendere visibile il «reticolo cristallino»<sup>11</sup> della memoria su cui si stagliano le immagini

<sup>9</sup> SCHMIDT 1985a, p. 114.

<sup>10</sup> SCHMIDT 1985b, p. 347.

<sup>11</sup> PINTO 2006, p. 9.

del passato; per riprodurre l'intensità originaria di quei momenti bisogna «iniettare potentissimi concentrati di parole»<sup>12</sup>. Questa «Versuchsreihe» si realizza in *Seelandschaft mit Pocahontas* (1955) e in *Die Umsiedler* (1955).

Nelle *Berechnungen* Schmidt si prefigge di illustrare le strategie narrative sino a quel momento messe in atto nelle sue opere e quelle solo progettate. Tali strategie, ritenute le più funzionali a rappresentare i processi di coscienza della realtà moderna, vengono pertanto contestualizzate nella storia della narrativa europea come sua necessaria evoluzione.

Senza per questo voler sminuire il carattere certamente innovativo della prosa di Schmidt, va sottolineato l'innegabile debito nei confronti dei modelli elaborati dall'Espressionismo: la progressiva frammentazione del fluire epico della narrazione, l'assenza pressoché totale di elementi di collegamento tra le parti, la notevole densità semantica che caratterizzano la prosa di Schmidt rientrano nella grande rivoluzione estetica delle avanguardie di inizio secolo, in particolare proprio in quella realizzata dall'Espressionismo tedesco. Nell'elaborare strategie per rappresentare il mondo come irriducibile *dis-continuum*, Schmidt si inserisce in questa tradizione, approdando a una scelta tutt'altro che scontata in quel particolare momento storico-culturale. In proposito, pare opportuno riportare un passo di Mittner relativo proprio alla singolarità della produzione di Schmidt:

L'eccezionalità dell'opera realistico-fantastica di Schmidt [...] consiste [...] nel fatto che essa è la sola nell'immediato dopoguerra a rappresentare il principio ulisseo ed illuministico dell'intelligenza ed intraprendenza esploratrice e sperimentatrice, le quali non si lasciano attrarre dalla suggestione del gorgo, ma vi si avvicinano col fermo proposito di conoscerlo circumnavigandolo, restando cioè sempre ad un passo da quell'orlo, che l'uomo non deve oltrepassare e che può sempre, purché veramente lo voglia, evitare<sup>13</sup>.

Proprio la consapevolezza di come sia ormai impossibile narrare il mondo come un tutto ordinato, proprio la fine della grande narrazione, che nella prosa di Schmidt viene celebrata con piglio provocatorio e inventivo, ha una conseguenza di notevole importanza: l'abbandono del registro tragico e della retorica del reduce, che invece caratterizza tanta prosa coeva, a

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> MITTNER 1971, p. 1573.

partire da Böll. In *Brand's Haide*, inoltre, il racconto della vicenda storica resta piuttosto sullo sfondo e il *plot* può essere riassunto in poche righe: il protagonista (che ha molti punti in comune con l'autore) è un reduce che dopo la prigionia inglese si stabilisce nella Lüneburger Heide, dove raccoglie del materiale per la stesura di una biografia dello scrittore romantico Friedrich de la Motte-Fouqué. Nel romanzo vengono descritti in modo molto dettagliato il tentativo quotidiano di sopravvivere alle condizioni di estrema indigenza, che sussistono ancora un anno dopo la fine della guerra, e la convivenza del protagonista con due donne, Grete e Lore; quest'ultima, con la quale il protagonista intreccia una relazione, decide infine di emigrare in Messico dove sposerà un uomo facoltoso. Il testo si conclude con l'addio dei due alla stazione.

Sull'esempio di *Brand's Haide*, ma ciò vale anche per gran parte delle opere di Schmidt scritte negli anni '50, possiamo osservare un'altra conseguenza della fine della grande narrazione: la presenza di due livelli narrativi. Si tratta di un aspetto probabilmente ignorato da gran parte dei lettori dell'epoca, che trovava forse più interessanti le prese di posizione dell'autore sulla situazione politica e sugli avvenimenti storici più recenti, o sul valore dell'arte e lo status di scrittore<sup>14</sup>, ma è innegabile che il livello del *plot* ceda continuamente il passo a riflessioni poetologiche, a rimandi intertestuali che intrecciano il presente con il passato della tradizione letteraria tedesca (soprattutto attraverso le citazioni da Fouqué e da Wieland) e con la dimensione onirica. In particolare, la condizione del protagonista, *conteso* da Lore e Grete, rinvia chiaramente alla *Undine* di Fouqué, in quanto ripropone il triangolo tra il cavaliere Huldbrand, Undine e Bertalda: il protagonista dunque non è solo sulle tracce della vita dello scrittore, ma per taluni aspetti è lui stesso a riviverla e a inserire questa costellazione

<sup>14</sup> Molto celebri sono, ad esempio, i seguenti passi: «*Dichter*: erhält Du den Beifall des Volkes, so frage Dich: was habe ich schlecht gemacht?! Erhält ihn auch Dein zweites Buch, so wirf die Feder fort: Du kannst nie ein Großer werden. [...]. Kunst dem Volke?!: den slogan lasse man Nazis und Kommunisten: umgekehrt ist: das Volk (Jeder!) hat sich gefälligst zur Kunst hin zu bemühen! ->»; «*Dann*: »Die Russen tun immer dicke, daß ihre unvergleichliche rote Armee den Krieg gewonnen habe; allerdings erwähnen sie nie dabei, daß Deutschland bloß mit einem Arm gegen sie kämpfte, und Amerika lieferte.« »Ein Single: Deutschland – UdSSR wäre für die Letztere genau so ausgegangen wie für Frankreich.« Meinetwegen. »Den Krieg hat nur Amerika gewonnen!« Meinetwegen». SCHMIDT 1985a, pp. 121 e 123.

mitica nel presente. Del resto il titolo stesso, *Brand's Haide*, è una citazione dalla *Lebensgeschichte* di Fouqué e indica una brughiera dalla cattiva fama sul confine tra la Sassonia e la Prussia.

Lo sguardo dell'io narrante nella prosa di Schmidt è assimilabile a quello distaccato di un cartografo o di un archivista. Non è quello «ein wenig feucht»<sup>15</sup> invocato da Böll nella sua *Bekennntnis zur Trümmerliteratur* (in cui si rivendica il dovere dello scrittore di condividere il dolore della gente comune e raccontarlo); in Schmidt, invece, l'io narrante sfrutta spesso il filtro dell'ironia o del sarcasmo.

Questa posizione ha effetti anche sul piano stilistico: mentre molti scrittori contemporanei mettono al primo posto l'urgenza di comunicare le esperienze vissute in guerra e il disastro postbellico, perseguendo uno stile privo di orpelli, un realismo scarno e immediato, la lingua di Schmidt, che – come già detto – molto deve anche agli espressionisti (in particolare, a August Stramm), è altamente sperimentale, per certi versi anche barocca: è piena di giochi e ibridazioni di parole, neologismi bizzarri (quali, ad esempio, «Flederwolken»<sup>16</sup>, «herumomnibusieren»<sup>17</sup>, «schultaschenpendelnd»<sup>18</sup>). Proprio questo sostanziale distacco, secondo Jörg Drews e Martin Walser (tra i primi estimatori della prosa di Schmidt), gli avrebbe consentito di sperimentare una nuova lingua tedesca e di riconnettersi in modo più proficuo di molti contemporanei alla grande tradizione letteraria tedesca<sup>19</sup>.

In conclusione, vorrei tornare ora sull'ipotesi di partenza, ovvero che le

<sup>15</sup> BÖLL 1987, p. 32.

<sup>16</sup> SCHMIDT 1985a, p. 181.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>19</sup> In particolare proprio Drews osserva che a Schmidt è riuscito ciò che in quegli anni era oggetto costante del dibattito culturale: «Schmidt äußerte Despektierliches und Bilderstürmerisches über Goethe und Schiller, die bürgerlichen Bildungsgrößen, denen man sich in den fünfziger Jahren wieder ebenso respektvoll wie im Grunde orientierungslos zu nahen begann [...]. Stattdessen pries er die Expressionisten [...] lange bevor die Expressionismus-Renaissance [...] einsetzte [...]. Gewiss gefiel sich Schmidt wohl auch in der Pose dessen, der gegen alle allgemein akzeptierten Götter eifert, zugleich aber [...] bewältigte er für sich etwas, wovon in den allgemeinen Diskussionen jener Jahre nur vage die Rede war: Anschluß an eine Tradition, Bewältigung der Vergangenheit, Neuorientierung des geistigen Lebens». DREWS 1974, pp. 168-169.

sperimentazioni formali di Schmidt siano in stretto rapporto con l'esperienza della frammentarietà della percezione in una realtà come quella dell'immediato dopoguerra tedesco. Ciò è indirettamente confermato dal fatto che le sue opere scritte negli anni '30 e poi durante quelli della guerra, in seguito pubblicate in una raccolta dal titolo *Juvenilia*, riprendono ancora modi e stili della grande tradizione romantica. L'urgenza di modificare negli anni successivi la propria poetica dimostra, allora, la consapevolezza che Schmidt ha dell'importanza non solo storica, ma anche poetologica della cesura rappresentata dalla fine della Seconda Guerra mondiale. Consapevolezza che trova ancora una volta conferma nelle *Berechnungen* – una volta mutata la realtà storico-sociale, non ha più senso, non ci si può più servire delle forme narrative tradizionali:

Unsere bisher gebräuchlichsten Prosaformen entstammen sämtlich spätestens dem 18. Jahrhundert; [...]. Kennzeichnend für sie alle ist, daß sie ausnahmslos als Nachbildung soziologischer Gepflogenheiten entwickelt wurden. [...]. «Großer Roman», «Briefroman», «Gespräch», «Tagebuch» [...]; sie *mußten* sich einfach dem denkenden Prosabildner als erste echte Formungsmöglichkeiten für viele konkrete Fälle aufdrängen, weil sie [...] sich in der «Gesellschaft» bereits organisch entwickelt hatten.

Es wäre aber für die Beschreibung und Durchleuchtung der Welt durch das Wort (die erste Voraussetzung zu jeder Art von Beherrschung!) ein verhängnisvoller Fehler, wollte man bei diesen «klassischen» Bauweisen stehen bleiben!<sup>20</sup>

Schmidt insiste dunque sul fatto che le forme narrative della tradizione si sono sviluppate in maniera «organica» all'interno delle società del passato per rispondere a esigenze imposte da precise consuetudini sociali e culturali. Per la rappresentazione attraverso la parola (che secondo Schmidt è il compito più alto dello scrittore) della realtà contemporanea, di una realtà per giunta ridotta in macerie, quelle forme palesano tutti i loro limiti – il compito dello scrittore sarà dunque quello di inventarne di nuove.

### *Bibliografia*

BÖLL Heinrich, *Wanderer, kommst du nach Spa...*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1980.

<sup>20</sup> SCHMIDT 1985b, pp. 346-347.

- BÖLL Heinrich, *Bekenntnis zur Trümmerliteratur*, in H.B., *Werke 1. Essayistische Schriften und Reden. 1952-1963*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1987, 31-35.
- BRÜCHER Karl-Heinz, *Der Wortbildner Arno Schmidt. Eine sprachwissenschaftliche Analyse der kreativen Wortbildungen Arno Schmidts*, in «Zettelkasten» 1 (1984), 91-136.
- CASES Cesare, *Arno Schmidt e il Leviatano*, in C.C., *Saggi e note di letteratura tedesca*, Einaudi, Torino 1963, 250-258.
- DREWS Jörg, *Arno Schmidt vor Zettels Traum*, in *Der Solipsist in der Heide. Materialien zum Werk Arno Schmidts*, Jörg Drews u. Hans-Michael Bock (Hgg.), Edition Text+Kritik, München 1974, 163-182.
- DE LA MOTTE-FOUQUÉ Friedrich, *Undine*, Reclam, Stuttgart 1972.
- EKE Norbert Otto, 'wenn man die Augen hätte schließen und schlafen können...?', in *Arno Schmidt. Das Frühwerk*, Michael Matthias Schardt (Hg.), Rader, Aachen 1988, 13-54.
- HEISENBÜTTEL Helmut, «Meine» oder «die» fünfziger Jahre, in *Vom «Kahl-schlag» zu «movens». Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre*, Jörg Drews (Hg.), Edition Text+Kritik, München 1980, 136-146.
- KUHN Dieter, *Ein paar Fragen zur Prosatheorie Arno Schmidts. Mit einem Seitenblick auf Theodor Fontane und Uwe Johnson*, in «Bargfelder Bote» 175 (1993), 3-18.
- MALCHOW Barbara, 'Schärfste Wortkonzentrate'. *Untersuchungen zum Sprachstil Arno Schmidts*, Edition Text+Kritik, Sonderlieferung «Bargfelder Bote», München 1980.
- MARTYKIEWICZ Wolfgang, *Arno Schmidt. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, roforo, Reinbek bei Hamburg 2002.
- MITTNER Ladislao, *Storia della letteratura tedesca (1820-1970)*, vol. II. *Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*, Einaudi, Torino 1971.
- PINTO Domenico, *Introduzione*, in SCHMIDT 2006, 7-11.
- SCHMIDT Arno, *Das erzählerische Werk in 8 Bänden*, Bd. III. *Nobodaddy's Kinder: Aus dem Leben eines Fauns; Brand's Haide; Schwarze Spiegel*. Eine Edition der Arno Schmidt Stiftung im Haffmans Verlag, Zürich 1985a.
- SCHMIDT Arno, *Berechnungen I & II*, in A.S., *Rosen und Porree*. Reprint von Arno Schmidt autoris. Erstaussg. v. 1959, Fischer, Frankfurt a.M. 1985b.
- SCHMIDT Arno, *Dalla vita di un fauno*, D. Pinto (cur.), Lavieri, S. Angelo in Formis 2006.
- SCHMIDT Arno, *Brand's Haide*, D. Pinto (cur.), Lavieri, S. Angelo in Formis 2007.
- SCHWIER Heinrich, *Lore, Grete & Schmidt. Ein kommentierendes Handbuch zu Arno Schmidts Roman Brand's Haide*, Edition Text+Kritik, München 2000.
- SORG Bernhard, *Die frühen Erzählungen und Kurzromane. Neue Prosaformen*, in

- 
- Arno Schmidt. Leben – Werk – Wirkung*, Michael Matthias Schardt u. Hartmut Vollmer (Hgg.), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1990, 109-120.
- THOMÉ Horst, *Natur und Geschichte im Frühwerk Arno Schmidts*, Edition Text+Kritik, Sonderlieferung «Bargfelder Bote», München 1981.
- WALSER Martin, *Arno Schmidts Sprache*, in *Der Solipsist in der Heide*, op. cit., 16-21.

## RICAPITOLAZIONE SENZA MESSIA.

### LE TOPOGRAFIE DI HEIßENBÜTTEL

di  
Sergio Corrado  
Napoli

Heißenbüttel kam von der Peripherie,  
war Lateralist und hat sich von der  
*Seite* der Literatur genähert.

ALEXANDER KLUGE<sup>1</sup>

#### 1. «MACH MAL PAUSE». DAI BENI PRIMARI AL DESIGN: LA GERMANIA FEDERALE A METÀ DEGLI ANNI '50

Le seguenti considerazioni muovono dall'ipotesi che la ricapitolazione sia la figura saliente della poesia sperimentale e *topografica* (dal titolo di una sua raccolta, uscita nel 1956<sup>2</sup>) prodotta da Heißenbüttel a metà degli anni '50<sup>3</sup>. Una figura da intendersi in senso stretto, come figura *retorica*; ma anche in un senso più ampio, dal momento che la ricapitolazione configura un modo di rapportarsi tanto all'eredità culturale e alla storia (non soltanto tedesche), quanto alla realtà presente. Nel gesto che ricapitola si potrebbe allora vedere da un lato il tentativo (messo in atto in quel periodo non solo da Heißenbüttel, ma anche da Arno Schmidt, nei radiodrammi dedicati agli scrittori tedeschi del Settecento, e appena qualche anno dopo da Rühmkorf) di verificare quanto siano ancora utilizzabili, e a prezzo di quali rielaborazioni, le forme di codificazione estetica ereditate dalla tradi-

---

<sup>1</sup> Alexander Kluge, *Ein Nachwort*, in COMBRINK 2011, pp. 243-247, cit. p. 247.

<sup>2</sup> Nel presente lavoro si cita (con la semplice indicazione del numero di pagina) da HEIßENBÜTTEL 1956.

<sup>3</sup> Secondo Hartung, anzi, «der Begriff der Rekapitulation [überspannt] zeitlich wie in thematischer Variation das Oeuvre Heißenbüttels» (HARTUNG 1975, p. 57).



zione tedesca<sup>4</sup>; e dall'altro il tentativo di tracciare un bilancio delle forme di vita, di comunicazione e di produzione di senso nella Germania occidentale del boom economico<sup>5</sup>. Nelle *Topographien* di Heißenbüttel i due aspetti sono intrecciati, così che questi testi possono essere letti come procedure di archiviazione di elementi architettonici e urbanistici, di sistemi semiotici, ma anche di materiali della memoria culturale e individuale, di citazioni letterarie, paradigmi verbali, espressioni avverbiali, lemmi, campi semantici.

Ma a rendere davvero interessante la figura della ricapitolazione è il fatto che, se la leggiamo nel contesto storico del quale stiamo parlando, essa si rivela saliente anche come figura *discorsiva*. Si tratterà dunque, prima ancora di analizzare nei dettagli il funzionamento della ricapitolazione nei testi di Heißenbüttel, di richiamare brevemente tale contesto. A metà del decennio si apre in Germania un'epoca di passaggio, tra macerie e rivolta, tra un dopoguerra drammatico ma molto dinamico, e la nascita di una cultura giovanile alternativa che sarebbe poi esplosa nel 1967, facendo del tribunale sul passato tedesco (e sulla rimozione di questo passato) il punto specifico del proprio programma. Se la ricostruzione e la vertiginosa crescita economica acceleravano la vita sociale e l'economia del quotidiano, lasciando intravedere un progresso che pareva inarrestabile, la nuova agiatezza creava le condizioni per interrogare pratiche discorsive ormai ampiamente stabilizzate, e che poi di lì a una decina di anni sarebbero diventate oggetto di una decostruzione radicale.

Innanzitutto va detto che l'agiatezza di cui abbiamo parlato, la sicurezza e la consapevolezza di un miracolo economico ormai realizzato trovavano riscontro nella posizione geopolitica della Repubblica Federale Tedesca, che proprio alla metà del decennio si delinea in modo definitivo. È noto che

---

<sup>4</sup> Vale già per le *Topographien* quanto Heißenbüttel scriverà qualche anno dopo, nel 1963: «Erst indem ich durch reflektierende Beobachtung und Zersetzung den Regelkodex der Grammatik und das Widerspiel seiner Beziehungen ins Licht des Zweifels ziehe, finde ich wieder Lust zur Sprache» (Helmut Heißenbüttel, *Bei Gelegenheit eines Lexikons*, in HEIßENBÜTTTEL 1995, pp. 90-103, cit. p. 90). Su Rühmkorf v. più avanti nota 58.

<sup>5</sup> In un ricordo dei suoi anni '50, Heißenbüttel individuerà qualcosa come una funzione ricapitolatrice anche nell'esistenzialismo, che secondo lui significò sostanzialmente «Zurückgehen auf Grundpositionen, auf Restbestände, [...] Bestandsaufnahme, Registratur, Rückorientierung» (Helmut Heißenbüttel, «*Meine*» oder «*die*» *fünfziger Jahre*, in DREWS 1980, pp. 55-61, cit. p. 60).

uno dei momenti cruciali della storia tedesca (ed europea) del secondo dopoguerra è il viaggio di Adenauer a Mosca, nel settembre del 1955, e il suo rifiuto anche solo di sondare la proposta da parte del regime sovietico di una strategia di alleanze diversa da quella che avrebbe poi condotto alla Guerra Fredda. Adenauer non discute neanche il disegno sovietico, per il quale la Germania avrebbe dovuto costituire, unitamente alla Finlandia e, più a sud, all'Austria e alla Jugoslavia, una sorta di cordone sanitario tra le potenze alleate e il blocco socialista; e in tal modo rinuncia all'appoggio da parte sovietica a una strategia volta alla riunificazione tedesca.

Per la Germania il dopoguerra, inteso non solo come i primissimi anni delle macerie e della ricostruzione, ma come fase politica nel suo insieme, finisce proprio qui, nel momento in cui Adenauer di fatto rifiuta la proposta di una posizione neutrale per un paese tedesco riunificato, il che sancisce come ormai definitiva l'appartenenza della Germania Federale al blocco NATO<sup>6</sup>. Ora, proprio questa definizione politica e militare – seppure nella irrisolutezza della questione tedesca, che anzi in tal modo si avviava alla lunga fase di stallo conclusasi solo nel 1989 – creava le premesse per il consolidamento dei due pilastri dell'identità nazionale tedesco-federale: l'opzione ideologica antisocialista e la fiducia sempre più salda in quello sviluppo economico e tecnologico, che di lì a pochi anni avrebbe portato all'esplosione definitiva del miracolo economico.

Miracolo che prende le mosse proprio dalla metà degli anni '50, segnati, forse più di altri decenni, da una forte cesura nella loro parte centrale; è proprio allora, infatti, che si dà una svolta definitiva nello stile di vita del paese, perché si registra un salto eclatante nel trend dei consumi<sup>7</sup>. Questa

---

<sup>6</sup> Al quale la Repubblica Federale aveva già aderito nel maggio dello stesso anno; e ricordiamo che appena una settimana dopo era stato sottoscritto il Patto di Varsavia. E che il viaggio di Adenauer, avvenuto pochi mesi più tardi, possa essere considerato l'evento che conclude il dopoguerra tedesco, trova una conferma (non solo simbolica) nell'accordo, stipulato a Mosca, in base al quale potranno tornare in Germania gli ultimi prigionieri di guerra tedeschi.

<sup>7</sup> «In keinem anderen Jahrzehnt der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte sollte der Unterschied zwischen seinem Anfang und Ende so augenfällig werden wie in den Fünfzigerjahren – sichtbar an Lebensstandard und Konsumniveau, aber auch am Sozialverhalten der Menschen» (SCHINDELBECK 2001. Il testo di Schindelbeck è reperibile – in versione «weitgehend identisch», p. 33, a quella a stampa – anche in rete, su un sito consultabile all'indirizzo: <http://www.thueringen.de/imperia/md/content/text/lzt/24.pdf>, dal quale cito; cit. p. 7). È a metà degli anni '50 che si vedono i risultati della trasformazione dell'appara-

svolta trova riscontro nelle statistiche relative alla produzione industriale e al mercato dei beni di consumo, quali lavatrici, auto, frigoriferi, ma anche al reparto alimentare, vero e proprio sismografo della qualità della vita, dopo anni di fame, malnutrizione, razionamenti. Ma insieme ai dati che testimoniano dell'esplosione dei consumi intorno alla metà del decennio, appaiono particolarmente significative le strategie pubblicitarie che sostengono la promozione di questi beni sul mercato. In tal senso vale la pena ricordare velocemente uno degli slogan pubblicitari più dirompenti di questi anni, scelto dalla Coca Cola nel 1954 per conquistare definitivamente il mercato tedesco occidentale e lanciare la propria bevanda, bene di consumo dalla fortissima valenza simbolica, perché prometteva di cancellare con un sorso il divario dallo stile di vita americano: «Mach mal Pause». Su uno dei manifesti della Coca Cola una giovane donna è ritratta, accanto a questa scritta, al volante di un'auto, con un'aria sfrontata e piuttosto *glamour* (unghie smaltate di rosso, rossetto, capello corto e foulard al vento, a segnalare che si tratta di una spider). Nella parte bassa del manifesto si trova il secondo messaggio: «und fahre erfrischt», oppure, in un'altra variante: «dann erfrischt weiter». In questa pubblicità, dunque, l'immagine del prodotto, e l'allusione al piacere e al beneficio che ne derivano, non nascondono un richiamo al dovere, alla produzione programmata, che deve riprendere dopo la sosta, poiché bisogna rimettersi in marcia: «dann erfrischt weiter». Lo slogan della Coca Cola rientra evidentemente in una pratica discorsiva nella quale l'ideologia del lavoro contempla anche la rivendicazione di una temporanea vacanza dal dovere, secondo un sistema di prestazioni e ricompense, risultati di produzione e relativi premi.

Ora, lo slogan: «Mach mal Pause» ci interessa particolarmente proprio per il discorso relativo alla ricapitolazione. Sopra abbiamo detto che questa

---

to industriale in funzione della produzione di beni di consumo, perorata da Ludwig Erhard, allora ministro per l'economia, che nel 1957 pubblicò un testo dal titolo programmatico: *Wohlstand für Alle*. L'anno 1955, con la commercializzazione dell'utilitaria Goggomobil, che segnò il declino delle due ruote come mezzo di trasporto, fu uno spartiacque anche per quanto riguarda un aspetto fondamentale del regime dei consumi quale la motorizzazione di massa, notoriamente uno dei passaggi cruciali dello sviluppo economico e della trasformazione anche in termini antropologici della RFT. Per la relazione sussistente tra l'ideologia del lavoro e il «konsumpolitisches Erziehungsprogramm» (*ibidem*) di questi anni, v. il saggio appena citato di Schindelbeck, che a p. 8 riporta alcuni interessanti dati statistici.

figura, sintomo del bisogno di riconsiderare il passato prossimo, poté dispiegarsi solo nel momento in cui il corso della ricostruzione, che veniva avvertito come inarrestabile, e la cui impetuosità non pareva consentire pause di riflessione, conobbe una fase di ripiegamento, di rispecchiamento. A giudicare dal successo, lo slogan della Coca Cola coglieva evidentemente il bisogno – diffuso quanto inconfessato – di rallentare i ritmi di lavoro, di concedersi anche il piacere di sospendere, seppure attraverso delle pause ben normate e definite, il processo produttivo.

Ma la *pausa* venne sfruttata anche per un primo bilancio, per una riflessione sul processo di modernizzazione del paese e sul cammino fino ad allora intrapreso. Nell'estate del 1953 venne inaugurata a Düsseldorf un'esposizione dedicata al tema della razionalizzazione, per fare il punto della situazione attraverso la presenza concreta degli oggetti esposti, cioè dei macchinari e dei manufatti che si proponevano appunto come strumenti di razionalizzazione della vita quotidiana, ma anche – o soprattutto, nell'ottica del capitalismo rampante dell'epoca – di ulteriore incremento della produttività. Questo atto di rispecchiamento e consolidamento identitario della potenza tecnologica e industriale della Germania Ovest, che in fondo può essere letto come un'altra forma di ricapitolazione, ci aiuta a ricostruire il contesto culturale e antropologico che fa da sfondo alle operazioni linguistiche di Heißenbüttel. E che il suo lavoro poetico e l'esposizione di Düsseldorf siano due modalità – per quanto ideologicamente distanti e contrastanti – della stessa pratica discorsiva, lo si può evincere dalla possibilità di leggere come una descrizione delle strategie testuali di Heißenbüttel quanto il ministro federale per l'economia Erhard dichiarò in quella occasione, a proposito degli obiettivi dello sviluppo industriale: «Wenn wir mit Hilfe neuzeitlicher Maschinen und Betriebseinrichtungen sowie durch vernünftige Rohstoffverwendung, zweckmäßige Formgebung und sinnvolle Arbeitsgestaltung unsere Produktionsleistungen steigern, sind wir in der Lage, den Sinn und Zweck allen wirtschaftlichen Denkens zu erfüllen, bessere Lebensbedingungen für die menschliche Gemeinschaft zu schaffen»<sup>8</sup>.

Non solo le operazioni testuali di Heißenbüttel, ma in generale le sperimentazioni estetiche e poetiche di quegli anni (pensiamo alla *poesia concreta*, e per l'Italia a Balestrini), tra le quali rientrava anche l'idea di ricor-

---

<sup>8</sup> «Die Zeit» 28, 1953.

rere all'utilizzo del computer per l'elaborazione di testi, mettono in mostra un ethos deauratizzante, e la convinzione di poter ridefinire in base a regole nuove il senso stesso del fare poesia – regole improntate soprattutto a una considerazione degli aspetti produttivi, riproduttivi, generativi del linguaggio. Se prendiamo le *Topographien*, ma anche i *Textbücher* scritti da Heißenbüttel nella prima metà degli anni '60, troviamo il frequente ricorso a sequenze seriali, ripetizioni, tautologie, accumulazioni, tutte pratiche fondate sull'osservazione ravvicinata della materia prima linguistica, considerata proprio nella sua matericità, e dei meccanismi linguistici, di come ad esempio per accostamenti e parallelismi una linea di sostantivi, montata insieme ad altri componenti e azionata da una catena verbale, produca da sé, attraverso scarti anche minimi successivi, un'altra linea di significanti. Si può dunque ben immaginare che la «vernünftige Rohstoffverwendung, zweckmäßige Formgebung und sinnvolle Arbeitsgestaltung», di cui parla il ministro riferendosi alla razionalizzazione dei processi di produzione industriale messa in mostra a Düsseldorf, possa descrivere la prassi creativa di un intellettuale come Heißenbüttel, affascinato tra l'altro dalla sistematizzazione poetica operata da Gottsched e autore, qualche anno più tardi, di un lavoro dal titolo *Allerneueste Abhandlung über den menschlichen Verstand* (1971). Perché la sua prassi muove da una considerazione dell'atto poetico non più inteso come creazione geniale e unica, come estrinsecazione di una soggettività drammatizzata e impellente, ma appunto come utilizzazione razionale della materia prima, alla quale si tratta di conferire una forma ispirata da criteri funzionali, nello sforzo di razionalizzare il lavoro e produrre senso secondo criteri ergonomici.

L'obiettivo non è più dunque l'unicità del pezzo lavorato dalle mani sacre dell'artigiano, ma la definizione di un rapporto funzionale e ricco di senso tra il tutto e le sue parti, come ci dice esplicitamente il doppio esergo posto all'inizio del *Textbuch 2*, che raccoglie testi scritti tra il 1955 e il 1960: da una parte una frase di Wellek, per il quale «[a] work of literature is, first of all, an organized, purposeful sequence of words»; dall'altra lo Husserl di *Erfahrung und Urteil*<sup>9</sup>. È molto interessante il richiamo a Husserl, alla distinzione da lui posta tra lo «Stück» come «selbständige[r] Teil[ ]», dunque

<sup>9</sup> HEIßENBÜTTEL 1980, p. 40. Il passo scelto come esergo da Heißenbüttel, che comunque non fornisce indicazioni bibliografiche, lo si può trovare in HUSSERL 1999, p. 165 (ma al riguardo è interessante tutto il § 31).

come quantità discreta, collegato alle altre parti all'interno di un tutto proprio in virtù della sua autonomia, e lo «unselbständig[er] Moment[ ]», cioè l'aspetto qualitativo, immediato, che non è collegato ad altri momenti integranti, non ha relazioni con altre parti al di fuori di sé. Se lo leggiamo con attenzione, questo esergo contiene il codice non solo dell'operazione *Textbücher*, ma in generale del concetto di testo per Heißenbüttel. Ogni testo, visto nel suo insieme, come tutto, non è un'unità organica nata in un atto di creazione indivisibile, ma un congegno di parti autonome, un macchinario linguistico smontabile e rimontabile, fatto di pezzi autonomi e intercambiabili.

Qui troviamo forse la spiegazione di quella supposta arbitrarietà dei testi di Heißenbüttel, che gli è stata da più parti rimproverata, e che andrebbe considerata semmai come una forma di provvisorietà, nel senso che i suoi testi sono congegni fissati su carta in un determinato stato del loro funzionamento, ma potrebbero essere modificati sostituendo dei pezzi e cambiando l'ordine delle parti. Questo dà loro, in luogo dell'aura che tradizionalmente pertiene all'opera d'arte, un carattere di non necessità, di non unicità; e se il singolo testo è a sua volta un *pezzo* del macchinario che lo comprende insieme ad altri, esso può giusto valere come 'esempio' del funzionamento di questo metatesto – come suggerisce il titolo: *Etwa ein Ping-Pong-Ball oder eine Billardkugel*. Di conseguenza, si riduce drasticamente il peso referenziale dell'oggetto: nel caso in questione non è importante la palla da biliardo o la palla da ping pong in sé, ma la loro mobilità di significanti, che per contatti e rimbalzi producono altre serie di significanti. Prendiamo il primo blocco:

Etwa ein Ping-Pong-Ball oder eine Billardkugel was ist das? Etwa ein Ping-Pong-Ball oder eine Billardkugel das ist ein Ping-Pong-Ball oder eine Billardkugel. Das ist das Schicksal eines Ping-Pong-Balls oder einer Billardkugel. Aber das Schicksal eines Ping-Pong-Balls oder einer Billardkugel was ist das?

Etwa ein Ping-Pong-Ball oder eine Billardkugel (das Schicksal etwa eines Ping-Pong-Balls oder einer Billardkugel) das ist was mit einem Ping-Pong-Ball oder einer Billardkugel passiert. Was damit getrieben wird was damit vorgeht gemacht wird geschieht was jedermann anstellt usw.

Abprallen aufprallen abprallen aufprallen. Gestoßen geworfen gerollt aufgestiegen angestürzt werden. Harte flache Schläger. Lang scharf schnell zustoßende Stöcke. Glatt sein. [...] Objekt<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> HEIßENBÜTTEL 1980, pp. 53-54.

La palla (da ping pong o da biliardo) è un oggetto sbloccato dalla sua fissità iconica e perciò refrattario a ogni simbolizzazione, schiacciato sul suo significante reiterato, fatto rotolare lungo un tracciato sintagmatico o scaraventato tra verbi aggettivi sostantivi, tra i quali rimbalza, deviando e finendo per urtare altri verbi aggettivi sostantivi – e così via.

Il fascino di questi testi consiste, a mio avviso, in una sorta di vertigine. Da un lato il lettore si sente afferrato in un ingranaggio ossessivo e precisissimo, dove ogni passaggio è rigorosamente dedotto da quanto lo precede ed è necessitato da quanto lo segue; dall'altro viene messo in condizione di ricombinare liberamente il testo, effettuando spostamenti o sostituzioni, invertendo le parti (i *pezzi*), o ancora attivando altre connessioni, di tipo intertestuale. Certo questo fascino non può toccare il lettore che ricorra agli strumenti di decodificazione tradizionalmente applicati al testo poetico, centrati invece sull'unicità della singola parola, sull'irripetibilità del singolo pezzo, sull'irriducibilità del linguaggio poetico al linguaggio della comunicazione quotidiana e dei media; non può toccare, insomma, il lettore che tenti di cogliere un senso allusivo e non si sottragga alle delizie e alle seduzioni del trasferimento metaforico del senso – che qui, in ogni caso, non produce alcun piacere, semplicemente perché non funziona. Mentre c'è un'affinità tra il lettore disposto a lasciarsi guidare attraverso testi come quello appena citato, che non emozionano e non angosciano, non esaltano e non deprimono, e il visitatore che si muove tra gli *stand* di una grande esposizione come quella di Düsseldorf sulla razionalizzazione. Nel padiglione allestito da Heißenbüttel il lettore può osservare come funzionano cinematicamente delle sequenze di parole, come si connettono le une alle altre; può fermarsi a lungo presso un testo, entrarci e visitarlo, ma anche trascurarlo e scegliere invece di osservarne un altro, 'per esempio' («etwa») una palla da ping pong o da biliardo.

Questa prossimità discorsiva tra il lavoro di Heißenbüttel e l'esibizione del rinnovamento tecnologico, che a Düsseldorf viene offerta al pubblico in una sorta di ricapitolazione degli obiettivi fino ad allora raggiunti, va però approfondita. Essa assume infatti un significato più complesso se la consideriamo alla luce dello sviluppo del design industriale, un fenomeno decisivo per le estetiche degli anni '50, e che in particolare nella Repubblica Federale è legato alla nascita di un'istituzione di grande importanza culturale, che raccoglie l'incalcolabile eredità del Bauhaus e la proietta verso il futuro, trasformandola in una base per le future estetiche postmoder-

ne. Ricapitolazione delle tecniche e dei saperi tecnologicamente avanzati da un lato, progettazione di nuove forme (non solo oggettuali, ma anche linguistiche e mediatiche) dall'altro, sono strettamente connesse. Poiché è proprio la ricapitolazione, con il suo messaggio rassicurante (come nel caso di Düsseldorf) rivolto al grande pubblico dei consumatori, e la consapevolezza che ne deriva, a garantire la libertà della sperimentazione. Questo rapporto tra ricapitolazione e sperimentazione andrà affrontato anche riguardo alla poesia di Heißenbüttel, dove però si configura in modo alquanto diverso, dal momento che la ricapitolazione che egli mette in atto reca accenti critici e tutt'altro che rassicuranti; qui mi limito a ipotizzare che accade a Ovest qualcosa di simile a quanto accadrà a più riprese a Est, nelle fasi di maggiore solidità e coesione interna, ad esempio dopo la costruzione del Muro. Come il regime tedesco-orientale concederà una maggiore (seppure sempre molto relativa) libertà a intellettuali e artisti proprio in base alla sicurezza fornitagli dalla frontiera militarizzata e ormai impenetrabile, così la stabilizzazione politico-militare, la valutazione compiaciuta del livello di produzione, di benessere e di consumo raggiunto, con il conseguente consolidamento delle pratiche discorsive, apre a Ovest uno spazio nuovo di sperimentazione estetica e culturale.

Uno dei momenti più significativi di questa sperimentazione è la fondazione della Hochschule für Gestaltung (HfG) di Ulm, avvenuta nel 1953. E sulla scuola superiore di Ulm, che solo nel 1955 troverà la sua sede – e con ciò la sua identità – definitiva nell'edificio progettato da Max Bill, voglio brevemente soffermarmi, perché mi pare importante per ricostruire il contesto in cui va letta l'operazione compiuta da Heißenbüttel<sup>11</sup>. Il 2 ottobre 1955 si inaugura la nuova sede, con un discorso di Walter Gropius, il quale riconosce ufficialmente alla scuola il ruolo di erede e continuatrice del Bauhaus<sup>12</sup>. In effetti il design industriale e degli oggetti di uso comune,

---

<sup>11</sup> Il 1955 (anno, tra l'altro, della morte di Thomas Mann, ma anche della prima esposizione con la quale ha inizio la storia di «dokumenta» a Kassel) si conferma dunque un anno importante dal punto di vista simbolico. Un interessante volume dedicato all'anno in questione è *KONSTELLATIONEN* 1995.

<sup>12</sup> Originariamente la scuola doveva chiamarsi, secondo la proposta di Max Bill, che ne sarebbe poi diventato il direttore, Bauhaus Ulm (cfr. *ivi*, p. 401); del resto, nel suo discorso Gropius si rallegra esplicitamente che il Bauhaus abbia trovato in Ulm una nuova patria e le condizioni per continuare a svilupparsi in modo organico sulla base della concezione originaria (cfr. *ivi*, p. 402).



per il quale ancora oggi riteniamo incancellabile l'esperienza del Bauhaus, era anche uno dei cardini del progetto culturale della HfG. Ma qui non importa sottolineare la linea genealogica – la discendenza dal grande modello di laboratorio estetico nato a Weimar –, quanto due aspetti di grande rilevanza sia per il dibattito teorico che per la programmazione didattica della scuola, i quali costituirono un motivo di contesa e di scontro, fino a pregiudicare gli equilibri politici e le relazioni personali all'interno del direttivo. Da una parte si trattava di definire lo statuto del designer, cioè quale ruolo potesse e dovesse avere l'artista nel processo di creazione dei prodotti industriali. Una questione senz'altro rilevante, dal momento che il design industriale (si pensi ad esempio agli elettrodomestici Braun) era una delle materie fondamentali e più in generale uno dei punti maggiormente innovativi nel progetto culturale della scuola, per il quale soprattutto essa verrà ricordata anche dopo la sua chiusura. L'altro aspetto politicamente molto delicato riguardava lo spazio che si doveva dedicare a discipline che oggi rientrerebbero nella scienza delle comunicazioni e dei media: pubblicità, informazione, comunicazione visuale. In effetti il progetto originario della HfG era basato su materie come politica e pubblicitaria, ma non trovò appoggi a livello istituzionale, né investitori pronti a finanziarlo, evidentemente perché non era gradito il taglio in sostanza politico che voleva dargli Hans Werner Richter, il quale aveva iniziato a coordinare i lavori di fondazione della scuola, prima di lasciare il posto a Bill e alla nuova impostazione sul modello Bauhaus.

Se concludo questa parte introduttiva parlando della HfG non è solo per la significativa rete di rapporti personali (Gomringen, la cui *poesia concreta* in quegli anni influenzò molto Heißenbüttel, era il segretario personale di Bill) e per la prossimità degli interessi (Heißenbüttel aveva studiato architettura, e nel 1955 conoscerà Bense, durante una visita alla HfG), ma perché le operazioni testuali di Heißenbüttel, definite spesso sperimentali o anche da laboratorio, diventano più leggibili alla luce del dibattito teorico sullo statuto di discipline e saperi diversi e tuttavia contigui, da cui prese l'avvio il progetto della scuola. D'altra parte tale dibattito va a sua volta riportato al cambio di paradigma che avviene alla metà degli anni '50, dal momento che i beni materiali essenziali (prima per l'apparato bellico, con l'estrazione del carbone e la lavorazione delle materie prime nell'industria pesante; poi nel settore alimentare, per sfamare una popolazione stremata dalla guerra; infine nell'edilizia, con il lavoro di ricostruzione delle

città distrutte) cessano gradualmente di essere predominanti nel discorso della produzione. Accanto alla necessità angosciante, all'ansia di produrre beni primari si fa sempre più spazio il piacere di prendersi una pausa, di osservare le fattezze degli oggetti e degli utensili che riempiono le case, le nuove case squadrate e funzionali, costruite a schiera, con i loro ambienti razionalizzati e ottimizzati, così come il bisogno di ripensare alle forme del quotidiano. Forme in senso lato: la storia della HfG ci mostra infatti che l'avvento del design degli oggetti è sin dall'inizio strettamente connesso al design della comunicazione e dei media. La grande novità (anche rispetto al Bauhaus) della HfG sta proprio qui: nell'aver inserito il discorso strettamente estetico e produttivo in una più ampia riformulazione semiotica, nell'aver compreso che la trasformazione dello spazio casalingo, quotidiano, diremmo lo spazio d'uso, non poteva essere realizzata se non all'interno di una ridefinizione più profonda e complessiva dello spazio semiotico e mediatico. Il lavoro sulla plastica e quello sui segni, la progettazione di nuovi modelli abitativi e la sperimentazione con le parole, il design industriale e il design semiotico dovevano procedere di pari passo.

Se li riportiamo a questo quadro culturale, non ha molto senso giudicare i testi di Heißenbüttel secondo le categorie tradizionalmente utilizzate per la poesia, e porre la domanda se si tratti di poesia o di un'altra forma di produzione verbale, se insomma la sua sia ancora da definire arte o non si tratti piuttosto di un gioco in vitro con le parole. Heißenbüttel monta e rimonta sequenze di parole che riempiono il nostro quotidiano, le nostre comunicazioni, indaga processi di connessione e proliferazione di segni, e l'ansia talvolta un po' claustrofobica che avvertiamo nel leggere i suoi testi deriva dalla onnipervasività di queste costruzioni linguistiche, che non si stagliano di fronte a noi circondate da un'aura di significato da decifrare, non rimandano a metafisiche del senso, ma esibiscono spietatamente gli ingranaggi nei quali siamo presi, le nostre nevrosi linguistiche quotidiane, alle quali non sfuggiamo. I suoi testi non reclamano per sé lo statuto di opere compiute, con una loro intoccabile autonomia, e dunque non conviene leggerli (soprattutto i più lunghi, raccolti nei *Textbücher*) in modo continuo, vale a dire nella loro interezza; piuttosto vanno presi sequenza per sequenza, vanno letti a pezzi, a blocchi – così come il visitatore che entra in un grande capannone, nel quale si trova esposta una serie di macchinari industriali, dedica la propria attenzione a un macchinario alla volta, soffermandosi solo presso alcuni di essi.

È ora possibile formulare la domanda che, a mio avviso, coglie il nocciolo del problema, per quanto riguarda le *Topographien*: in che rapporto sono *ricapitolazione* e *proliferazione*? Ho cercato di ricostruire, sulla base di alcuni eventi che mi sembravano particolarmente importanti, quello che potremmo definire il discorso della *pausa*, che contiene in sé una notevole ambiguità semantica, riscontrata anche sul piano delle strategie pubblicitarie; un'ambiguità che ha delle implicazioni politiche e antropologiche, perché se questo discorso è legato all'ethos del lavoro, alla produttività, e quindi alla retorica della responsabilità del singolo per la ricostruzione e il progresso del paese, d'altra parte esso contempla in sé anche l'idea di un momento di piacere non finalizzato alla ripresa intensificata del lavoro e al raggiungimento di qualche obiettivo. Ma nel caso delle *Topographien* bisogna pensarla come una pausa per gettare uno sguardo sul passato, per ricapitolare le concrezioni del senso (nomi, opere, catene sintagmatiche, materiali grammaticali), per disegnare topografie che definiscano la posizione attuale del soggetto e lo proiettino nel futuro, verso nuove strategie di produzione poetica e di costruzioni discorsive? Oppure come una sorta di *stop making sense*, come una sospensione che liberi la possibilità di esplorare i meccanismi linguistici e il loro funzionamento, di studiare i pezzi del grande macchinario grammaticale nel quale ci muoviamo?

Per anticipare l'esito dell'indagine, diciamo che le liriche scritte in questi anni da Heißenbüttel sono interessanti proprio perché recano in sé questa ambiguità. Sulla categoria della proliferazione tornerò nella parte conclusiva del mio lavoro. Nelle pagine che seguono proverò invece a leggere la ricapitolazione in Heißenbüttel alla luce di alcune categorie teologiche, richiamando l'interpretazione che di questa figura fornisce Agamben nel suo libro sull'apostolo Paolo<sup>13</sup>. Agamben individua nella ricapitolazione una categoria del tempo messianico, analizzandone tra l'altro il funzionamento in stretto rapporto con la struttura del testo poetico, e in particolare con la rima. Si tratta dunque di verificare se le topografie di Heißenbüttel, così significativamente piene di nomi di cose, e di tempo, non siano leggibili come una sorta di *ricapitolazione messianica*, attraverso la quale forme e presenze del passato possono essere salvate nell'archivio della poesia, consegnate alla memoria, per essere riutilizzate o giudicate. Vedremo però che, seppure vi

<sup>13</sup> AGAMBEN 2000.

vengono attivate le procedure della ricapitolazione, i testi di Heißenbüttel restano sistemi aperti; in altri termini, vi si opera sì una ricapitolazione (e su questa ora ci concentreremo), ma senza che essa sia legata a un'attesa messianica (per quanto secolarizzata), e dunque al di fuori di ogni orizzonte di redenzione (per quanto concepibile ormai solo come attesa per nuove configurazioni di senso). In Heißenbüttel troviamo una ricapitolazione che si svincola dall'ethos della produzione e si riflette sul proprio stesso gesto ricognitivo, sul materiale linguistico recuperato, realizzando così uno spostamento dal paradigma della *produzione* al paradigma del *codice* – e in questo, come vedremo alla fine del lavoro, Heißenbüttel anticipa in modo sorprendente alcune tendenze delle estetiche postmoderne.

## 2. TOPOGRAFIA E RICAPITOLAZIONE

Ciò che rende interessanti le topografie di Heißenbüttel è la connessione tra la dimensione *spaziale* e quella *temporale*. Con una scelta molto conseguente, all'inizio della raccolta Heißenbüttel riporta la voce «Topographie» dal dizionario enciclopedico Brockhaus del 1938, tre righe per una definizione quanto più precisa e tecnica possibile, evidentemente per togliere al termine (e al titolo della raccolta) ogni alone semantico, ogni allusività. È una chiave che viene offerta, perché il lettore possa comprendere che ognuna delle liriche che seguono è la «Beschreibung einer geogr. Örtlichkeit». Ma in queste località si insinua – a volte in modo nascosto, a volte più violentemente – il tempo, e la descrizione degli spazi si incrocia con le testimonianze della storia che li segna<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> La dimensione storica è implicita in ciò che Heißenbüttel, in un testo teorico del 1962, scrive a proposito del metodo narrativo da lui definito *topografico*, il cui fine è «die Schilderung eines sprachlich erfäßbaren Raums, die Beschreibung einer vokabulär abzugrenzenden Repertoirelandschaft» (Helmut Heißenbüttel, *Spekulation über eine Literatur von übermorgen*, in HEIßENBÜTTEL 1995, pp. 123-133, cit. p. 131). Qui troviamo due punti fondamentali, che dovremo tenere ben presenti nel prosieguo del discorso: la sostanza *linguistica* di ciò che viene topografato, dal momento che lo spazio in cui la scrittura lo dispone si definisce in base a coordinate linguistiche; e la dimensione *storica* di questo 'paesaggio', visto che le presenze lessicali e grammaticali («vokabulär») che lo abitano sono 'di repertorio'. Qui appare chiaro il nodo tra topografia e ricapitolazione: questa dispone in un campo testuale (la singola topografia) i *reperti* che si sono sedimentati nella memoria collettiva e culturale, oltre che individuale, e quindi ha già una forma linguistica. Altrove Heißenbüttel definirà il processo della propria scrittura come un mettere insieme nuovi

Certo, le prime liriche sembrano tracciare delle pure, atemporali topografie celesti, segnate da colori, nuvole («Wolkentopographie», p. 9), ombre e voli di uccelli; ma già nella seconda lirica si apre una dimensione temporale ricca di echi e di drammi, laddove le presenze riscontrate (tra cui rovine ricoperte di vegetazione, sciame di rondini, nuvole e inutili colloqui) precipitano nel quart'ultimo verso, che taglia il testo e mostra la loro reale funzione di «Symbole der Totenwelt» (p. 10). La loro sostanza simbolica fa sprofondare queste presenze nel passato che sottende le topografie, le quali allora non sono così bidimensionali, tanto che in una lirica successiva sono esplicitamente gli 'uccelli della storia mondiale' a sorvolare i terreni non ancora scoperti, e dunque da cartografare: «atemlos überqueren die Vögel der Weltgeschichte das ungedeckte Gelände» (p. 33).

Dovremo tenere presente questo incrocio tra spazio e tempo – così come il concetto di *taglio*, sul quale tornerò più avanti – nell'osservare ora più da vicino il meccanismo della ricapitolazione, perché è esattamente il fungere della dimensione temporale (soprattutto del passato) a trasformare le topografie in un atto di ricapitolazione. Ma intanto ci chiediamo: *cosa* ricapitola Heißenbüttel? E poi dovremo chiederci: *come* procede? Per quanto riguarda la prima domanda, si può fornire solo un piccolo campionario del molteplice materiale registrato in ogni singolo verso; e solo una lettura attenta e ripetuta, che si ponga in sintonia con il gesto meticoloso (e in fondo disperato, anche se è una disperazione nel segno dell'*understatement*, tipico per questo genere di poesia) con il quale Heißenbüttel accumula le svariate presenze del mondo, può cogliere le connessioni che legano i testi in un

---

mondi «aus dem Material des objektivierten Gedächtnisses»; egli inventa raddoppiando, moltiplicando ciò che trova nella memoria, ciò che è accaduto e si può nominare, ma solo perché ve lo trova già in forma di linguaggio: «Benennen läßt sich, was [...] [s]prachlich überliefert ist». Ecco perché il paesaggio della citazione è un 'paesaggio-repertorio', e la topografia è la disposizione spaziale del ricapitolato; ed ecco perché la creazione è per Heißenbüttel intertestualità – «Ich brauche alles Zitierbare (das Wörterbuch)» –, riproduzione, ricombinazione del ricapitolato: «Gesprochenes rekapitulierend und zusammensetzend, erfinde ich die zweite Welt aus Sprache. Ich verdoppele, ich vervielfache, was ich benennen kann» (HEIßENBÜTTEL 2006, p. 115). Sul concetto di *riproduzione*, che Heißenbüttel mette a punto sulla base di un intenso confronto con le riflessioni di Benjamin sulla riproducibilità dell'opera d'arte, v. il suo saggio *Der Autor als Produzent*, cui fa seguito *Der Autor als Produzent 2. Selbstkommentar*, in HEIßENBÜTTEL 2008, pp. 94 sgg.; sul rapporto tra autenticità/riproduzione e ricapitolazione v. inoltre COMBRINK 2011, pp. 61 sgg., in part. pp. 70 sgg.

unico discorso. Volendo tuttavia fornire uno schema, per quanto molto riduttivo, nel quale far rientrare gli oggetti della ricapitolazione, si potrebbero proporre i seguenti comparti: città e natura, cultura, linguaggio.

Nelle topografie vengono riportati innanzitutto contorni e forme dell'architettura e del paesaggio urbani («graphitfarbene Dächer», p. 11; «leere Fenster bewegen sich in breiten Ketten tief über die lautlose Landschaft», p. 24), colti in una precisa ora del giorno o nella luce particolare di una stagione («offenstehende Türen zu abgestellten Eisenbahnwaggons in der Novembersonne», p. 35); oppure eventi meteorologici, magari osservati da uno spazio interno («das gelbe Regenlicht des Septemberabends klebt an der Fensterscheibe», p. 23); o ancora formazioni di nubi («die weißen Wolken der Nacht»; «Wolkentürme des Horizonts», p. 9). E poi ritroviamo uccelli, ritratti nella loro concretezza cromatica («Geschwader von Schwänen», p. 10; «das Blau der Schwalben», p. 11; «eine weiße Möwe», p. 33), così come gli alberi e gli arbusti («die Röte des Rotdorn», p. 11; «die schwarzen Pappeln», p. 24); e infine gli umani, percepiti non singolarmente, ma come massa anonima. Numerose sono le presenze appartenenti all'ordine della cultura. Si tratta, in linea con lo stile nominalistico di Heißenbüttel, di semplici riferimenti a storici e filosofi (Tocqueville, Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein), a pittori (Picabia, Picasso, Mirò, Piero della Francesca, Mondrian, van Doesburg), a compositori e musicisti (Webern, Varese, Fats Navarro). Infine, Heißenbüttel ricapitola citazioni da altri testi e da altre lingue (francese, inglese), e soprattutto forme linguistiche. È questo l'aspetto più innovativo, che meglio connota l'operazione *Topographien*. Non solo nella sezione «Einfache grammatische Meditationen», ma anche in altre sezioni troviamo liriche centrate su variazioni morfologiche e sintattiche, sulla materialità del linguaggio, e per converso sulla potenza semantica delle pure forme grammaticali.

Ma più interessanti del campionario delle cose ricapitolate sono le procedure di cui si serve Heißenbüttel. *Come* avviene la ricapitolazione? Anche qui si possono fornire solo alcuni esempi. Una procedura che ricorre più volte è quella della negazione (nel verso immediatamente seguente o più in là nel testo) della voce verbale: «ich gehe geradeaus / ich gehe nicht geradeaus / ich erkläre mich einverstanden / ich erkläre mich nicht einverstanden» (p. 22); oppure, in una struttura sintattica più complessa: «Landschaften die ich gefärbt habe und Landschaften die ich nicht gefärbt habe» (p. 42). Nella lirica che ha per titolo *f* (*partizipial*) le forme attive del paradig-

ma verbale (di un verbo di grande portata semantica, su cui tornerò), ricapitolate nel primo verso, vengono capovolte in una forma passiva al v. 2 («wartend warten gewartet haben / gewartet werden», p. 46), ma subito dopo nel centro dell'ingranaggio viene installata la negazione: «rumgekriegt nicht rumgekriegt rumgekriegt worden sein». Il testo si conclude con un'infinità spazio-temporale e una vettorialità plurale, prodotte dall'elaborazione morfologica di un lemma, e con la conseguente creazione di una figura etimologica complessa: «aufgerichtet gerichtet auf aufgerichtete Richtung / aufgerichtete Richtungen aus unendlichen Zeitpunkten». Altrove invece Heißenbüttel sperimenta un'altra tipologia di intensificazione, laddove esplora le possibilità semantiche dei gradi della comparazione: «weniger als zu wenig / am wenigsten» (p. 43).

Ora, la contiguità tra una lirica che raccoglie e campiona percezioni dello spazio urbano, e un'altra che rubrica forme linguistiche, si spiega con il fatto che i meccanismi attraverso i quali avviene il montaggio del materiale linguistico sono gli stessi che regolano la codificazione topografica di forme architettoniche, nuvole, animali ecc. Anticipando le teorie che statuiscono la leggibilità della città come testo, e l'utilizzo di termini come *topografia*, di moda nel linguaggio dei *cultural studies* da almeno venti anni, Heißenbüttel legge le forme e i volumi urbani come elementi di un testo che comprende case, stazioni della metropolitana, piazze del mercato, aggettivi, preposizioni, verbi ecc.<sup>15</sup> Per questo poco sopra si diceva che le liriche centrate sul materiale linguistico contengono la chiave che può spiegare il funzionamento dell'intero discorso poetico costruito da Heißenbüttel attraverso le varie topografie. Osserviamo più da vicino questi meccanismi, prendendo la lirica che apre la raccolta (p. 9):

Felder von Sommerwolken  
 die klassische Küste der Wolken  
 Wolkenumrisse  
 Wolkensegel  
 Wasserzeichen am leeren Mittagshimmel  
 Wolkentürme des Horizonts

<sup>15</sup> Nel tredicesimo dei «Pamphlete», una delle sezioni della raccolta, la città si fa letteralmente testo: i mulini neri si dispongono sul tema («unregelmäßig verteilen die schwarzen Mühlen sich über mein Thema», p. 29), mentre i raggi della luna tracciano segni di scrittura sui muri («mit den Schriftzeichen des Mondes sind die Wände bedeckt»).

Gewitterwolken  
 Schattenhände  
 die weißen Wolken der Nacht  
 wolkenweiß  
 Wolkentopographie

Qui vengono registrate le variazioni di luce dovute al tempo che trascorre: in pochi versi il cielo del mezzogiorno («Mittagshimmel») prima si adombra («Schattenhände»), poi si rabbuia nell'ora notturna, così che alla fine le nuvole si stagliano bianche sul foglio scuro. Ma è difficile tracciare un confine tra la descrizione del paesaggio celeste e la descrizione del campo semantico *nuvola* – «Felder» (v. 1) potrebbe, in fondo, riferirsi a entrambi. All'interno di questo campo il lemma *Wolke*, liberato da ogni nesso sintattico e proiettato sull'asse paradigmatico, si mostra molto produttivo per la creazione di composti. In effetti, la modalità secondo la quale questo paesaggio viene ridotto a topografia è la stessa che opera nei testi che hanno per oggetto formazioni lessicali o meccanismi grammaticali: più che il momento percettivo, con il suo correlato di determinazioni qualitative (luminose, cromatiche, tattili), è infatti il gioco dei significanti a essere produttivo. Così, il 'bianco nuvola' del penultimo verso nasce più per la loro proliferazione che per uno sguardo levato al cielo; o se si vuole: nasce da una metatesi lessicale, per cui la catena aggettivo-sostantivo («die weißen Wolken») si inverte nel composto «wolkenweiß», di modo che il colore bianco dell'oggetto-nuvola diventa un valore cromatico tipizzato, astratto.

Certo, se si considera l'insieme delle liriche della raccolta, il ruolo della percezione visiva non potrà essere negato<sup>16</sup>. Lo sguardo riporta tanti scorci desolati, spesso notturni, battuti dal vento e avvolti in una luce metallica, un'intera «Architektur der Depression» (p. 17) fatta di colori cupi e di an-

<sup>16</sup> Lo spazio prevalentemente urbano delle topografie è piuttosto asettico, così che vi si trovano pochissimi riferimenti alle percezioni olfattive, e per lo più di tipo difettivo, come tracce di una presenza che respinge e non si è ancora mai data («der abweisende Zitronengeruch Nochnie», p. 29), oppure di una pienezza vitale dileguata («Geruch der Markthallen an Sonntagnachmittagen», p. 51), o infine come tracce che conducono a porte dietro le quali si rivela sì una presenza stavolta certa e stabile, ma è la presenza della morte: «Spuren von Anis in der Luft / Türen von Anis / death is so permanent» (p. 34). Un discorso a parte meriterebbero le percezioni uditive, anche per l'importanza che la musica di avanguardia (Cage, Varese, Stockhausen), e in particolare l'elaborazione di pause e silenzi, ha per Heißenbüttel.



goli che non danno scampo nella loro tridimensionalità. Un'architettura che è il paradigma delle città tedesche degli anni '50, le quali certo mostrano ancora parecchie rovine, ormai coperte di vegetazione, ma sono già ripulite e squadrate dalla funzionalità economica e delle nuove forme massificate di consumo, quasi levigate dai flussi di volti e corpi anonimi («abgefallene Gesichter auf den Treppen der U-Bahnschächte», p. 33), sigillate da un silenzio esplosivo. Ma è uno sguardo dalla precisione strumentale, che nell'atto stesso della percezione fissa le immagini su carta millimetrata («die Lampenmuster der Nächte», p. 10). Ormai privo di ogni intensità eidetica in senso fenomenologico, esso non mira alla descrizione delle essenze, né a ricostruire nel testo l'atto stesso della percezione. È uno sguardo, insomma, molto diverso da quello che mezzo secolo prima aveva costituito lo strumento principale dei *Neue Gedichte* di Rilke, e dunque non è interessato al discorso delle *cose vissute*. Invece di scavare dietro o dentro le cose, di farne emergere il nesso con il nostro corpo e la sua intenzionalità fungente, questo sguardo appiattisce i volumi e chiude gli angoli, riducendoli a una bidimensionalità grafica, riportandoli come segni su di un foglio bianco – mi sembra di poter interpretare così l'inizio del dodicesimo dei «Pamphlete»: «die vorhandene Fläche wird allmählich weiß werden / die ausgeweglosen dreidimensionalen Ecken werden zusammenklappen» (p. 28).

Si tratta dunque di intendersi sul tipo di sguardo che costruisce queste topografie, alla luce di quanto detto sulla capacità di Heißenbüttel – non a caso appassionato lettore di Benjamin – di leggere la città come un testo, e al converso di spazializzare le concrezioni del linguaggio fino a vederle come paesaggi di segni, assimilandole ai volumi urbani. Il suo insomma non è lo sguardo di un fenomenologo (come quello di cui si serve Malte a Parigi), ma piuttosto quello di un semiologo, che legge le nuove forme di vita e di comunicazione inscritte nel testo della città. Da questo punto di vista è sintomatico l'ottavo dei «Pamphlete» (p. 24), che ci consente anche di fare il punto sulla integrità o meno di queste superfici topografiche, in modo da tornare alla domanda ancora rimasta aperta: *come* avviene la ricapitolazione? E di rispondere poi all'altra domanda, dalla quale siamo partiti: *cosa* fa di una topografia una ricapitolazione?

hier rasten die großen blauen Schmetterlinge  
 Aufspreizungen aus Unhörbarem geschehen  
 hier landen die grünen Balkons meiner Vorzeit

eingesehene Bezirke wandern langsam durch fremde Stadtteile  
 die schwarzen Pappeln neigen sich übereinander und verstummen  
 gestorbene Fahrräder rollen einsam durch die vergeßliche Welt  
 leere Fenster bewegen sich in breiten Ketten tief über die lautlose  
 Landschaft  
 ? was suchen die leeren Fenster?

La cosa interessante di questa topografia è la sua mobilità, che le impedisce di fissarsi e la rende problematica, al punto che essa termina con una domanda, caso unico nell'intera raccolta. Lo sguardo non riesce a stabilizzare le forme, così che degli insiemi urbani (non meglio specificati), che pure erano stati compresi («eingesehene Bezirke»), si sottraggono alla presa dello sguardo e si spostano, vagando lentamente attraverso quartieri estranei. I singoli elementi (balconi, finestre, biciclette, alberi) si rapportano gli uni agli altri e al contorno (aperto) del testo come significanti che con la loro mobilità sfuggono a una significazione univoca. Non solo gli insiemi già compresi e ora in marcia verso l'estraneità, non solo i pioppi che si inclinano e ammutoliscono, non solo le biciclette, ma anche le finestre si muovono, vere e proprie catene («Ketten») sintagmatiche vuote («leere Fenster») che transitano sul paesaggio silenzioso. Proliferazione dei significanti, serialità, creazione di blocchi semoventi – alcune di queste liriche le si può davvero leggere secondo le teorie poststrutturaliste, come la messa in scena del continuo slittamento del senso.

### 3. TAGLI

E dov'è finito il *sensò*? Cosa cercano, come dice l'ultimo verso appena citato, le finestre vuote? Di cosa si potranno riempire? Per quanto Heißenbüttel anticipi alcuni tratti delle estetiche postmoderne, nelle *Topographien* questa domanda viene implicitamente formulata *anche* secondo dei criteri tradizionali. Nel tentativo di darvi risposta Heißenbüttel disegna le sue topografie, che possono essere lette come i blocchi (o i brani) di un unico, continuo – per quanto, come si capisce ora, incoerente o incompleto – discorso di ricapitolazione. Discorso costruito verso per verso, senza *enjambement* (anche quando il verso raggiunge una lunghezza problematica per la composizione tipografica), senza marcare in modo univoco il singolo testo (dunque senza punto finale, anzi senza alcuna punteggiatura;

e senza maiuscola all'inizio della lirica, sebbene per il resto Heißenbüttel se ne serva in modo canonico per i sostantivi), accostando un elemento all'altro, lasciando al principio dell'accumulazione la funzione di far avanzare il *ductus*.

Quella appena riportata è una topografia desolata: silenzio («aus Unhörbarem», «lautlose Landschaft», «verstummen»), solitudine («einsam»), estraneità, oblio. Ma essa ci dice anche che Heißenbüttel, proprio in quanto ancora legato – almeno parzialmente – a una formulazione di tipo moderno della domanda sul senso, avverte la necessità (etica, critica, oltre che sentimentale) di fare i conti con il *tempo*, con la dimensione drammatica del tempo storico, con un passato che, come detto in apertura, appare forse ora, in questa *pausa di lavoro* di metà anni '50, in modo più nitido allo sguardo che si volti a considerarlo. Anche questa topografia, come quasi tutte le altre, è segnata da marche temporali: si apre con una sospensione («rasten»), e nel tempo sospeso si precipitano i ricordi («die grünen Balkons meiner Vorzeit»), mentre il rimosso (le biciclette morte e solitarie) riaffiora in un mondo senza memoria («die vergeßliche Welt»).

Il movente del lavoro di Heißenbüttel è proprio il tempo, l'urgenza di ricapitolare le cose del passato e del presente. Perciò la maggior parte delle topografie sono colme di tempo e di *morte*, o meglio: la morte è il fondo permanente dove si raccoglie il tempo, il foglio millimetrato dove vengono riportati i segni urbani: «death is so permanent» (p. 34). Ed è proprio qui la risposta alla domanda posta in precedenza: è tramite il tempo che le topografie diventano blocchi del discorso di ricapitolazione. E infatti, se adesso ripassiamo in rassegna le liriche della raccolta facendo attenzione alle marche temporali, troveremo che esse sono disseminate dovunque. Aggettivi, avverbi, locuzioni temporali aprono ogni volta degli interstizi, dei punti di fuga, forzano la bidimensionalità del foglio, creando una terza dimensione – proiettano la topografia sull'asse verticale della memoria, la trasformano in assonometria.

Facciamo qualche esempio, partendo da una lirica che già dalla prima parola si pone dichiaratamente nell'attualità. Il primo dei «Pamphlete» (p. 17) inizia da un presente segnato dall'inutilità delle formulazioni linguistiche («Gegenwart übt die Liturgie der vergeblichen Redeweise»), un presente che si direbbe celebri (a questo fa pensare «Liturgie») l'improduttività del linguaggio, il quale si perpetua in citazioni ormai consunte («entfärbte Zitate»), e non è più ancorato a un preciso sistema di referenze, tanto che i

pensieri vagano senza presa («fußlose Gedanken»). È l'apertura di uno squarcio sul passato che dinamizza, torce e rende tridimensionale questa topografia:

Jahre mischen sich ein  
über den gelegentlichen Kanälen zittert die Architektur der Depression  
aus geschlitzten Perspektiven hängen die nackten Brüste von einst

Nei versi finali (vv. 7-9) il flusso del passato erompe nei canali immobili (e casuali, senza necessità, come i pensieri e le citazioni di cui sopra) e li increspa, le linee degli edifici che vi si specchiano tremolano, acquistano spessore, si prospettivizzano, e dal taglio del foglio («aus geschlitzten Perspektiven») affiora un'immagine inquietante: dei seni nudi, simulacro di un tempo pieno. È quell'«einst», che chiude la lirica in posizione perfettamente speculare al «Gegenwart» che l'apre, il senso assente, sfuggito al linguaggio senza presa, svanito dalle espressioni preconfezionate, dai brani scolari dei discorsi, dai pensieri vani.

È dunque il *taglio*, per il passato che vi fluisce, riversandosi sulla topografia, che trasforma questa in un atto di ricapitolazione. Una pausa nel discorso del benessere ormai consolidato, un taglio nel presente compatto e autocompiaciuto degli anni '50, come nel quarto dei «Pamphlete», dove le cose, i beni prodotti dagli uomini – e in modo particolare l'oggetto-simbolo del miracolo economico: l'auto, lo strumento della nuova mobilità protetta – non valgono mai per se stessi, ma rimandano sempre a qualcos'altro, significanti sfuggenti e interscambiabili senza più rapporto con un significato, così come nient'altro che anonimi termini di reciproco paragone sono le diverse zone della città: «Automodelle bewegen sich stellvertretend durch vergleichsweise Gegenden» (p. 20)<sup>17</sup>. Ed è allora forse più che una suggestione, dato l'interesse di Heißenbüttel per l'arte figurativa, il rimando che ci viene di fare ai tagli sulla tela operati proprio in questi anni da Lucio Fontana.

Possiamo verificare questa funzione dei tagli in altri testi della raccolta. Qui per brevità scelgo un esempio in particolare, dalla terza lirica (c) della

<sup>17</sup> Anche qui, al verso precedente, è il passato che dà profondità, proiettando le sue ombre tragiche sui volti sorridenti dei nuovi consumatori: «über die lachenden Gesichter wandern langsam die Schattensäulen der H-Bomben-Explosionen».

sezione che dà il titolo all'intera raccolta, di cui riporto solo la prima metà (p. 35, vv. 1-5):

unaufhörlich begegnen sich in den gegeneinander bewegten Strömen dieselben  
Gesichter  
die Lautsprecher reden ununterbrechbar  
das Klavierspiel der kleinen Mädchen gräbt einen Tunnel durch die Jahre  
der Schrei der Möwe der meinen Frühtraum zerschneidet ist immer noch  
meine Schwester  
aus den Tunneln tauchen die beleuchteten Vorderflächen empor

Qui è il suono di un pianoforte a tagliare il flusso continuo e, nella sua compattezza, opprimente del presente, fatto di produzioni linguistiche ininterrotte e spersonalizzate (attraverso gli altoparlanti), e di volti-massa. La musica scava un tunnel nel tempo, ma poi si incrocia con un altro taglio, anche questo sonoro, più drammatico, animalesco: il grido di un gabbiano, che taglia («zerschneidet») il sogno mattutino, riportando dalle zone oniriche il ricordo della sorella. Sono allora due i tunnel (gli anni trascorsi e il sogno) dai quali riemerge il *ductus*, per raccogliere immagini di nuovo bi-dimensionali, grafiche, da fissare sulle superfici illuminate (è solo una possibile interpretazione di questo passaggio piuttosto criptico) che affiorano come fogli all'uscita dai tunnel. Ma una volta riconquistata la luce, le cose riportate nella topografia hanno il peso drammatico del ricapitolato, a partire dal v. 6: «Holzfeuerhimmel der hinten liegenden Gegenden».

#### 4. FIGURE DI RIPETIZIONE

Se vogliamo ora tentare un primo bilancio, conviene esplicitare il contesto teologico dal quale ho desunto il concetto di *ricapitolazione* utilizzato fin qui, per restituirgli così il suo spessore teorico; in tal modo risulterà chiara anche l'ambivalenza (o la parzialità) dell'operazione di Heißenbüttel, perché in quel contesto la ricapitolazione è finalizzata alla redenzione del mondo, in un orizzonte escatologico che nelle *Topographien* invece manca. Nel formulare la mia ipotesi di lettura sono partito dalle considerazioni che Agamben dedica alla ricapitolazione in Paolo. Come ho già accennato in apertura, nella ricapitolazione Agamben vede una categoria del tempo messianico, di cui analizza il rapporto con la struttura del testo poetico, e in particolare con la rima. Si tratta allora di richiamare brevemente queste con-

siderazioni, per poi verificare su alcune liriche della raccolta se l'intreccio di categorie poetologiche e teologiche proposto da Agamben a proposito di Paolo può tornarci utile per comprendere più a fondo il discorso poetico di Heißenbüttel. In un certo senso, procediamo qui in modo inverso rispetto ad Agamben, servendoci del discorso teologico come di un modello interpretativo del testo poetico, laddove Agamben vede nell'«istituzione della rima» «un esempio concreto – o, piuttosto, una specie di modello in miniatura della struttura del tempo messianico», per come essa traspare nei testi di Paolo<sup>18</sup>.

Secondo Agamben, Paolo articola il tempo messianico attraverso la nozione di ricapitolazione<sup>19</sup>. Per Paolo, infatti, «il tempo messianico [...] opera una ricapitolazione, una sorta di abbreviazione per sommi capi [...] di tutto quanto è avvenuto dalla creazione fino all'ora' messianico, dell'integralità del passato». Fondamentale è la prospettiva escatologica: se la «ricapitolazione del passato produce un *plērōma*, un riempimento e un compimento dei [...] *kairoí* messianici», il «*plērōma* messianico è [...] un'abbreviazione e un'anticipazione del compimento escatologico»<sup>20</sup>. Come già detto, la cosa per noi interessante è il modo in cui Agamben verifica questa ipotesi sul piano poetologico, ravvisando nella struttura dei testi paolini un fortissimo parallelismo, che si esplica in «un gioco inaudito di rime interne, di allitterazioni e di parole-rima»<sup>21</sup>. Date queste loro caratteristiche, quanto Agamben dice circa la forma della sestina, che per il suo complesso gioco di ritorni e ripetizioni può essere considerata una struttura metrica paradigmatica, vale anche per i testi di Paolo: anch'essi sono una sorta di «macchina soteriologica che, attraverso la sofisticata *mēchanē* degli annunci e delle riprese delle parole-rima – che corrispondono alle relazioni tipologiche fra passato e presente – trasforma il tempo cronologico in tempo messianico»<sup>22</sup>.

Cosa possono dirci queste considerazioni di Agamben rispetto a Heißenbüttel? Che relazione c'è tra i testi di Paolo e le topografie? Intan-

<sup>18</sup> AGAMBEN 2000, p. 77.

<sup>19</sup> Oltre che attraverso la nozione, a essa complementare, di *typos* (cfr. *ivi*, p. 74).

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 80. Agamben sostiene che la «rima nasce nella poesia cristiana come transcodificazione metrico-linguistica del tempo messianico, strutturato secondo il gioco paolino delle relazioni tipologiche e della ricapitolazione» (*ivi*, p. 82).

to, possiamo cogliere un'affinità di tipo strutturale: sebbene le topografie non presentino rime né schemi metrici riconoscibili, e anzi in certi passaggi sia evidente la volontà provocatoria di rompere con ogni tradizionale piacevolezza lirica (si pensi a certi versi lunghissimi, o alla laconicità di alcuni testi costituiti da una serie di voci verbali), Heißenbüttel ricorre comunque a varie figure retoriche tipiche del parallelismo poetico, come anafora, epifora, figura etimologica, chiasmo ecc. Si tratta di figure governate dal principio della *ripetizione*, come del resto la rima, e come questa hanno una funzione mnemonica: tengono insieme il testo, strutturano il nominato. In Heißenbüttel esse sono gli strumenti formali che consentono di archiviare nella *memoria* ciò che viene raccolto, ad esempio i passanti per strada – nella memoria, cioè nella *verità*: «die Wahrheit ist mein Gedächtnis / ich sammle Passanten die vor sich hin reden» (p. 36). Se la memoria è lo spazio essenziale, vero, per rubricare il ricapitolato, sono le figure di ripetizione che fanno delle *Topographien* una «vertiginosa abbreviazione», finalizzata a quella «ricapitolazione messianica» nella quale appunto «è in questione qualcosa come una memoria»<sup>23</sup>.

Non è dunque la ieraticità, del tutto assente in Heißenbüttel, a far sì che si possano accostare le *Topographien* ai testi di Paolo, ma l'intenzione ricapitolante, sostenuta da scelte retoriche che possiamo brevemente raffrontare. Prendiamo ad esempio il versetto della *Prima lettera ai Corinzi* (7, 30), che Agamben riporta in modo tale da sottolinearne la «struttura per così dire prosodica»<sup>24</sup>:

*kai oi klaíontes*  
*hōs mē klaíontes,*  
*kai oi chaírontes*  
*hōs mē chaírontes,*  
*kai oi agorázontes*  
*hōs mē katéchontes*

Mi pare innegabile la prossimità ritmica dei seguenti versi di Heißenbüttel (p. 22) all'enumerazione paolina:

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 83.

ich gehe geradeaus  
 ich gehe nicht geradeaus  
 ich erkläre mich einverstanden  
 ich erkläre mich nicht einverstanden  
 ich sage die Wahrheit  
 ich sage nicht die Wahrheit

Ma più interessante ancora di quella ritmica è la prossimità strutturale: ogni verso ripete perfettamente il verso precedente, con l'aggiunta però decisiva della negazione. È una costruzione abbastanza tipica per le *Topographien*, che a mio avviso non sta a significare l'immediato annullamento, bensì il raddoppiamento di ciò che è stato appena posto, segnato però dalla differenza, perché ri-posto ora nella sua variante negativa. In altri termini, in questa figura non si realizza un movimento dialettico, quanto un'intenzione di completezza, l'intenzione di raccogliere e collocare, accanto a ciò che viene posto, anche il suo contrario<sup>25</sup>.

Una delle figure retoriche più interessanti tra quelle di cui si serve Heißenbüttel è senz'altro la *figura etimologica*, perfettamente funzionale alla sua strategia di ricapitolazione, perché riunisce in sé identità e differenza, ripetizione e variazione. Heißenbüttel la sfrutta in modo magnifico (p. 13):

das Sagbare sagen  
 das Erfahrbare erfahren  
 das Entscheidbare entscheiden  
 das Erreichbare erreichen  
 das Wiederholbare wiederholen  
 das Beendbare beenden  
  
 das nicht Sagbare  
 das nicht Erfahrbare  
 das nicht Entscheidbare  
 das nicht Erreichbare

<sup>25</sup> Ai fini della ricapitolazione Heißenbüttel non ricorre solo a questa forma semplice di parallelismo, basata sullo schema: ripetizione più negazione, ma articola la differenza tra due elementi anche attraverso costruzioni più complesse, come la gradazione, la digressione, la proliferazione, oppure l'inversione. Per brevità faccio un solo esempio: «das gelbe Regenlicht des Septemberabends klebt an der Fensterscheibe / die gelben Arme des Septemberabends pressen mich an sich / das gelbe Septemberlicht des Regenabends schlägt lautlos ein wie ein Geschoß aus Schweigen» (p. 23).



das nicht Wiederholbare  
 das nicht Beendbare  
 das nicht Beendbare nicht beenden

Qui ogni lemma verbale genera da sé, tramite i meccanismi di derivazione (il suffisso *-bar*) e flessione, un sostantivo astratto, la cui marca semantica è quella della possibilità (ciò che può essere detto, esperito, deciso ecc.). Ognuno di questi sostantivi neutri, in virtù della sua astrattezza, si pone come sovracategoria che riassume in sé una molteplicità di singoli elementi. Ogni sostantivo, insomma, è a suo modo una ricapitolazione; ma stavolta lo schema ripetizione più negazione non si realizza distico per distico, bensì per blocchi (mi pare improprio parlare qui di strofe), laddove il secondo blocco ripete nella medesima scansione il primo blocco e lo varia, da un lato proponendo la variante negativa delle voci del primo, dall'altro contrandone il materiale lessicale ed eliminando l'azione verbale, dal momento che il non-dicibile, per l'appunto, non si può dire, e così via.

Ma come dobbiamo interpretare la *pointe*? Cosa accade, che fa inceppare il meccanismo della ricapitolazione? Facciamo attenzione: la lirica esibisce il proprio codice, perché dopo le prime quattro figure etimologiche la ripetizione trova un riscontro sul piano lessicale («das Wiederholbare wiederholen»); ma la ripetizione, come principio attivo nelle figure del parallelismo, è in genere finalizzata alla conclusione (come nel caso della rima finale di una strofa, oppure, in una variante più estrema, come nella *tornada*, che nella sestina riepiloga la struttura dell'intero componimento). E invece qui non c'è conclusione, c'è solo il 'non-terminabile'. Così, il verso staccato finale non è una vera *pointe*, ma lascia aperto il processo della ricapitolazione. Non c'è conclusione per il semplice fatto che il non-terminabile non si può terminare («das nicht Beendbare nicht beenden»).

Non terminare il non-terminabile, dunque. Ma utilizziamo il verso finale appena citato per una considerazione più complessiva: come terminano per lo più le topografie di Heißenbüttel? Si può ipotizzare uno schema di interpretazione valido per la maggior parte dei casi? Questi testi mostrano in genere una struttura aperta, segnalata tra l'altra dall'assenza del punto finale. Tuttavia, se li osserviamo con attenzione, ci rendiamo conto che la maggior parte di essi raggiunge negli ultimi versi una sorta di equilibrio, di immagini ma anche formale. Così, nella lirica appena analizzata, che pure tematizza la non-terminabilità, l'ultimo verso, grazie a uno scarto

quantitativo (è più lungo e staccato) e sintattico (è l'unico con una doppia negazione), interrompe la serie; ne sancisce dunque la non-completezza, ma nello stesso tempo, proprio in tal modo, segnala la fine del movimento. Un caso un po' diverso è quello della lirica che apre la raccolta, dove la conclusione è affidata a un lemma-titolo («Wolkentopographie»), che ricapitola in sé tutte le formazioni nuvolose raccolte nei versi precedenti, per cui ci si trova di fronte a un testo conchiuso e piuttosto compatto. Tendenzialmente però non è così, perché nella maggior parte delle liriche la ricapitolazione giunge a una sorta di sospensione, a una conclusione provvisoria, a un equilibrio precario.

Ci sono però liriche, come quella seguente (p. 12), dove il meccanismo della ricapitolazione si inceppa in modo più drammatico, più irrisolto, così che negli ultimi versi il testo si avvita su stesso, senza più progredire:

ICH HABE DIE KÜSTENFIGUREN DER LANDSCHAFT PICASSO PASSIERT  
 ICH HABE DIE SCHWARZEN PFÄHLE DES NACHMITTAGS PASSIERT  
 ICH HABE DAS GERÄUSCH DER GRILLEN PASSIERT  
 ICH HABE DAS GERÄUSCH DER WASSERBLECHE VON EDGAR VARESE  
 PASSIERT  
 ICH HABE DIE BLAUGRAUEN SILHOUETTEN PASSIERT  
 ICH HABE DIE GELBEN MULDEN DER SILHOUETTEN PASSIERT  
 ICH HABE DEN SCHWARZEN REGEN DER AUSFALLSTRASSEN PASSIERT  
 ROSTIGER SCHNITT AUF DEM GRÜNEN SEGMENT DES ABENDS  
 ROSTIGER SCHNITT AUF DEM GRÜNEN SEGMENT DES ABENDS  
 ROSTIGER SCHNITT AUF DEM GRÜNEN SEGMENT DES ABENDS

Concentriamoci sui tre versi finali, dove si parla esplicitamente del *taglio*, nel quale abbiamo già ravvisato uno degli elementi cruciali di queste poesie, perché attraverso il taglio il tempo fluisce nelle topografie. Ma qui interessa l'esito problematico del taglio, e le sue conseguenze per la ricapitolazione. L'intenzione di raccogliere cose appartenenti a diversi ordini dell'essere, passandole in rassegna («passiert»), mi pare evidente nel parallelismo ossessivo, realizzato verso per verso attraverso l'anafora e l'epifora, che creano la cornice entro la quale vengono archiviate le creazioni sonore di Varese, la pioggia delle strade suburbane e il cicalio dei grilli. Ma alla fine il testo si blocca nella triplice ripetizione, il meccanismo – letteralmente – si arrugginisce: resta il taglio, ricoperto appunto di ruggine. Il tempo non fluisce più, la sera non si fa spazio di proiezioni, rimemorazioni, ulteriori ricapi-

tolazioni, bensì ritorna nella bidimensionalità statica di una figura grafica: un segmento (non una linea infinita, e neanche una semiretta) verde, una striscia ben delimitata e sottilissima all'orizzonte, negli istanti finali del tramonto. Il tempo è fermo, la ripetizione ossessiva (stavolta senza alcuna variazione o negazione) blocca la ricapitolazione – anche la scelta di utilizzare soltanto maiuscole dà al testo una rigidità senza scampo.

Non appare allora casuale che verso la fine della raccolta questa struttura della triplice ripetizione conclusiva si ripresenti in altre due occasioni, perché è il segno che il movimento di ricapitolazione è nel suo insieme bloccato, anche al di là del singolo testo. Gettiamo uno sguardo a una lirica (la terzultima) dal titolo programmatico (una delle pochissime, del resto, ad avere un titolo), enfattizzato dai caratteri maiuscoli: *LEHRGEDICHT ÜBER GESCHICHTE 1954* (p. 50), dove il 'ricapitolabile' si afferma esplicitamente come *il* tema<sup>26</sup>.

L'introduzione è affidata a un esergo, una citazione da una canzone popolare di guerra (del 1813), che annuncia le immagini di morte e di guerra che riempiono il testo, diviso in tre parti: la prima parte, la più corposa, è di 8 versi, che a eccezione dei vv. 1-2 e dell'ultimo (v. 8) sono lunghissimi, perché prendono dai due ai tre righi. Cosa contengono questi versi centrali? Una citazione (abbreviata) in francese dal libro di Tocqueville sulla democrazia in America, un riferimento a Napoleone sulla Beresina, a Piero della Francesca, a Nietzsche, allo scultore trecentesco Giovanni Pisano, a Hitler e al compositore Webern. Ma guardiamo più in dettaglio: cosa ricapitolano questi versi? Le tragedie della storia: la disfatta delle armate napoleoniche, la voce di Hitler alla radio, ma anche i campi di concentramento; e ancora (possiamo ipotizzarlo, a partire dai riferimenti più o meno espliciti a due opere, nominate nello stesso verso insieme ai «K. Z.s»): la Strage degli Innocenti (uno dei cinque pannelli dell'altare di S. Andrea a Pistoia, scolpiti da Pisano), la Passione di Cristo (codificata nell'*Ecce homo* di Nietzsche)<sup>27</sup>. Assai interessante, infine, il riferimento a Webern, perché l'*opus*

<sup>26</sup> A proposito di questa lirica Drux parla di «Geschichtspessimismus» (DRUX 1982, p. 167).

<sup>27</sup> Per brevità riportiamo in nota solo due versi del primo blocco, a mo' di esempio (vv. 3-4): «ausgestorbene Städte ausgestorbene Völker Völker auf dem Marsch Marschkolonnen und Napoleon an der Beresina / Kanzelreliefs von Giovanni Pisano Nietzsches ECCE HOMO und K. Z.s».

21 qui citato è ritenuto dalla critica un'opera paradigmatica per uno stile compositivo che presenta alcuni aspetti comuni alle poesie di cui ci stiamo occupando: la ripetizione, la costruzione seriale ispirata a un criterio di economicità, la tendenza alla riduzione.

I versi centrali del blocco (vv. 3-7), con questi elementi raccolti attraverso secoli di storia, sono però incorniciati da versi brevissimi: i vv. 1-2 aprono il blocco nominando le categorie nelle quali rientrano i materiali («die Ereignisse und das nicht Ereignete / Epochen Zeiteinteilungen Dynastien»); il v. 8 lo conclude, indicando la sovracategoria che tutto in sé racchiude: «Rekapitulierbares» (v. 8). È significativo che il titolo contenga una data precisa. Questa 'poesia didattica sulla storia', che ricapitola il reale e il possibile (eventi, ma anche ciò che non è avvenuto), epoche, segmenti temporali e dinastie, e più in specifico figure di dittatori, pensatori, pittori, guarda al passato da una soglia ben determinata, l'anno 1954, che taglia il tempo. Ma tutto il ricapitolato confluisce infine nell'insieme del ricapitolabile, si sintetizza e si essenzializza nel nome collettivo: «Rekapitulierbares». E poi anche qui il testo si inceppa, nella ripetizione che riempie il secondo blocco (vv. 9-11), prima dell'isolato verso finale (v. 12):

Rekapitulierbares dies ist mein Thema  
 Rekapitulierbares dies ist mein Thema  
 Rekapitulierbares dies ist mein Thema  
 nicht Rekapitulierbares

I tre versi ripetuti annunciano che è l'atto del ricapitolare il vero tema. Ma la dichiarazione di intenti, proprio perché ripetuta a vuoto, è anche una dichiarazione di impotenza. Così, l'ultimo verso, quasi una scritta di *game over*, sospende il processo della ricapitolazione, facendo baluginare un resto della storia, tremendo proprio perché non nominato, non nominabile, se non nella genericità di una categoria negativa. Un resto tremendo perché si sottrae alla ricapitolazione e non si lascia configurare, ridurre a figura. Il vero tema della lirica, dunque, è il *non-ricapitolabile*: la storia *non* è conclusa, i conti *non* tornano, il 'non-terminabile' *non* va (non può essere) terminato («das nicht Beendbare nicht beenden»), le cose e i nomi raccolti sono destinati a proliferare senza salvezza<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Lo stesso avviene nel 'pezzo didattico' (porta il titolo *LEHRSTÜCK*) seguente (p.

## 5. LA FINE DEI DISCORSI

Occorre ora affrontare il nodo che si è venuto a delineare in modo chiaro: come possono conciliarsi, o comunque coesistere, ricapitolazione e ripetizione? Laddove il processo di accumulo per nominazione si areni nella ripetizione dell'identico, si può ancora parlare di ricapitolazione, dal momento che questa è funzionale alla salvezza? E quale salvezza, oppure – se non la si intende nei termini del discorso teologico: quale soluzione può darsi, se la «macchina soteriologica», la poesia, si inceppa?

La risposta ci aiuterà a inquadrare dal punto di vista storico-culturale l'operazione di Heißenbüttel, e per articolarla torniamo brevemente ad Agamben. La ricapitolazione, scrive Agamben, è soltanto un processo sommario: «Dio non è ancora 'tutto in tutti' come lo sarà nell'*éschaton* (quando non vi sarà più ripetizione)»<sup>29</sup>. È un punto decisivo: la ricapitolazione messianica è un momento di passaggio, nel quale «gli uomini si preparano a prendere per sempre congedo da esso [= dal passato] nell'eternità, che

---

51), che termina anch'esso con tre versi identici, e in maiuscolo. Nel v. 1 i defunti passeggiano («Gestorbene haben Lust spazieren zu gehen») in una città nata dai sogni («Stadtteile stammen von Träumen ab») e designata come un'opera d'arte geometrica: «GEWIDMET VAN DOESBURG PIET MONDRIAN» dice un verso, tutto in maiuscolo, ripetuto anch'esso tre volte (ma ogni volta intervallato da altri versi), che con queste analogie formali anticipa il blocco finale. È una città della memoria, piena di morti, che raccolgono impressioni da *game over*. Una città chiusa e vuota, ma soprattutto una città interiorizzata, poiché tutto il nominato (i colori delle cinque del mattino, gli odori dei mercati coperti nei pomeriggi domenicali, la pioggia notturna, le scritte dei cartelli stradali, che di notte perdono la loro funzione e si trasformano in segni magici) viene ricapitolato nel pensiero, si imprime come traccia nei pensieri notturni: «Spuren der Nachtgedanken» è il verso-soglia, che raccoglie l'intero movimento di ricapitolazione e lo consegna al blocco finale:

DIE PERSPEKTIVE DER ÜBEREINANDER GESTAPELTEN ERINNERUNGEN  
 DIE PERSPEKTIVE DER ÜBEREINANDER GESTAPELTEN ERINNERUNGEN  
 DIE PERSPEKTIVE DER ÜBEREINANDER GESTAPELTEN ERINNERUNGEN

Anche qui la forma grafica ha una valenza semantica: il maiuscolo utilizzato da Heißenbüttel irrigidisce fortemente il *ductus* – blocca la scrittura, potremmo dire, accogliendo la suggestione che ci viene dal termine *Blockschrift*, che in tedesco indica appunto i caratteri maiuscoli. Ed è evidente l'aspetto performativo: Heißenbüttel appoggia («GESTAPELTEN») i versi finali l'uno sull'altro, creando una pila di ricordi. Il tracciato della memoria segue lo schema grafico di un quadro di van Doesburg o di Mondrian, e i ricordi restano inscatolati in una prospettiva senza sbocco, nella continua ripetizione dell'identico.

<sup>29</sup> AGAMBEN 2000, p. 76.

non conosce passato né ripetizione»<sup>30</sup>. Nelle *Topographien*, invece, non si prende mai congedo dal passato, poiché esso non è riscattabile. In luogo di quella «escatologia interna al poema» che Agamben riscontra nella poesia romanza, e che fa del poema stesso «un organismo o un congegno temporale teso, fin dall'inizio, verso la propria fine»<sup>31</sup>, vi troviamo una temporalità fatta di fasi alterne, che si ripetono meccanicamente: «die neue Zeit geht auf und unter wie der Abendstern im September» (p. 20)<sup>32</sup>. La propeudeuticità della ricapitolazione alla salvezza è sospesa, il che modifica nel profondo anche lo schema del rapporto tra passato e futuro, e con ciò lo statuto della memoria. Se infatti quella che agisce nella ricapitolazione messianica è «una memoria particolare, che ha a che fare unicamente con l'economia della salvezza»<sup>33</sup>, e dunque è *funzionale* alla verità, in Heißenbüttel la memoria *coincide* con la verità: «die Wahrheit ist mein Gedächtnis» (p. 36). La memoria, in altri termini, è l'ultima istanza, e per questo non assicura alcuna redenzione.

Gli eventi del passato acquistano sì il loro vero significato nel momento in cui vengono ricapitolati, ma – a differenza di quanto scrive Paolo nella *Lettera agli Efesini* – non per questo diventano «atti a essere salvati»<sup>34</sup>, per il semplice fatto che non c'è salvezza. Naturalmente l'assenza di una dimensione di attesa messianica e di speranza – assenza tutt'altro che scontata in una cultura come quella tedesca degli anni '50, piena di slanci idealistici e religiosi – è connessa all'assenza di un orizzonte escatologico<sup>35</sup>. Da

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>32</sup> Così si conclude una delle liriche più esplicitamente critiche nei confronti della storia tedesca e dell'oblio generato dal miracolo economico. Qui il ritorno del 'tempo cattivo' chiude ogni nuovo possibile orizzonte e produce nel presente vecchie opinioni, rendendo terribili i ricordi, perché non redimibili: «die schlechte Zeit paart sich mit der neuen Zeit und zeugt alte Meinungen / schreckliche Erinnerungen gehen mit leeren Händen umher» (vv. 1-2). Il passato è un resto che rispunta fuori ogni volta, proiettandosi sul presente come l'ombra della bomba atomica che passa sui volti sorridenti dei nuovi consumatori, oppure facendo maliziosamente capolino dal passato di alcuni ministri.

<sup>33</sup> AGAMBEN 2000, p. 76.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> In una delle topografie (p. 34), centrata sin dall'inizio sul problema del tempo (il v. 1 è riempito dal monosillabo «Zeit», quasi un titolo), questo si configura come perdita («Zeitverlust»), invece che come resto proteso alla redenzione, e lo spazio è attraversato da coloro che non attendono nulla («der langsame Schritt der nichts Erwartenden»); qui, dove

questo punto di vista è significativa l'undicesima lirica della sezione che porta il titolo della raccolta (p. 27):

im Regen der Oktobernacht 1954 wartet regungslos die Fassade des  
 Nimmerwiedersehens  
 über den abblätternen Gesichtern schweben die Bilderserien der  
 Eisenbahnfenster wie Wolken  
 es ist nicht wiedergekommen  
 Satzzeichen der untergegangenen Sonne  
 wie eine im Dunkeln verschwundene Kinderlaterne leuchtet die Zeit  
 und auch die Geschichten die erzählt werden können sind gestorben  
 es ist nicht wiedergekommen

Il taglio compare già in apertura, con l'indicazione precisa di un mese e di un anno, ed è lo stesso anno in cui è stata scritta parte delle *Topographien*; ma da questo taglio il tempo poi non fluisce, piuttosto si rapprende, nell'attesa statica («wartet regungslos») di un ritorno che non si dà. I volti sono assimilati alle facciate delle case (sono scrostati), ridotti a superfici immobili sulle quali si proiettano immagini seriali in movimento, incorniciate nei finestrini di un treno. È una poesia sull'immobilità del tempo, che manda bagliori ma si nasconde, come una luce perduta nel buio; ma è anche una poesia sulla vanità dell'attesa: ciò che si attendeva non ha fatto ritorno («es ist nicht wiedergekommen»), come viene constatato due volte. Anche questa topografia termina dunque con una ripetizione, nella quale il tempo si blocca, così come nell'iterato e impotente «jetzt jetzt jetzt jetzt» che in un'altra lirica conclude la peripezia notturna alla vigilia di Natale<sup>36</sup>.

Nessuna attesa messianica, nessun riscatto. Ma la cosa interessante di questa lirica è che qui diviene evidente anche la conseguenza di questo

---

la morte è *permanente*, come dice il verso in inglese sopra citato («death is so permanent»), la coscienza del tempo è vuota di ogni contenuto, e dunque è cieca, non può cogliere nulla («die Messingstäbe des Zeitbewußtseins schlagen blind aneinander», ultimo verso). V. anche la nota seguente.

<sup>36</sup> Il giorno precedente la nascita di Cristo («ein Tag vor Weihnachten», p. 37) è segnato dalla perdita del senso, che invece di raccogliersi si disperde in frasi prive di contenuto, in voci alla deriva nella notte («inhaltlose Sätze im Nachtdrift», v. 1), in frammenti di dialoghi sui tram, scivolando anche qui su un volto vuoto, un volto-superficie («das menschenleere Gesicht»). Tutto il ricapitolato si incanala in un moto circolare («geflügelte Peripetie der Nacht / die milchbraune Kreisform»), che nell'ultimo verso si blocca in una temporalità ossessiva: «jetzt jetzt jetzt jetzt» – in luogo dell'*Evento*, la ripetizione.

scacco: la fine della narrabilità del mondo. Le storie che si pensava di poter raccogliere e raccontare sono morte (penultimo verso), perché non possono essere ascoltate da chi non c'è e non ci sarà; più in generale sembra che il venir meno del ritorno dell'atteso comporti la fine della discorsività stessa, della possibilità di costruire frasi e di produrre senso. E cosa resta allora del ricapitolato? Restano alcuni segni luminosi nella notte, le tracce semanticamente neutre lasciate sull'orizzonte buio dalla luce del sole ormai tramontato: «Satzzeichen der untergegangenen Sonne».

Forse ora possiamo comprendere meglio il senso dell'operazione di Heißenbüttel, e in particolare delle sue elaborazioni e sperimentazioni grafiche, grammaticali, semiotiche. In assenza di una temporalità messianica, quella che agisce nelle topografie la si potrebbe definire una *ricapitolazione sperimentale*, che si svolge in un tempo scandito dalla ripetizione e non dall'attesa dell'evento, e deve statuire da sé la propria verità, perché altre non ce ne sono, né arriveranno, né torneranno. L'unica garanzia dunque è il lavoro (topo)grafico e poetico, l'impegno di chi ricapitola; l'unica prova teologica è l'esperimento stesso: «weil der Versuch der einzige Gewähr ist / weil der Versuch der einzige Beweis ist» (p. 25).

Nelle *Topographien* assistiamo insomma a una sorta di *ricapitolazione senza messia* – e a mio avviso è proprio questa aporia il risultato più interessante della raccolta. Perché il blocco del tempo e del discorso libera i segni, li rende ricombinabili, ne consente la proliferazione. La fine della narrazione e delle storie, se la valutiamo in questa prospettiva, appare anch'essa come un'anticipazione di posizioni tipiche delle teorie postmoderne. La circolarità, la ripetizione dell'identico, il blocco del tempo e del *ductus* vanificano la ricapitolazione, ma al tempo stesso aprono altri spazi semiotici, modalità differenti di significazione. Al senso, all'evento, all'arrivo atteso si sostituisce la *serialità* dei segni e delle immagini. Come nella lirica citata in precedenza le finestre vuote si muovevano formando ampie catene, così, nella pioggia di una notte di ottobre del 1954, sui volti svuotati dei pensieri<sup>37</sup>, non più supporti di identità univoche, ma semmai supporti video neutri e raddoppiati, trascorrono delle «Bildserien», che si inseguono spostandosi fotogramma per fotogramma dentro i finestrini di un treno di passaggio.

La non narrabilità del mondo, la morte delle storie, hanno per riscontro

<sup>37</sup> «ich bedeute das Fehlen der Gedanken in den abgefallenen Gesichtern» (p. 36).



innanzitutto il depotenziamento semantico delle costruzioni frastiche, che non hanno più la possibilità di significare e dunque perdono la loro identità specifica, diventando tutte equivalenti («alle Sätze sind gleichwertig», p. 19 – una citazione da Wittgenstein) e uniformi («die Verführung zu immer derselben Sorte von Sätzen», p. 36). Insieme al contenuto le frasi perdono il proprio ancoraggio referenziale, e in questi paesaggi amburghe- si di canali e specchi d'acqua vanno letteralmente alla deriva nella notte: «inhaltlose Sätze im Nachtdrift» (p. 37). Nella deriva del senso le frasi tendono a destrutturarsi, ad esempio in formule stereotipe e decontestualizzate, come quelle desunte dal gergo giornalistico<sup>38</sup>, o da altre 'inutili' forme discorsive del presente, che proprio a partire dalla loro (liturgicamente celebrata) inutilità si scompongono in materiale linguistico riutilizzabile, liberando citazioni scolorite, pensieri vaganti, malinconici complementi avverbiali<sup>39</sup>. Oppure la scomposizione dà luogo a voci verbali, elementi fraseologici, preposizioni, derivati – e non mi pare casuale che l'ultima lirica del volume si intitoli *Vokabeln*, e sia una raccolta di singoli lemmi, disposti uno per verso.

Una volta inceppatosi il meccanismo della ricapitolazione, e con esso la forma-*ductus*, si rendono disponibili strategie testuali di altro tipo. Prendiamo ad esempio il tautologismo, una figura retorica governata dal principio di ripetizione, che dà il titolo alla prima delle «Einfache grammatische Meditationen»: *a (Tautologismen)* (p. 41). Qui il secondo tautologismo (v. 2) non ha la funzione di drammatizzare la 'situazione' dell'io, rinviando a una sua impasse; piuttosto, esso genera da sé al v. 3, attraverso uno scarto,

<sup>38</sup> Nel quinto dei «Pamphlete», che come indica il titolo: (*aus Zeitungen*) ricapitola frammenti del gergo giornalistico, Heißenbüttel denuncia da un lato l'inattendibilità e la aleatorietà dell'opinione comune, l'inconsistenza semantica di espressioni abusate; dall'altro, una volta estrapolati dai rispettivi contesti, questi frammenti, ormai neutri e inerti, diventano un materiale linguistico riutilizzabile. Proprio in quanto disarticolato, questo gergo ha la possibilità di produrre senso – ma appunto solo nella modalità del possibile, come dice l'ultimo verso: «in gewisser Hinsicht wäre eine aussichtslose Position eine Möglichkeit» (p. 21). E in effetti il lavoro di decostruzione si rivela fecondo, a giudicare dall'esito, poiché di quest'ultima affermazione, in tal modo isolata, ci possiamo servire come di un'istruzione per la lettura delle topografie stesse: una posizione senza via di uscita – una ricapitolazione bloccata – potrebbe costituire, 'da un certo punto di vista', una nuova possibilità.

<sup>39</sup> «Gegenwart übt die Liturgie der vergeblichen Redeweise / entfärbte Zitate / fußlose Gedanken entdecken die melancholischen adverbiellen Bestimmungen (Umstandswörter)» (p. 17).

una coppia di opposti: ‘sì’ e ‘no’, nei quali si scinde il secondo elemento dell’equazione:  $A = A$  del v. 2:

der Schatten den ich werfe ist der Schatten den ich werfe  
 die Lage in die ich gekommen bin ist die Lage in die ich gekommen bin  
 die Lage in die ich gekommen bin ist ja und nein

Questi versi non delineano una ‘situazione’ di segno positivo e una di segno negativo, secondo i termini di un discorso esistenzialistico, ma semmai – quale conseguenza della scomposizione del tautologismo – il raddoppiamento dell’identità dell’io; un io la cui ombra (primo raddoppiamento con scarto) alla fine della lirica non coincide più con se stessa, come al v. 1, ma con una doppia, pura possibilità: «der Schatten den ich werfe ist ein reines Soundso» (penultimo verso).

Ma non c’è nessuno psicologismo, piuttosto la riduzione semiotica dell’io a un ‘puro’ segno doppio: «Soundso». In questo segno doppio, come nei tanti raddoppiamenti e ripetizioni con *scarto* che propongono le topografie, si può vedere un esempio della fine della rappresentazione di cui parla Baudrillard, e al tempo stesso una proposta per uscire dalla sua crisi<sup>40</sup>. Perché l’artista che utilizza queste strategie coglie secondo Baudrillard la legge del capitalismo avanzato, dominato dal codice e non più dalla produzione – un passaggio, questo, che nelle note iniziali ho cercato di definire, limitatamente alla situazione tedesco-federale degli anni ’50, osservando come il discorso del design si sostituisca alla retorica dei bisogni primari. Un tale artista si impadronisce, in altre parole, dei nuovi meccanismi di produzione di senso; da questo punto di vista, le serie di Mao o di Marilyn create da Warhol proprio negli stessi anni non seguono una logica diversa da quella che ha portato alla creazione delle Twin Towers, nelle quali Baudrillard vede il passaggio dall’obelisco (l’Empire State Building), luogo di esibizione del potere proprio in virtù della sua unicità da record, al segno doppio (le *due* torri), che riprende le colonne di un grafico statistico – il passaggio dalla piramide alla scheda perforata. L’artista che procede in tal modo si lascia alle spalle anche la consapevolezza dell’«estinzione della referenza» e

<sup>40</sup> «Affinché il segno sia puro, occorre che si raddoppi in se stesso: è il raddoppiamento del segno a mettere veramente fine a ciò che esso designa» (BAUDRILLARD 2009, p. 83); e più avanti: «Per uscire dalla crisi della rappresentazione, bisogna imprigionare il reale nella pura ripetizione» (*ivi*, p. 85).

del conseguente instaurarsi della «legge generalizzata delle equivalenze»<sup>41</sup> (che ancora caratterizzavano il tipo di serialità sulla quale si basava la *produzione* industriale nell'epoca del capitalismo moderno), per muoversi ormai secondo lo schema della *simulazione*. Qui siamo nell'ambito del *digitale*, dove più che le ripetizioni sono decisivi gli scarti, perché sono questi che producono senso. Allora dal parallelismo si passa allo *schema binario*: il «Soundso» si rivela uno «ja und nein», e fornisce uno schema logico non solo dell'identità dell'io, ma anche di lettura del testo, che può procedere in una direzione *oppure* nell'altra, a seconda che la situazione («die Lage») dell'io venga codificata nel segno del *sì* o in quello del *no*<sup>42</sup>.

Osserviamo per esempio il gioco di ripetizioni e scarti nella 'semplice meditazione grammaticale' successiva (*b*), dove un'attenta regolazione di raddoppiamenti (a livello delle microserie), e scarti/slittamenti (a livello del verso) struttura il cromatismo del paesaggio. Qui si rivela la vera funzione della struttura binaria: dietro il rosso e il giallo, e le loro combinazioni, negli ultimi tre versi si profila infatti il 'puro' gioco semiotico delle congiunzioni e delle disgiunzioni: «gelb rot rotgelb und rot rot rot / Gegenden und Landschaften und oder oder / und oder oder» (p. 42, vv. 7-9). Qui tocchiamo con mano il superamento dell'estetica tradizionale, fondata sulla rappresentazione, in favore di un'*estetica del codice*: i colori (e i valori emozionali a essi collegati) sbiadiscono, sono riassorbiti nelle strutture che organizzano il messaggio, e che ora vengono esibite nel testo: congiunzione disgiunzione disgiunzione ecc. Possiamo leggerle come ripetizioni bloccanti, laddove la seconda serie raddoppia la prima: «und oder oder / und oder oder», oppure leggere l'ultima serie come differente, in quanto isolata all'ultimo verso, cioè come l'eco del (e dunque come uno scarto rispetto al)

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 66. L'epoca postmoderna è invece caratterizzata secondo Baudrillard dal procedere di tutte le forme da un *modello*, «secondo modulazioni di differenze» (*ivi*, p. 68). Quanto egli scrive ci torna molto utile per comprendere le sperimentazioni di Heißenbüttel: «non è la riproduzione seriale fondamentale, bensì la modulazione; non le equivalenze quantitative, bensì le opposizioni distintive; non più la legge delle equivalenze, bensì la commutazione dei termini» (*ibidem*).

<sup>42</sup> Scrive Baudrillard: «la forma stabilizzata del codice [...] è quella della binarietà, della digitalità – non la pura ripetizione, ma lo scarto minimo, l'inflessione minima tra i due termini, cioè il 'minimo paradigma comune' che possa sostenere la finzione del senso» (*ivi*, pp. 86-87). Sullo schema binario come elemento che disarticola ogni discorso e dialettica tradizionali v. *ivi*, pp. 76 sgg.

verso precedente; il quale verso (v. 8) presenta un parallelismo più complesso, con «Gegenden und Landschaften» (frutto a sua volta di un ulteriore slittamento, se già al v. 3 troviamo un parallelismo con scarto: «Gegenden und Gegenden und Gegenden und Landschaften»). Se la sequenza «und oder oder» finale procede da uno scarto che fa slittare il testo, oppure è solo un raddoppiamento del verso precedente, siamo in ultima analisi noi lettori a deciderlo, a seconda di dove poniamo la cesura. Siamo noi lettori ad azionare il meccanismo, schiacciando o non schiacciando volta per volta il tasto che crea il contatto secondo il modello 0/1, all'interno di questo testo che funziona come un dispositivo di tipo *relais*.

## 6. L'ESTETICA DEL CODICE

Le *Topographien* restano in definitiva sospese tra il bisogno drammatico di fare i conti con il passato, di ricapitolarlo, e un'estetica del tutto nuova. Vi troviamo degli accenni alla mancata elaborazione del recentissimo e tragico passato tedesco, mentre più evidenti sono gli accenni critici nei confronti del consumismo che accompagna il *Wirtschaftswunder*, e che a metà degli anni '50 si era ormai definito come la vera, nuova ideologia di massa tedesco-occidentale. Ma accanto a tutto questo troviamo la volontà di sperimentare altre modalità di significazione, attraverso il gioco combinatorio dei segni. Nelle topografie dove questo gioco è più spinto si rileva un dinamismo accentuato dei segni, con un conseguente slittamento del senso, che si sposta di segno in segno. Così, nel quarto dei «Pamphlete», che ho già richiamato sopra, non c'è la descrizione di un paesaggio con auto, ma ci sono 'modelli' di auto, dunque marche, marchi e forme di design, che hanno una funzione sostitutiva, stanno al posto di qualcos'altro («stellvertretend») – dei loro proprietari, di un'identità che non c'è più; e questi modelli si muovono attraverso zone della città che si danno solo nella modalità del paragone: nessuna localizzazione, né l'enfasi dell'irripetibilità di uno scorcio di paesaggio, ma l'intercambiabilità anche della scenografia, che postula l'assenza di un *dove* referenziale: «Automodelle bewegen sich stellvertretend durch vergleichsweise Gegenden» (p. 20).

Volendo tentare un giudizio conclusivo, ritengo che proprio questa irrisolutezza, tra un modello discorsivo critico più tradizionale e la sperimentazione di nuove forme di scrittura poetica, sia per noi ancora oggi interessante. Per noi, stretti come siamo tra il complesso, farraginoso ten-

tativo di recuperare brani delle posizioni critiche del più recente passato, e il bisogno di rimodellare questi strumenti per renderli proficui in una realtà profondamente mutata negli ultimi decenni, caratterizzata dalla predominanza del codice. Si pensi a come lo spazio e l'estetica metropolitani, allora topografati da Heißenbüttel, siano mutati, anche ultimamente, con un'ulteriore accelerazione: superfici sempre più grandi installate a fini pubblicitari, oppure superfici trasformate in supporti di testi di tipologia varia (artistici, o di nuovo pubblicitari); o ancora, si pensi ai monumenti ingabbiati durante i lavori di restauro, che vengono ricoperti da pannelli sui quali è dipinta la facciata originaria dello stesso monumento – una sorta di simulacro, di raddoppiamento, non senza conseguenza per il sistema semiotico metropolitano e il rapporto tra realtà e immaginario<sup>43</sup>.

L'intuizione della *città come medium*, delle sue superfici (muri, specchi d'acqua, depositi ferroviari, porzioni di cielo con nuvole) come spazi semiotici, sui quali proiettare elementi linguistici, è davvero notevole; soprattutto per la radicalità di questa intuizione, perché in realtà è la città nel suo insieme che funziona come un sistema semiotico, sono le sue componenti discrete (strade, stazioni, tangenziali, ma anche volti umani, uccelli ecc.) che fungono da segni di un alfabeto che si ricombina in modo sempre diverso. È la città la vera topografia, come ben si capisce in una lirica molto coerentemente inserita nella sezione «Einfache grammatische Meditationen» (p. 45):

kleine schwarze Senkrechte überqueren langsame schwarze Waagrechte  
 Regenförmiges überquert Regenförmiges  
 Scharen von Wänden  
 kleine schwarze traurige unaufhörlich wandernde Rechtecke  
 zögernde Diagonalen  
 sich überquerende gerade endliche Strecken

<sup>43</sup> Al riguardo si vedano le pagine dedicate da Aleida Assmann (ASSMANN 2006, pp. 12-14) all'utilizzo della Porta di Brandeburgo in occasione di due interventi: quello dell'artista Horst Hoheisel, che nel gennaio del 1997 se ne servì come di uno schermo gigante, sul quale proiettò una diapositiva che riprendeva un'altra celebre porta, quella del campo di Auschwitz, con la famigerata scritta «Arbeit macht frei»; e quello della Deutsche Telekom, che durante i lavori di restauro, tra il 2000 e il 2002, sfruttò il monumento come un'enorme parete per fare pubblicità ai propri prodotti. In entrambi i casi si è trattato di un'operazione di riscrittura e risemantizzazione di un testo di importanza fondamentale per la cultura tedesca.

jedenfalls gegebenenfalls und ich rede rede  
 Rede überquert Rede und es gibt es gibt es nicht nicht  
 Rede überquert Rede und es gibt es gibt es nicht nicht und nie nie

Qui c'è un'osmosi perfetta tra l'ambito retorico («Rede»), geometrico-grafico («Senkrechte», «Waagerechte», «Diagonalen»), architettonico («Wänden»), urbanistico («überquert», «Strecken»), grammaticale, con elementi linguistici destrutturati e ridotti a significanti («es gibt», «nicht», «und», «nie»). La città è la topografia, l'incrocio delle strade è l'incrocio dei discorsi, le pareti proliferano in schiere, come nelle liriche già citate le finestre o i finestrini di un treno. Lungo tutti questi segni il senso slitta e si rende inafferrabile, come il 'piccolo, triste, incessantemente vagante angolo retto nero' del v. 4.

Con la sua visione della città come topografia, della città come medium, Heißenbüttel è piuttosto avanti rispetto a molta letteratura tedesca del suo tempo. Questa estetica del codice è già marcatamente postmoderna e, per quanto riguarda la produzione di senso, presenta già elementi di tipo post-strutturalista<sup>44</sup>. A metà degli anni '50, nel pieno dell'adesione di massa al modello consumistico e alle dinamiche produttive che lo sostenevano, quando nella produzione dei beni di consumo si vedeva da parte dell'opinione comune il motore segreto dell'epoca, le topografie di Heißenbüttel colgono già questa trasformazione, che venti anni più tardi Baudrillard definirà così: «La città fu in precedenza il luogo della produzione e della realizzazione della merce, della concentrazione e dello sfruttamento industriali. Ora essa è in prevalenza il luogo d'esecuzione del segno come d'una sentenza di vita e di morte»<sup>45</sup>.

Ma le liriche di Heißenbüttel sono molto più avanti anche rispetto alla critica, pur così raffinata e lucida, di Jens, che cinque anni dopo la pubbli-

<sup>44</sup> Interessanti a tal proposito le considerazioni di Lorenz, che accosta Heißenbüttel alle teorie del poststrutturalismo francese, sostenendo che egli offre un esempio perfetto del parallelo «zwischen einer semiologisch reflektierten Literatur und einer an moderner Literatur orientierten Semiologie» (LORENZ 1981, p. 90). Lorenz si riferisce in realtà alla sua produzione più tarda, ma quanto dice a proposito dei testi scritti tra il 1978 e il 1980 ci interessa anche per le *Topographien*, visto che in *Projekt 3* Heißenbüttel prosegue «das Programm der *Rekapitulation* und Kombination vorgefundenen Sprachmaterials in kritischer Affinität zur gegenwärtigen französischen Diskussion» (*ibidem*; corsivo mio) – un programma evidentemente avviato negli anni '50.

<sup>45</sup> BAUDRILLARD 2009, p. 91.

cazione delle *Topographien* scrive, tracciando il quadro della situazione della letteratura tedesca dei suoi giorni: «In einer Zeit, da die Slogans an den Wänden kleben und die Zeitungen stereotype Floskeln verbreiten, strebt der Poet danach, das Gängige, Parole und Schlagwort, auf seinen Wahrheitsgehalt zu reduzieren. Diese Reduktion verlangt Ehrlichkeit und subjektive Konsequenz»<sup>46</sup>. Jens opera evidentemente ancora con categorie tradizionali, che non valgono (o valgono solo parzialmente, in un'altra accezione) per Heißenbüttel. Ad esempio la riduzione è indubbiamente una categoria poetologica utilizzabile per descrivere lo stile delle *Topographien*, dove però 'il poeta' non tenta alcuna riduzione all'essenziale di linguaggi considerati dal critico come poveri e degradati (la pubblicità, i giornali), bensì legge la città (anche le pareti dove sono affissi i manifesti) come un sistema di segni, e fa proliferare i segni del gergo giornalistico, una volta che lo ha decostruito. Certo, nell'ultima lirica citata assistiamo a un processo di riduzione grafica della città, ma questo non avviene sotto la spinta della ricerca dell'essenziale, del 'contenuto di verità' di cui parla Jens. Infatti il verso finale («Rede überquert Rede und es gibt es gibt es nicht nicht und nie nie») realizza una destrutturazione semantica senza ritorno, con un'intenzione non troppo lontana da quella che Baudrillard ascrive agli anonimi *writers* dei ghetti di New York, i cui graffiti «resistono a qualsiasi interpretazione, a qualsiasi connotazione, e non denotano più nulla né nessuno»; essi «sfuggono al principio di significazione e, in quanto *significanti vuoti*, fanno irruzione nella sfera dei *segni pieni* della città, che essi dissolvono con la loro sola presenza»<sup>47</sup>.

Quanto Jens scrive riguarda naturalmente anche Heißenbüttel, ma solo in parte. Certo, in fondo anche Heißenbüttel parla di *verità*, che come abbiamo visto nel verso sopra citato fa coincidere con la memoria; e poi Jens dedica parecchie pagine proprio alla ricapitolazione, ravvisandovi la caratteristica saliente della letteratura tedesca dell'epoca, unitamente alla riduzione, intesa come gesto di *understatement* e di essenzializzazione<sup>48</sup>. E

<sup>46</sup> JENS 1961, p. 20. Su Heißenbüttel v. pp. 139 sgg.

<sup>47</sup> BAUDRILLARD 2009, p. 93.

<sup>48</sup> La tesi di Jens è che l'unica marca stilistica della letteratura tedesca contemporanea consiste nell'assenza di uno stile proprio, e conseguentemente nella «Rekapitulation aller Stile in einer überschaubaren Welt» (JENS 1961, p. 19). Alla fine del suo *pamphlet* egli fornisce una lista molto interessante di quelle che ritiene le caratteristiche della «junge deutsche Literatur der Moderne» (*ivi*, p. 150), che per Jens ha il suo battesimo nella pri-

nei suoi testi, l'abbiamo visto, raccogliendo e nominando Heißenbüttel fa i conti innanzitutto con il passato, che fluisce nello spazio topografico e vi si contrae insieme al presente<sup>49</sup>. Ma la sua concezione degli spazi topografici, dei sistemi semiotici metropolitani e dell'autonomia del significante proiettano d'altra parte le sue poesie ben oltre l'epoca in cui sono state scritte, testimoniano di un'intuizione più avanzata del loro tempo. O quantomeno: al passo con le tendenze più avanzate del proprio tempo, perché le topografie nascono in un contesto che vedeva – l'abbiamo detto in apertura – la nascita del nuovo design tedesco, con una nuovissima attenzione al segno e al codice, e la consapevolezza che si stava innescando una profonda trasformazione culturale.

Negli anni in cui Heißenbüttel scrive le *Topographien* Max Bense, uno dei docenti più importanti della HfG di Ulm, pubblica i volumi della sua *Aesthetica* (il primo nel 1954, gli altri tre negli anni successivi), nei quali mette a punto tra l'altro un'estetica della statistica e un'estetica dell'informazione, nello sforzo di superare le posizioni più tradizionali e di approfondire il rapporto tra arte e tecnica, e tra arte e scienza. Bense stabilisce una differenza tra un'arte nella quale la realtà («Realität») vale «als semantische Wirklichkeit [...], demnach als Resultat einer Interpretation, einer Denotation, die den Inhalt betrifft», e un'arte nella quale questa realtà la si possiede «faktisch ontisch [...], weil man sie selbst unmittelbar auf der

---

mavera del 1952, con il debutto nel Gruppo 47 di Celan, Bachmann e Aichinger; la lista – che comprende anche «die Exaktheit der Topographie» – termina con il *climax*: «Beschränkung Beschränkung Beschränkung: *Reduktion statt Expansion*» (*ivi*, p. 151). Interessante tra l'altro per il nostro discorso è l'analisi che Jens fa di *Matière de Bretagne* di Celan (cfr. *ivi*, pp. 113 sgg.), nella quale riscontra una ricapitolazione anamnestic (cfr. *ivi*, p. 115). Può essere interessante gettare uno sguardo anche a un saggio di Krolow, uscito nello stesso anno, che dedica alcune pagine a Heißenbüttel, in particolare ai tautologismi e alle ripetizioni, soffermandosi proprio sulla conclusione di *LEHRGEDICHT ÜBER GESCHICHTE 1954* (KROLOW 1961, pp. 155 sgg.).

<sup>49</sup> Secondo Jens, nella Germania tra fine anni '50 e inizio anni '60 lo scrittore si volge prima al passato e poi al futuro, per accertarsene, e solo in un terzo momento si concentra sul suo presente storico (cfr. JENS 1961, p. 13). A proposito della dimensione temporale implicita nella ricapitolazione può tornarci ancora utile quanto scrive Agamben, per il quale «la rappresentazione comune che vede il tempo messianico come orientato unicamente verso il futuro è falsa. Siamo abituati a sentirci ripetere che nel momento della salvezza è al futuro e all'eterno che bisogna guardare. Ricapitolazione [...] significa per Paolo, al contrario, che *ho nyn kairós* è una contrazione di passato e presente, che, nell'istanza decisiva, è innanzi tutto col passato che dobbiamo regolare i conti» (AGAMBEN 2000, p. 77).



Fläche als Flächenverhältnisse produziert»<sup>50</sup>. Potremmo dire che in Heißenbüttel incontriamo entrambe queste opzioni, laddove la seconda affermazione di Bense mi pare una perfetta descrizione del suo procedimento topografico, del suo lavoro con le superfici e i rapporti tra grandezze sulle superfici. La frase con la quale Bense chiude il discorso ci torna poi molto utile per definire la parte più innovativa dell'esperimento *Topographien*: «Es handelt sich dabei also um einen Übergang von jener Zeichenwelt, die Realität *bedeutet*, zu einer Zeichenwelt, die Realität *ist*»<sup>51</sup>.

In conclusione, possiamo servirci di uno scritto critico di Heißenbüttel, dedicato a Gertrude Stein, per chiarire in che senso le *Topographien* partecipano a entrambi i discorsi: quello della memoria, della coscienza storica, e quello metalinguistico, concentrato sul codice. Se riandiamo ai tautologismi di Heißenbüttel non può sorprenderci che Stein costituisca per lui un modello di riferimento, con la sua celebre creazione: «A rose is a rose is a rose», ripresa e variata più volte da lei stessa e da altri<sup>52</sup>. Ma l'analisi cui Heißenbüttel sottopone il breve testo *As a Wife Has a Cow* (1926) è particolarmente interessante in questa sede, perché possiamo ricondurla senza esitazioni alle *Topographien* – e del resto il saggio è proprio del 1954. Heißenbüttel descrive il procedimento di Stein come una «rein abstrakte Wortkomposition [...], die in sich selbst ihr Genüge zu haben scheint. Freie Variationen über Wörter und Wortgruppen, grammatikalische Formen und

<sup>50</sup> BENSE 1982, p. 63. Sui processi estetici in quanto processi statistici, sull'estetica dell'informazione (*Informationsästhetik*) e sull'estetica della comunicazione (*Kommunikationsästhetik*) v. in part. pp. 271-283.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 63. Molto interessanti sono le implicazioni che questa affermazione ha per il giudizio estetico, interessanti perché un tipo di poesia come quello di Heißenbüttel resta problematico se affrontato con criteri valutativi ispirati a estetiche tradizionali: «Je näher eine Kunst an die Zeichenthematik herankommt, desto mehr verlieren die klassischen Prädikate ihren Sinn. Die Frage der Qualität ist dann eine Frage der Eindringlichkeit und Wahrnehmbarkeit der Zeichen, durch die wir betroffen werden, eine Frage der Vollendung des Experiments, der Herstellung» (*ivi*, p. 109). Questa particolare attenzione, nella Germania di metà anni '50, allo statuto del *segno* (e di conseguenza anche del *testo*), traspare anche nella scelta da parte di Andersch di chiamare «Texte und Zeichen» la rivista da lui fondata nel 1955.

<sup>52</sup> Proprio nel 1954, ad esempio, da Aldous Huxley, che, in *The Doors of Perception*, a un modello di identificazione delle cose che egli esemplifica appunto con il tautologismo di Stein, contrappone un modello di predicazione libera, che vede la proliferazione di associazioni incontrollate, favorite dall'assunzione di allucinogeni.

Formeln. Variationen, aneinandergeschaltet, gegeneinandergestellt, von schweren Akzentgruppen gegliedert. [...] Reine Schönheit ohne den Ballast von Bedeutung und Gehalt»<sup>53</sup>. L'unica cosa che nel testo di Stein abbia senso («[s]innvoll») sono «die kalkulatorischen Verhältnisse», per esempio il passaggio da una catena pronominale a una avverbiale. Non è difficile scorgere in questa interpretazione la descrizione del principio costruttivo e di produzione di senso fungente nelle topografie.

Ma – in Stein come in Heißenbüttel – è davvero solo la grammatica a produrre bellezza? E significato e contenuto sono davvero solo zavorra? Evidentemente no. Del resto, subito dopo Heißenbüttel aggiunge che il gioco non è tutto qui. Nel testo di Stein, infatti, si possono cogliere «wie Bruchstücke aus einem nicht rekonstruierbaren, im wörtlich Gesagten nicht erscheinenden Zusammenhang»<sup>54</sup>. Mi pare importante riflettere su questo punto. Nelle sperimentazioni linguistiche di Stein Heißenbüttel riconosce un carattere (*anche*) residuale: esse sono sì autonome, ma sono *anche* frammenti espressivi provenienti da un contesto perduto o non più ricostruibile, che dunque non viene esplicitato; residui di un discorso spezzato, e che ora si mostra solo in una concatenazione di elementi linguistici. Di più: questo contesto celato ha a che fare con la memoria e il passato, se è vero che le concrezioni grammaticali e lessicali richiamano qualcosa come un ricordo, che però non riescono a raggiungere, a ripresentificare (una «Erinnerung an Zusammenhänge, die nicht nachvollzogen werden können»), così che intorno alle parole si diffondono 'aloni di supposizione' («Höfe von Vermutung»)<sup>55</sup>.

Come ho detto, mi pare una descrizione perfetta dello statuto delle topografie, a metà tra ricapitolazione e sperimentazione<sup>56</sup>. In parte il mate-

<sup>53</sup> Helmut Heißenbüttel, *Reduzierte Sprache. Über einen Text von Gertrude Stein*, in HEIßENBÜTTEL 1995, pp. 11-23, cit. pp. 20-21.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> Questo statuto ambivalente delle *Topographien* è stato colto già anni fa da Drews, che le considera qualcosa a metà tra flusso di coscienza e agglomerato sintetico di frasi («[Z]wischen Bewußtseinsregistratur und durchdachter Konstellierung von Sätzen»), a seconda che le si legga come insiemi di versi in successione oppure come «Felder» di frasi contemporanee le une alle altre (DREWS 1991, p. 35). Per Drews è chiaro che qui categorie tradizionali come quella di *io lirico* non funzionano, perché si presenta un nuovo tipo di soggettività, che non si pone al centro del testo; e se vi troviamo ancora tracce di un linguaggio

riale linguistico si libera dei rapporti tradizionali di significazione, che si rivelano impotenti nel momento in cui il discorso storico si frantuma e la ricapitolazione del passato si blocca. Nelle *Topographien* si intravede allora una nuova estetica, centrata sul codice e sul medium più che sul messaggio, un'estetica in linea con la riconsiderazione del rapporto tra consumatore e oggetto d'uso avvenuta nella cultura tedesca di avanguardia esattamente in questi anni, che vedono la nascita del design industriale; come pure in linea con la valorizzazione di discipline emergenti nell'ambito comunicativo, informatico, multimediale, che trovano spazio nel progetto didattico e scientifico della HfG, in seguito a un ripensamento di tipo epistemologico. Così, nella sua raccolta di poesie scritte a metà degli anni '50, Heißenbüttel propone almeno in parte un soggetto già postmoderno, che sta in mezzo alle topografie come segno tra segni, e come superficie tra superfici, perché su di lui e sulla sua ombra si proietta il gioco infinito dei segni metropolitani<sup>57</sup>.

---

lirico tradizionale, è vero che Heißenbüttel cerca di liberarsene, perché non intende più esprimere una supposta «authentische Subjektivität» (*ivi*, p. 36). Le frasi staccate (e tuttavia collegate sottotraccia, come in Stein) sono allora per Drews il correlato oggettivo di una «*condition humaine*» che Heißenbüttel ha saputo cogliere come specifica degli anni '50: «Ich-Zerfall, Desintegration einer unverwechselbaren, in ihrem Kern wie in ihren Umrisen benennbaren Subjektivität». La conclusione di Drews è illuminante quanto sintetica: le *Topographien* possono definirsi un «Text-Zyklus über Kontinuität und Diskontinuität» (*ivi*, p. 38). Tuttavia Drews vi coglie la perdurante presenza di una qualche forma di soggettività, di una «Subjekthaftigkeit» (cfr. *ivi*, p. 43; e su questa problematica v. anche la nota seguente). Sembra dargli ragione la lettura che lo stesso Heißenbüttel propone di alcune delle *Topographien* in una conferenza del 1983 (pubblicata poi con il titolo: *Der Autor als Produzent 2. Selbstkommentar*, qui già cit. alla nota 14), dove afferma che al tempo in cui li aveva scritti non si era reso conto di come trent'anni dopo questi suoi testi potessero essere interpretati anche a partire dal loro contenuto esistenziale, nonostante vi si affermi «[e]in gewisser Nominalismus», e nonostante che lì «[d]er Text [...] bezieht seinen Fortgang aus Indexwörtern» (HEIßENBÜTTEL 2008, pp. 125-126). Interessante al riguardo, per le considerazioni finali sul «transzendentes Ego namens Helmut Heißenbüttel», Max Bense, *Ein Textbuch Heißenbüttels* [1961], in: BENSE 1971, pp. 111-118, cit. p. 118.

<sup>57</sup> Heißenbüttel ha riflettuto molto sullo statuto del soggetto (su cui v. anche la nota precedente), in un serrato confronto con i classici della letteratura europea moderna rilevanti per questa problematica (su tutti: Joyce); ad esempio nelle interessanti *13 Hypothesen über Literatur und Wissenschaft als vergleichbare Tätigkeiten* (1965), dove parla della scomparsa del soggetto come entità autonoma (HEIßENBÜTTEL 1995, pp. 225 sgg.), del suo ridursi «zu einem Bündel Redegewohnheiten. Das [...] seiner selbst bewußte punktuelle Ich erweist sich als fiktiv und löst sich auf ein Feld von Bezugspunkten», tanto che l'io può

Ma la deriva notturna dei significanti («inhaltlose Sätze im Nachtdrift», p. 37), che pure comporta una carica liberatoria rispetto ai rapporti tradizionali di significazione, è anche carica dell'angoscia metropolitana, della tristezza che dà una città anonima, squadrata, dove i volti sono ridotti a segni di passaggio, che si ripetono in modo seriale come lo «jetzt» di quell'ultimo verso, l'«ora» definitivo che non arriva mai. Perché quei segni che adesso circolano liberamente sono – come per Stein – ancora affetti dalla storia, in quanto resti di una ricapitolazione incompleta e sospesa; sono frammenti grammaticali e lessicali staccatisi dal grande discorso della memoria, e perciò recano su di sé ancora un'ombra di significato, nel suo grado ormai residuale, in forma di un riflesso sull'acqua, o dell'alfa-

---

essere pensato soltanto più come «etwas Multiplizierbares» (*ivi*, p. 233). Se in questo passo Heißenbüttel ancora si esprime in termini adeguati al discorso della crisi di primo Novecento, a mio avviso in altri suoi scritti teorici degli anni '60 si possono cogliere, rispetto alla problematica della soggettività, alcune intuizioni (seppure appena accennate) che ritroveremo poi sviluppate nei decenni successivi in ambiti teorici postmoderni. In sostanza, Heißenbüttel passa da un'idea di soggetto scisso, frammentato, ma pur sempre figura di un'individualità unica (sebbene in crisi), a un'idea de-individualizzata di soggettività, intesa come rete policentrica. Prendiamo le conclusioni delle *Frankfurter Vorlesungen* (1963), dove egli sostiene che i metodi della letteratura moderna sono accomunati nel tentativo di raddoppiare il mondo, di moltiplicarlo nel segno linguistico, per creare uno spazio linguistico completamente autonomo. Qui Heißenbüttel specifica che ciò non va inteso nel senso tradizionale (moderno) dell'autonomia dell'arte, ma nel senso di uno stato di allucinazione, di un mondo parallelo reso possibile dallo statuto intrinsecamente mediatico delle pratiche artistiche e del soggetto stesso. Ora, ci pare di cogliere uno stile speculativo di tipo postmoderno nell'idea della moltiplicazione dei segni linguistici, del primato del medium («Halluzination bezieht sich dabei immer auf Elemente des Mediums», *ivi*, p. 222), dell'intermedialità delle pratiche artistiche e dell'assimilazione della letteratura ai media tecnici (*ivi*, p. 223); ancora, nell'idea che il mondo reale dell'esperienza sensibile, in seguito a un capovolgimento completo dei rapporti tradizionali, costituisca esso il *codice* nel quale viene sempre di nuovo codificato il «Klartext dieser neuen Literatur» (*ivi*, p. 219); infine, nel passaggio da una concezione dell'uguaglianza tra gli uomini intesa come «Gleichheit des vergleichbaren [...] Individuums», finita ormai con i totalitarismi del Novecento, alla «Gleichheit der Gleichgerichteten», cioè di coloro il cui «Menschliches [...] nur definiert werden kann unter den Abkürzungen, die alle Menschen unter den jeweils gleichen Bezugspunkten gleich machen» (*ivi*, p. 221). Nel concetto di allucinazione formulato da Heißenbüttel mi pare si intraveda già l'intuizione dei mondi virtuali, così come l'idea della creazione letteraria multimediale e policentrica – e anche democratica, perché liberata dal soggetto-artista, e perché vi funge una soggettività multipla, situata «in einer auf mehrere Punkte zugleich bezogenen Perspektive» (*ivi*, p. 224) – prefigura la debordante produzione letteraria e di scrittura che ai giorni nostri si è riversata nella rete.

beto morse delle luci puntiformi nel buio. Anche in questo le *Topographien* sono legate al loro tempo, a quegli anni di passaggio e di pausa, come ho detto nella parte introduttiva di questo lavoro, perché certo Heißenbüttel non è l'unico ad avvertire l'esigenza di sottoporre a verifica il passato, e a tentare delle ricapitolazioni. Va letta in tal senso, ad esempio, anche la nascita a Marbach, nel 1955, del Deutsches Literaturarchiv, che statuisce l'archiviabilità della letteratura tedesca; e proprio in questi anni vengono pubblicate numerose antologie (la più famosa è *Transit*, del 1956, a cura di Höllerer), a testimonianza del bisogno di raccogliere le diverse voci del panorama letterario e di confrontarle. Si tratta in fondo di strategie di ricapitolazione, non diverse nella sostanza da quella messa in atto appena qualche anno dopo da Rühmkorf, che rivisiterà i generi lirici classici della tradizione tedesca (odi, inni, sonetti, *Lieder*), per verificarne la tenuta e l'eventuale riutilizzabilità – un esempio preciso, sul piano della poetica, di quella 'ricapitolazione di tutti gli stili', nella quale Jens vede l'unica caratteristica stilistica unitaria della letteratura tedesca contemporanea<sup>58</sup>.

Qualche anno dopo la pubblicazione delle *Topographien*, in una lirica della raccolta *Landessprache* (1960) Enzensberger tematizzerà il rapporto problematico con il passato, e soprattutto il rapporto tra passato e futuro. L'esigenza che era alla base del tentativo di ricapitolazione operato da Heißenbüttel trova ora un nuovo spazio, una diversa occasione di dicibilità. In *spur der zukunft* l'io lirico si mette come un cane sulle tracce del futuro:

auf der spur der zukunft, nach verhängnis  
scharrend, nach unsrer eigenen asche, nach dem,  
was noch nicht auferstanden aus zeitgruben  
und noch nicht erbärmlich vollstreckt ist<sup>59</sup>?

Che l'io, nel mettersi sulle tracce del futuro, vada alla ricerca del passato, non è un paradosso, ma un portato del movimento dialettico della co-

<sup>58</sup> RÜHMKORF 1962; interessanti, per il confronto con la tradizione, sono soprattutto le «Varationen» (su testi di Hölderlin, Klopstock, Eichendorff, Claudius) e le considerazioni conclusive («Abendliche Gedanken über das Schreiben von Mondgedichten»). Sulla formula di Jens v. sopra, nota 48.

<sup>59</sup> ENZENSBERGER 1969, p. 24.

scienza storica. Un passato fatto di cenere e sciagura («verhängnis»), che è ancora sepolto nelle fosse del tempo («zeitgruben»), e per questo va dissotterrato («scharrend») e riportato alla superficie. Al posto della riduzione grafica del «Gelände» – un termine significativamente molto presente nelle *Topographien*, perché rimanda a una superficie bidimensionale, la superficie-foglio – qui abbiamo lo scavo nella memoria, l'archeologia, che sola può recuperare al presente ciò che non è ancora risuscitato («auferstanden»). A dover risuscitare, allora, non è l'Altro, del quale si attende la venuta (sia esso il messia, o la rivoluzione, o il compimento della storia), ma il passato stesso, che va ricapitolato e giudicato (a questo rimanda «vollstreckt»); e non giudicato solo sommariamente, in attesa del *vero* giudizio ultimo, come nella ricapitolazione messianica, bensì «erbärmlich», come solo può e sa giudicarlo il tribunale della storia, il tribunale tenuto da coloro cui spetta il lavoro di scavo.

In *spur der zukunft* la ricapitolazione si è fatta discorso, perché la cenere del passato si trova disposta in una prospettiva dialettica, alla quale è affidato il compito di trasformare il futuro, da traccia che ancora è, in un tempo pieno – mentre la dialettica è del tutto assente nelle *Topographien*. Sappiamo che il discorso della memoria acquisterà qualche anno più tardi, con il '68, un'importanza politica e retorica dirompente, e diventerà anzi il segno inconfondibile della cultura alternativa specificamente tedesco-occidentale; e sappiamo anche che gli ultimi venti anni sono stati segnati dall'urgenza di questo discorso, che dopo la riunificazione tedesca ha assunto nuovo vigore, ed è tuttora di bruciante attualità. E tuttavia, con quella deriva dei segni che abbiamo incontrato in alcune delle topografie, segni che proliferano e si sottraggono alle pratiche della ricapitolazione, e vagano tristi e liberi nella città-testo, nello spazio semiotico metropolitano, Heißenbüttel si pone – seppure solo parzialmente – oltre il discorso della memoria, scavalcando anche l'elaborazione critica del passato che proporrà il movimento studentesco.

Ma in conclusione, nelle poesie fin qui analizzate ricapitolazione e sperimentazione non costituiscono due posizioni contrastanti, da conciliare magari in una dialettica forzata<sup>60</sup>. Le possiamo piuttosto vedere come due istanze parallele, simili a quelle che Heißenbüttel rileva in Gertrude Stein:

---

<sup>60</sup> Sul rapporto tra ricapitolazione ed esperimento in Heißenbüttel v. le interessanti considerazioni di HARTUNG 1975, pp. 56 sgg.

la concretezza del contesto sotterraneo e l'astrazione linguistica. Quanto egli scrive riguardo a Stein mi pare fornisca allora una chiave di lettura acuta, e in fondo per nulla conciliante, anche per le *Topographien*:

Also doch ein Inhalt, doch eine Geschichte? Dies sowenig wie eine rein abstrakte Komposition. Sondern von beiden etwas<sup>61</sup>.

### *Bibliografia*

- AGAMBEN Giorgio, *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.
- ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München 2006.
- BAUDRILLARD Jean, *Lo scambio simbolico e la morte*, trad. it. di G. Mancuso, Feltrinelli, Milano 2009; orig. franc.: 1976.
- BENSE Max, *Die Realität der Literatur. Autoren und ihre Texte*, Kiepenheuer & Witsch, Köln 1971.
- BENSE Max, *Aesthetica. Einführung in die neue Aesthetik* [1965], Agis-Verlag, Baden-Baden 1982 (2. erw. Ausg.).
- COMBRINK Thomas, *Sammler und Erfinder. Zu Leben und Werk Helmut Heißenbüttels*, Wallstein, Göttingen 2011.
- DREWS Jörg (Hg.), *Vom «Kahlschlag» zu «movens». Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre*, text + kritik, München 1980.
- DREWS Jörg, «alle Sätze sind gleichwertig». *Zu Helmut Heißenbüttels Topographien*, in *Schrift écriture geschrieben gelesen*. Für Helmut Heißenbüttel zum siebzigsten Geburtstag, hrsg. v. Ch. Weiss, Klett, Stuttgart 1991, pp. 35-44.
- RUDOLF DRUX, *Historisches als Sprachmaterial. Helmut Heißenbüttels Lehrgedicht über Geschichte 1954*, in *Gedichte und Interpretationen*, Bde. 1-6, Philipp Reclam jun., Stuttgart; Bd. VI: *Gegenwart*, hrsg. v. W. Hinck, 1982, pp. 160-167.
- ENZENSBERGER Hans Magnus, *Landessprache* [1960], Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1969.
- HARTUNG Harald, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1975.
- HEIßENBÜTTEL Helmut, *Topographien. Gedichte 1954/55*, Bechtle, Eßlingen 1956.
- HEIßENBÜTTEL Helmut, *Textbücher 1-6*, Klett, Stuttgart 1980.

<sup>61</sup> HEIßENBÜTTEL 1995, p. 21.

- HEIßENBÜTTEL Helmut, *Über Literatur*, Klett-Cotta, Stuttgart 1995 (unver. Nachdr. d. Erstausg. v. 1966).
- HEIßENBÜTTEL Helmut, *QuasiAutobiographie. 13 Ansätze zur Selbstaussage (1953-1991)*, in «Schreibheft» 67, 2006, pp. 103-132.
- HEIßENBÜTTEL Helmut, *Über Benjamin*, hrsg. u. m. e. Nachw. vers. v. Th. Combrink, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2008.
- HUSSERL Edmund, *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik* [1939], redig. u. hrsg. v. L. Landgrebe, Meiner, Hamburg 1999<sup>7</sup>.
- JENS Walter, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, Piper, München 1961.
- KONSTELLATIONEN. *Literatur um 1955*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar. Ausstellung u. Katalog: Michael Davidis et al., Dt. Schillerges., Marbach a.N. 1995.
- KROLOW Karl, *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, Mohn, Gütersloh 1961.
- LORENZ Otto, *Schreiben wie nach einem Backrezept. Poststrukturalistische Theorie als Prämisse von Heißenbüttels «Projekt 3»*, in «text + kritik» 69/70, 1981, pp. 85-96.
- RÜHMKORF Peter, *Kunststücke. Fünfzig Gedichte nebst einer Anleitung zum Widerspruch*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1962.
- SCHINDELBECK Dirk, *Illustrierte Konsumgeschichte der Bundesrepublik Deutschland. 1945-1990*, Landeszentrale für politische Bildung Thüringen, Erfurt 2001.





«DRAUSSEN IM WALDE VON WILHELMSHORST».  
LA MILITANZA POETICA DI PETER HUCHEL

di  
Valentina Di Rosa  
Napoli

*Bis heute ist er der Abgewandte, im selben  
Haus, aber meist in einem anderen Zimmer.*

LUTZ SEILER

1. «HÜBEN UND DRÜBEN» – ‘SDOPPIAMENTI’

Da principio alcune considerazioni sulla mostra che affianca relazioni e discorsi di questo convegno, i cui materiali, già esposti nel 2009 in vari luoghi della Germania, sono poi confluiti nei due ponderosi volumi del catalogo curato (con altri) dal nostro ospite Helmut Böttiger.

*Doppelleben. Literarische Szenen im Nachkriegsdeutschland*: nel loro insieme, le fonti qui riproposte – testi, immagini, documenti d’archivio – mi pare intendano costituire, anche ai fini dei lavori di queste due giornate, una sollecitazione a ripensare la diseguale cultura di lingua tedesca degli anni ’50 in una prospettiva ‘doppia’ nel senso dello spazio (Est/Ovest), non meno che del tempo (ieri/oggi), suggerendo accanto a un approfondimento di costellazioni e nodi critici di quel recente passato, spunti di riflessione utili, non da ultimo, a inquadrare alcune perduranti tensioni di questo presente. Mi sembra cioè che l’invito da raccogliere consista non solo nel tornare a interrogare una stagione di transizione politica e culturale quanto mai delicata e complessa, come quella compresa fra i confini cronologici 1945/1949-1961, ma anche nel metterla in rapporto con gli orizzonti discorsivi della nostra attualità, tessendo una relazione implicitamente simmetrica fra le due determinanti cesure della Storia tedesca del secondo Novecento: da una parte la cosiddetta “Germania anno zero”, *incipit* della

frattura nazionale, con alle spalle il peso dell'eredità ideologica del nazionalsocialismo; dall'altra la *svolta* del 1989, avvio del processo di riunificazione, con alle spalle il peso dell'eredità ideologica della guerra fredda.

Grazie a un rigoroso lavoro di ricerca condotto ad ampio raggio, il progetto *Doppelleben* fornisce, proprio in questa prospettiva, un'indagine per molti versi inedita del «campo letterario» tedesco con le sue divisioni territoriali e ideologiche, le opposte strategie di occupazione di luoghi simbolici dell'identità nazionale, restituendo una visione oculatamente polare dell'intreccio di contraddizioni, antagonismi, conflitti che hanno connotato i 40 anni di 'doppia vita' del Paese, persistendo talora ben oltre la soglia del 1990.

Ne deriva un prezioso e sostanziale contributo ai fini di una negoziazione critica della memoria entro i mutati assetti della odierna 'Repubblica di Berlino', ove i destini divisi dell'Est e dell'Ovest continuano a costituire, a distanza di oltre due decenni dalla riunificazione, materia di bilanci controversi, rivelando il disagio di una nazione intenta all'arduo compito di riconciliarsi con la sua Storia, articolando una coscienza non solo infelice (o faziosa) della propria identità.

Anno di ricorrenze multiple e incrociate – dai 60 anni della fondazione della BRD e della DDR ai 20 anni dalla caduta del Muro –, lo stesso 2009 ha fornito svariate occasioni di celebrazioni, retrospettive, eventi e discorsi ufficiali, laddove l'obiettivo di ri-legittimazione dell'ordine bundesrepubblicano ha teso a dominare lo spazio della comunicazione mediatica, condizionando non di rado riscritture unilaterali del passato, con un conseguente 'oscuramento' di consistenti ambiti della memoria tedesco-orientale.

Un esempio particolarmente eclatante all'interno di questa cornice è stato l'esposizione *60 Jahre - 60 Werke*, promossa dal Ministero degli Interni e allestita presso il Martin-Gropius-Bau di Berlino nell'arco dei festeggiamenti per il 60esimo anniversario della promulgazione della Costituzione tedesco-federale: una rassegna dei linguaggi figurativi compresi nell'intervallo cronologico 1949-2009 che, a dispetto dell'enfasi posta sulla unitaria dimensione *nazionale*, ha proposto invece ai visitatori una selezione di opere e autori circoscritta al solo panorama della Germania Occidentale, fornendo al riguardo una giustificazione tanto perentoria quanto sommaria: «In der DDR war die Kunst nicht frei, also hat sie in der Ausstellung nichts zu suchen. [...] Die DDR spielt für die Entwicklung der Kunst eigentlich keine Rolle» (SMERLING 2009, 19).

Dei discutibili criteri di inclusione/esclusione a senso unico ha dato conto Christoph Hein nella lettera con cui ha declinato l'invito della Cancelliera Angela Merkel alla cerimonia di inaugurazione della mostra, nella quale contesta, con scrupolo filologico, la tendenziosa operazione di discredito dell'arte prodotta nei 40 anni di vita della DDR, identificata *tout court* con il regime totalitario<sup>1</sup> – una presa di posizione fortemente critica che ha costituito a sua volta preludio di una denuncia più allargata, a cura dei membri della Akademie der Künste, volta a sensibilizzare l'opinione pubblica riguardo all'«inquietante grado» di «perdita di consapevolezza storica» raggiunto nel Paese.

Tanto più apprezzabile, al cospetto di queste polemiche e delle loro relative strumentalizzazioni<sup>2</sup>, il rigore metodologico che ha ispirato l'impostazione di *Doppelleben*, inducendo Böttiger e i co-curatori del progetto a ripensare in un'ottica intrinsecamente congiunta i due mondi paralleli dell'Est e dell'Ovest, consentendo così, sin dal principio, una lettura *a fronte* dei rispettivi contesti letterari e culturali, con gli annessi programmi di ri-costruzione e rinascita, i relativi condizionamenti politici, le ambiguità ideologiche di ambedue i blocchi.

Quanto alle istituzioni letterarie direttamente coinvolte nel quadro, una posizione preminente spetta, per quel che concerne i nuclei di ricerca privilegiati, alla Akademie für Sprache und Dichtung di Darmstadt, non solo nel suo ruolo di autorevole committente del progetto *Doppelleben*, (il 2009 ha coinciso inoltre con il 50esimo anniversario della data di fondazione dell'Akademie), ma anche in quanto emblematica tribuna dello *Zeitgeist* reazionario degli anni '50.

L'indiscusso prestigio nazionale e internazionale dell'Accademia, legato in primo luogo all'illustre tradizione del Premio Georg Büchner, non ha impedito, in questa pur solenne e ufficiale circostanza, il coraggio di uno sguardo autocritico rivolto alle origini, qui documentate – con ricorso alle fonti – nel senso di una sinistra continuità con mentalità, atteggiamenti, valori che erano stati già in auge durante la dittatura hitleriana e di cui la polemica fra Frank Thiess e Thomas Mann a proposito della *innere Emigration* rappresenta un caso tanto noto quanto eloquente.

<sup>1</sup> Cfr. il testo pubblicato sulla rivista «Freitag» il 6 maggio 2009 ([www.freitag.de](http://www.freitag.de)).

<sup>2</sup> Alcuni echi sono rintracciabili sul sito [www.60jahre-60werke.de](http://www.60jahre-60werke.de) nella rubrica 'Debatte um Ost-/Westkunst'.

Wir wollten die Atmosphäre und die Vielfalt der literarischen Ausdrucksformen in der Nachkriegszeit einfangen, wir wollten nicht stehenbleiben bei der Rede vom Mief der Adenauerzeit, von der Restauration in den ersten Jahren der Bundesrepublik, das sind mittlerweile ja rituell wiederholte Formeln, die ihrerseits drohen, einen gewissen Mief anzunehmen. Und dennoch: Beginnt man, sich mit dieser Zeit näher zu befassen, kommt man an jenem Mief nicht vorbei. (BÖTTIGER 2009, I, 2)

Destini incrociati. Da una parte il clima di restaurazione dell'era di Adenauer; dall'altra la deriva totalitaria dell'era di Ulbricht; da una parte l'enfasi sulla «Stunde Null», dall'altra l'accento sul programma dello «Aufbau»: la difficoltà di ricominciare, immaginando un futuro non solo nel mondo delle lettere, convive nel paesaggio incerto del dopoguerra con la tempestiva creazione di due opposti sistemi di propaganda con rispettive strategie di manipolazione e censura di segno solo apparentemente inverso – in primo piano l'ingerenza normativa dei «Literaturfunktionäre», registi più e meno occulti di un consenso ricercato a Ovest nel segno di un «anticomunismo totalitario» (Günter Gaus), a Est in nome di un antifascismo viziato a monte dall'ipoteca staliniana.

Der Kalte Krieg zwischen Ost und West befindet sich in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre auf dem Höhepunkt, und es ist merkwürdig, welche strukturelle Gemeinsamkeiten die Extreme auf beiden Seiten aufweisen. In der sowjetisch besetzten Ostzone wirken die totalitären Strukturen genauso weiter, nur in anderer Form: Die stalinistische Kampfansage gegen den »Formalismus«, gegen die Moderne ist in Deutschland durch Blut und Boden bestens vorbereitet worden. (*ivi*, 7)<sup>3</sup>

Diverso il quadro della stessa stagione, se invece osservato a partire dall'engagement di singoli autori, dalla loro ricerca di un nuovo orientamento nel senso di una programmatica estraneità nei confronti della recen-

---

<sup>3</sup> Sul potere e l'influenza di questi «Herren des Diskurses» cfr. BÖTTIGER 2009, I, p. 3 sgg. Una singolare simmetria congiunge peraltro due fra i più influenti «funzionari della letteratura» attivi nelle due Germanie: da un lato Kasimir Edschmid, Vicepresidente dell'Akademie di Darmstadt, dall'altro Johannes R. Becher, co-fondatore del Kulturbund zur demokratischen Erneuerung Deutschlands e futuro Ministro della Cultura della DDR, entrambi dotati di un passato tra le file dell'avanguardia espressionista, 'scomodo' a tutti gli effetti nel quadro di entrambe le ideologie. (Cfr. in particolare *ivi*, pp. 34-63 e 374-393).

te tradizione unita al rifiuto degli orizzonti angusti propri della «deutsche Nachkriegsprovinz» – esperimenti di rottura e trasgressione di confini, che in parte si muovono lungo la linea ereditaria del modernismo ‘classico’ di Weimar, in parte coincidono con le istanze di una nuova generazione e i percorsi letterari del Gruppo ’47.

Nel disegno di questo sguardo ‘doppio’ rientra così anche la scelta dei curatori di affidare a protagonisti della scena letteraria contemporanea riletture di autori da tempo iscritti nell’orizzonte del canone, ma allora sospinti ai margini del dibattito ufficiale, ove la novità non sta nella rosa di nomi scelti, ma nell’intento di ridisegnare i contorni di quel paesaggio frammentario e discontinuo, individuandone le linee di tensione e di fuga a partire dall’attualità della letteratura riunificata – rivisitazioni orchestrate sulla base di un principio di consonanza e affinità di cui l’indice del secondo volume di *Doppelleben* dà conto nella forma di numerosi abbinamenti suggestivi (in cui opportunamente rientrano anche il contesto austriaco e quello svizzero): Ingo Schulze/Alfred Döblin, Sibylle Lewitscharoff/Marie Luise Kaschnitz, Friedrich Christian Delius/Ilse Aichinger, Durs Grünbein/Hermann Broch, Felicitas Hoppe/Max Frisch, Wilhelm Genazino/Wolfgang Hildesheimer, Reinhard Jirgl/Arno Schmidt, Ulf Stolterfoht/Helmut Heissenbüttel...

Come a chiedersi daccapo: «Wer sind wir und wie steht es mit uns?», riformulando entro le coordinate del presente l’interrogativo già posto da Klaus Wagenbach nella sua ormai storica rassegna di posizioni e scritture intitolata *Vaterland, Muttersprache*. La prima edizione dell’antologia, pubblicata nel 1979 in occasione del 30esimo anniversario delle due Repubbliche tedesche («eine krumme Zahl und dennoch ein rundes Datum nicht nur für die Bundesrepublik, sondern auch für den Doppelgänger Deutschland-Deutschland»), era introdotta da Peter Rühmkorf con la constatazione di una palese anomalia inerente al processo di sdoppiamento della nazione e della sua letteratura, causa di un innegabile «malessere dell’identità» e di altrettanto innegabili «disturbi del comportamento» (WAGENBACH 2004, 11).

In quel caso, l’adozione di un’ottica ‘doppia’ sulla recentissima «preistoria» degli anni ’50 era servita inoltre a rivelare – a dispetto del clima ufficiale di ostilità e sospetto proprio della propaganda della guerra fredda – quanto invece permeabile fosse il confine dal punto di vista di una certa militante intelligenza legata in particolare al destino e allo stato di ecce-

zione della città di Berlino, e in quale consistente misura non pochi artisti e intellettuali fossero allora impegnati dall'una e dall'altra parte della città (e del Paese) a ricercare forme di incontro e di dialogo, talora perseguendole nella formula letterale (e cioè fisica) del 'transito'<sup>4</sup>.

Fino alla drastica cesura del Muro, il dibattito politico-culturale di questa precaria stagione si rivela d'altro canto segnato da un'ibrida coesistenza di pace e di guerra, con momenti più e meno acuti di crisi, di cui fanno parte simultaneamente tanto l'ipotesi di un nuovo conflitto armato, quanto quella di una riunificazione discussa come plausibile ipotesi a breve termine. Prima di diventare per lungo tempo un tabù, lo stato della nazione pensata come organismo 'intero' è ancora un tema all'ordine del giorno capace di mobilitare le coscienze migliori a cavallo di entrambi i fronti, ispirando un impegno a favore dell'intesa e della distensione – funesta l'evenienza del riarmo evocata da Brecht nel suo *Offener Brief an die deutschen Künstler und Schriftsteller* (1951) con la nota parabola di Cartagine:

Werden wir Krieg haben? Die Antwort: Wenn wir zum Krieg rüsten, werden wir Krieg haben. Werden Deutsche auf Deutsche schießen? Die Antwort: Wenn sie nicht miteinander sprechen, werden sie aufeinander schießen. [...] Das große Carthago führte drei Kriege. Es war noch mächtig nach dem ersten, noch bewohnbar nach dem zweiten. Es war nicht mehr auffindbar nach dem dritten. (*ivi*, 108)

In questo instabile scenario, Peter Huchel è senz'altro una delle figure di massimo rilievo, dedito attivamente a favorire la circolazione di temi e di idee fra Est e Ovest, in particolare nel ruolo di caporedattore della prestigiosa rivista «Sinn und Form», concepita sin dal principio come elemento di congiunzione («geistige Brücke») fra i due mondi.

Benché portato per sua indole a lavorare discretamente in disparte, disertando le adunanze ufficiali, l'urgenza di un'attualità in cui la definitiva separazione fra le due «zone» va consumandosi, giorno dopo giorno, nella forma di «paragrafi e decreti» tesi a ostruire il «sistema circolatorio» della

---

<sup>4</sup> Circa il 'transito' di persone e di idee fra le due Berlino cfr. il recente volume DEGEN (Hg.) 2011. Sulla ricerca di «gesamtdeutsche Begegnungen» vedi anche la testimonianza di Christa Wolf e Gerhard Wolf (BÖTTIGER 2009, II, pp. 139-150), con un accento sulla cesura del 1956 rappresentata dalla rivolta in Ungheria.

città, lo conduce, nello scorcio di questi anni, a esporsi ripetutamente in una serie di discorsi e interventi pubblici. È del 1952 la sua *Rede vor dem Groß-Berliner Komitee der Kulturschaffenden*, concepita come richiamo alla responsabilità di artisti e intellettuali («die geistig Schaffenden») ai fini della necessaria salvaguardia di una «unità culturale». In linea con lo spirito della rivista che dirige, la sua è un'idea ancora integra di umanesimo a tutto tondo, pensato come fertile connubio fra arte, scienza e filosofia nel solco della insigne tradizione radicata a Berlino – accanto ai nomi di Hegel e dei fratelli Humboldt, ricorrono quelli di Virchow, Koch, Einstein –, e riaffermato come risorsa da spendere contro la minaccia di una nuova barbarie.

Wenn auch das Leben in beiden Teilen Berlins von politischen Gesichtspunkten entscheidend bestimmt wird – niemals sahen die geistig Schaffenden die Notwendigkeit dafür ein, auch das kulturelle Leben Berlins zu spalten. Von Anfang an protestierten sie dagegen. Ihre Forderung, die kulturelle Einheit nicht zu zerstören, ist eine der primitivsten Vernunft, denn jeder Kulturschaffende ist darüber klar, daß Berlin auch als Kulturstadt nur als Ganze steht oder daß es fällt. [...] Etwas von dem Geist Wilhelm von Humboldts und damit ein Klima, in dem Kunst und Wissenschaft gedeihen können, möge endlich in die Amtsstuben einziehen. Sonst kommt es eines Tages noch so weit, daß man die Bürgersteige an den Sektorengrenzen aufreißt, um nachzusehen, ob nicht etwa ein dort stehender Baum heimlich unter dem Straßenpflaster seine Wurzeln in den angrenzenden Sektor ausgebreitet hat. Plädieren wir für die Freiheit der Bäume! (HUCHEL 1984, II, 269 e 281)

Se l'enfasi posta sulla «libertà degli alberi» è intesa nella chiave di una provocazione paradossale (impossibile, tuttavia, non leggerla anche come involontaria profezia di uno scenario destinato, di lì a poco, a realizzarsi quasi letteralmente), coerente è la logica che assimila l'immagine della città, amputata per mano di una ottusa burocrazia, all'immagine della poesia, amputata per mano degli interventi non meno lesivi della censura.

Lassen Sie mich als Lyriker, die Arbeit dieser Leute mit folgendem Bild charakterisieren: Sie versuchen gleichsam mit einem Büchsenöffner den metallenen Glanz eines Septembergedichtes aufzureißen, um den aktuellen Inhalt zu finden. Genauso könnte man versuchen, mit einer Semse den Abendhimmel aufzuschneiden! Ich weiß, diese Leute besitzen keinen Humor. Und ich bitte Sie, mir *meinen* zu verzeihen. (HUCHEL 1984, II, 282-283)



Fatalmente minoritarie appaiono di conseguenza le «forze del progresso» nei confronti di quelle della «reazione» con relative ricadute nella sfera dell'immaginazione artistica: difficoltà di misurarsi con la realtà, mancanza di stile, assenza di presente.

Nel dicembre 1956 Hans Mayer, intervenendo a proposito dei recenti sviluppi della letteratura dell'Est, constata laconico: «Der Tisch unserer Literatur ist kärglich gedeckt. Wir durchleben magere Jahre»<sup>5</sup>. Altrettanto sconsolante il quadro dipinto da Walter Jens a Ovest, aggravato dall'imposizione di false alternative: «kleineuropäisch-katholisch, amerikanisch oder sowjetisch» (JENS 1961, 55).

È una premessa da cui Jens mira a ricavare ulteriori implicazioni circa il rapporto fra assetto geo-politico e fortuna dei generi letterari. Per quanto concerne la lirica, si impone infatti ai suoi occhi, malgrado il travagliato contesto, una letteratura di lingua tedesca di rango europeo, mentre lo stesso non può dirsi per il romanzo, cui è venuto a mancare, con la perdita della capitale, il creativo humus della cultura metropolitana, terreno privilegiato del confronto fra io e universo sociale. Con alcune variazioni, è la medesima tesi formulata da Heinrich Böll nelle *Poetik Vorlesungen* tenute qualche anno dopo a Francoforte (1964): il Paese ha cessato di costituire una *Heimat* fertile ai fini dell'invenzione poetica, mancano le premesse territoriali di una produzione letteraria degna di misurarsi con quella di altre nazioni; la Germania tutta appare come una terra desolata, triste sì, ma incapace di lutto: «ein trauriges Land ohne Trauer». Fa eccezione tuttavia, anche per Böll, la scrittura lirica. Lungo la stessa linea di ragionamento, Jens fa inoltre dei nomi, riconoscendo il profilo di alcune grandezze isolate, a cavallo fra generazioni diverse: Bachmann, Celan, Enzensberger, Huchel.

Nell'ottobre del 1957 sono tutti invitati a Wuppertal, compreso Böll, in occasione di un convegno dedicato a letteratura e critica letteraria: «Da sassen sie beisammen als Freunde, die sich als Zeitgenossen empfanden». Sono presenti anche Mayer e Jens – tema comune dei loro discorsi: «das Gedicht in Form einer Flaschenpost» (MAYER 1982, II, 314).

---

<sup>5</sup> Cit. in MITTENZWEI 2003, p. 173.

## 2. HUBERTUSWEG - RISCrittura DI UN PAESAGGIO

*Wir wollen es nicht verschweigen  
In dieser Schweigezeit  
Das Grün bricht aus den Zweigen  
Wir wolln das allen zeigen  
Dann wissen sie Bescheid*  
WOLF BIERMANN, *Ermutung* –  
Peter Huchel gewidmet

La poesia come spazio di meditazione e atto di resistenza: «Nicht jedem liegt die politische Deklamation, aber ein Gedicht, das ein sehr persönliches Erlebnis in der Sprache wirklich macht, kann weit mehr von der Bewegtheit der Zeit durchweht sein als eine Reimerei, die sich politisch gibt», così Huchel in un'intervista rilasciata nel 1974 (HUCHEL 1984, II, 390).

Una 'doppia vita', nel senso di un duplice fronte di impegno, è quella che Huchel conduce nel corso degli anni '50 nel suo osservatorio periferico di Wilhelmshorst, la piccola località situata nei pressi di Potsdam, da lui scelta come residenza privata e sede del proprio lavoro: una sorta di volontario confino, seppure a breve distanza dalla capitale, dotato fra le righe di una valenza analoga a quella attribuita da Brecht alla cittadina di Buckow, che dà nome alla sua ultima raccolta di elegie: la scelta del margine come distanza critica dal centro.

Il programma poetico di Huchel è coerentemente sottinteso nell'abbreviazione simbolica di *Hubertusweg*, titolo di una lirica composta negli anni bui della censura e dell'isolamento, nonché storico indirizzo della redazione della rivista «Sinn und Form». Sono iscritti in quel nome il ritmo e la trama di una singolare economia domestica, scandita dall'avvicinarsi quotidiano delle opere e dei giorni: la biblioteca, la scrivania del poeta, gli ambienti privati e quelli adibiti a uffici della redazione, e inoltre gli spazi all'aperto, la vicinanza della foresta, i paesaggi piatti della Marca del Brandeburgo, riproposizione di scenari familiari a Huchel sin dall'infanzia trascorsa in quei dintorni nel paesino di Alt-Langerwisch – una dimora e un sito naturale capaci di garantire, oltre alla ricercata lontananza dalla sfera pubblica, la dimensione intima del raccoglimento, congeniale alla scrittura<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Cfr. i saggi narrativi di Lutz Seiler (SEILER 2004, pp. 9-30, 52-56 e 81-98). Dal 1997

Eppure, nel corso degli anni di permanenza nella DDR, Huchel pubblicherà solo pochi testi e per lo più in modo discontinuo e sparso, come prolungando l'esperienza dell'emigrazione interna già vissuta durante il regime nazista. In qualità di «non più giovane esordiente», nel 1945 ha già alle spalle una carriera di poeta, all'interno di una movimentata biografia intersecata dalle crisi e dai rivolgimenti politici della Storia tedesca del Novecento: precocemente coinvolto in politica, all'età di 16 anni si arruola come «Eintagssoldat» al servizio di Kapp, partecipando al tentato colpo di stato; successivamente si converte al marxismo, senza tuttavia aderire a organizzazioni di Partito, vivendo «senza giustificazioni» gli anni che precedono l'avvento al potere di Hitler. Vicino alla cerchia della rivista «Die Kolonne», nel corso degli anni '30 pubblica alcune liriche ispirate alla natura e ai «Wälderjahre der Kindheit», ma è poi costretto al silenzio durante la dittatura, richiamato al fronte durante la seconda guerra mondiale, fatto poi prigioniero dai sovietici. Al termine del conflitto opta, sulla base delle sue convinzioni politiche, per il regime socialista della Repubblica Democratica, ma non per questo accetta di allinearsi, esponendosi così ai ripetuti interventi di repressione e censura. Contestato e avversato vieppiù nel suo lavoro, viene infine destituito dal suo ruolo di caporedattore di «Sinn und Form» e costretto a vivere da sorvegliato speciale dal 1962 al 1971, anno nel quale, dopo reiterate petizioni, gli viene concesso l'espatrio verso l'Occidente.

Figura in disparte nel quadro delle sperimentazioni del Moderno<sup>7</sup>, nel mondo diviso della guerra fredda Huchel si trova suo malgrado a subire un ostracismo incrociato, riflesso degli antagonismi che separano i due blocchi: a Ovest viene tendenzialmente percepito come figura collusa con gli apparati di potere – lo *Herder Literaturlexicon* (1960) lo definisce ad esempio un «maßgeblicher Kulturfunktionär» della DDR; a Est è una vo-

---

Seiler risiede a Wilhelmshorst nel ruolo di direttore della casa-museo di Hubertusweg, di cui coltiva la tradizione di luogo di riferimento culturale, grazie a un ricco programma di iniziative. Cfr. [www.peter-huchel-haus.de](http://www.peter-huchel-haus.de): «Bis zu seiner Ausreise, um die sich Huchel seit 1962 bemüht hatte, blieb sein Haus ein Treffpunkt von Schriftstellern, die in Opposition zum SED-Regime standen. Wolf Biermann, Ludvík Kundera, Günter Kunert, Reiner Kunze und andere kamen zu Huchel, auch Heinrich Böll und Max Frisch zählten zu den Besuchern».

<sup>7</sup> Sulla poetica 'inattuale' di Huchel a fronte dei contemporanei sviluppi dell'avanguardia del primo Novecento cfr. in particolare KLEINSCHMIDT 2008, pp. 215-222.

ce fuori dal coro, non disposta a subire i diktat del «Sanctum Officium» della SED. I tentativi forzati di iscrivere la sua poetica e il suo attivismo culturale nell'una o nell'altra ideologia si rivelano inversamente proporzionali all'ostinazione con cui Huchel professa sin dal principio un atteggiamento impolitico, almeno nel senso di smentire sistematicamente ogni facile o strumentale identificazione del suo pensiero e della sua scrittura con posizioni settarie di partito o di regime.

In una lettera inviata al critico letterario Pierre-Louis Flouquet, promotore del Festival Biennale di Poesia in Belgio (1956), ribadisce così la propria posizione:

Ich sagte Ihnen, dass ich lieber keinen Unterschied mache zwischen *poète engagé* und *poète pur*. Das sind Wörter, die so gut wie nichts sagen, es sind zwei Vokabeln des heutigen literarischen Salons. [...] Was mich betrifft, ich habe Verse gegen den Krieg geschrieben, ich habe sogar Verse über die *Bodenreform* geschrieben, aber nie habe ich politische *Gedichte* im Sinne der engagierten Literatur fabriziert. Das ist alles! (HUCHEL 2000, 240)

Marcando una nitida distinzione fra lo «scrivere» e il «fabbricare» letteratura, Huchel allude qui alla vena peculiare della sua *Naturlyrik*, lontana tanto dal cliché di un genere tradizionalmente disimpegnato, servito anche durante la dittatura hitleriana a promettere consolazione e fuga dalla realtà, quanto dallo spirito ottimista e trionfale richiesto dal regime socialista ai suoi autori, a sostegno della riforma agraria avviata in quegli anni.

Sin dalle prime poesie anteriori al 1945, la sua scrittura si rivela intimamente radicata nel paesaggio dell'infanzia e delle latitudini nordiche del Brandeburgo, traslate nei versi attraverso un raffinato intreccio di meditazione e memoria. Foreste, brughiere, distese steppose, rive di fiumi e di laghi, brume autunnali: non solo la tonalità di certe atmosfere, ma anche il rilievo di singoli elementi e dettagli – la sabbia, il cielo, l'acqua, la notte, un salice, una barca, un remo – contribuiscono a rendere fitta la trama di accordi e ricordanze che Huchel sa orchestrare nella forma di un vero e proprio «märkischer Komplex»<sup>8</sup>, in cui inoltre coinvolge emblemi e figure di un antico mondo rurale: «Magd», «Knecht», «polnische Schnitter».

<sup>8</sup> SCHMIDT-HENKEL, in VIEREGG 1986, p. 230. All'indomani della guerra, Huchel pubblica presso lo Aufbau Verlag una raccolta dal titolo *Gedichte* (1948) che include le poesie nate negli anni della dittatura e del silenzio, fra cui il ciclo allusivamente intitolato *Zwölf*

Duft aus wieviel alten Jahren  
 Neigt sich hier ins Wasser sacht.  
 Wenn wir still hinunter fahren,  
 weht durch uns der Trunk der Nacht.

Die vergrüneten Sterne schweben  
 Triefend unterm Ruder vor.  
 Und der Wind wiegt unser Leben,  
 Wie er Weide liegt und Rohr. (*Havelnacht*, HUCHEL 1984, I, 89)

La produzione lirica degli anni trascorsi nella DDR confluisce solo in seguito nella raccolta *Chausseen Chausseen* (1963), esito di una progressiva stratificazione di tempi, oltre che di una ponderata cernita delle stagioni anteriori. La scansione delle cinque diverse sezioni sembra così restituire le curve di un percorso circolare, che dall'infanzia brandeburghese intorno al 1910 conduce, attraverso la cesura drammatica della guerra, (*Chausseen, Bericht des Pfassers vom Untergang seiner Gemeinde, Der Treck, Dezember 1942, Winterquartier, Soldatenfriedhof*) fino al presente tedesco-orientale, che a sua volta, dal punto di vista dell'ambientazione dei versi, a quel passato idealmente ritorna (*Damals, Caputher Heuweg, Eine Herbstnacht, Hinter den Ziegelöfen*)<sup>9</sup>.

Damals ging noch am Abend der Wind  
 mit starken Schultern rüttelnd ums Haus.  
 Das Laub der Linde sprach mit dem Kind,  
 Das Gras sandte seine Seele aus. (*Damals, ivi*, 137)

[...] Heuweg der Kindheit, wo ich einst saß,

---

*Nächte*: un'edizione scarsamente distribuita e resa presto irripetibile nella DDR, non senza proteste da parte dell'autore (cfr. HUCHEL 2000, pp. 187-190).

<sup>9</sup> La raccolta viene stampata a Ovest presso l'editore Fischer e curata, in qualità di editor, da Klaus Wagenbach (cfr. HUCHEL 2000, pp. 399-400 e ERPEL 2003, p. 49). Nello stesso 1963, Huchel viene insignito del Premio Theodor Fontane che non può ritirare di persona, in assenza dell'autorizzazione a recarsi a Berlino Ovest. Il premio viene preso in consegna da Böll, mentre Huchel indirizza una lettera di ringraziamento alla Akademie der Künste, nella quale, rievocando gli orrori del nazismo, tematizza il ruolo della poesia come vitale risorsa nei tempi bui: «Vor diesem tödlichen Horizont bleibt es ein Wagnis, allein mit der Sprache das Leben unverwundbar machen zu wollen. Aber es scheint doch jedem, der schreibt, der unüberwindliche Drang innezuwohnen, das rettende Wort zu finden» (cfr. HUCHEL 2000, pp. 396-397).

das Schicksal erwartend im hohen Gras,  
den alten Zigeuner, um mit ihm zu ziehen. (*Caputher Heuweg*, *ivi*, 141)

Quanto al titolo stesso dell'antologia di versi, la cifra *Chausseen* è già programma: memoria di marce e lunghi cammini, rimando all'immaginario tedesco della guerra, delle devastazioni, dei bombardamenti, delle strade di campagna battute dalle popolazioni in fuga, dal transito di profughi e sfollati, i carri al seguito, i pochi beni tratti in salvo – scenari apocalittici, teatro del tracollo di un'intera epoca.

Erwürgte Abendröte  
Stürzender Zeit!  
Chausseen. Chausseen.  
Kreuzwege der Flucht.  
Wagenspuren über den Acker.  
Der mit den Augen  
Erschlagener Pferde.  
Den brennenden Himmel sah.

Nächte mit Lungen voll Rauch,  
Mit hartem Atem der Fliehenden,  
Wenn Schüsse  
Auf die Dämmerung schlugen.  
Aus zerbrochenem Tor  
Trat lautlos Asche und Wind,  
Ein Feuer,  
Das mürrisch das Dunkel kaute.

Tote,  
Über die Gleise geschleudert,  
Den erstickten Schrei  
Wie einen Stein am Gaumen.  
Ein schwarzes  
Summendes Tuch aus Fliegen  
Schloß ihre Wunden. (*Chausseen*, *ivi*, 143)

La guerra che dirompe sembra comportare, sul piano della ricerca formale, la rottura degli schemi ordinati di strofe e di rime propri della scrittura precedente. Il dettato dei versi si fa gradualmente più rarefatto; diminuiscono le similitudini esplicite; la partitura delle immagini poggia su una nominazione scabra con effetti di ellissi, tendendo meno verso un'intenzio-

ne realistica che non ad una astrazione figurata. Trakl è un modello dichiarato e lo si riconosce non solo nella predominanza delle tinte fosche: la natura è scenario di morte, sfacelo, sgomento, ove sono isolati elementi – «Acker», «Himmel», «Rauch», «Tor», «Asche», «Wind», «Feuer», «Dunkel», «Tuch» – a venire investiti, in virtù del loro mutismo, della responsabilità di un umano sentire. In *Dezember 1942* la determinazione cronologica è univoco rimando alle cronache dal fronte orientale. Qui l'evocazione di Betlemme e della scena della Natività è messa a collidere, secondo la logica celaniana dello *stretto*, con il massacro di Stalingrado, laddove è la parola chiave «Chaussee» a figurare l'impatto frontale di morte e vita, mitologia e Storia, sacralità e violenza nella furia inclemente di un paesaggio invernale.

Wie Wintergewitter ein rollender Hall.  
 Zerschossen die Lehmwand von Bethlehems Stall.  
 Es liegt Maria erschlagen vorm Tor,  
 Ihr blutig Haar an die Steine fror.  
 Drei Landser ziehen ver mummt vorbei.  
 [...]
 Vor Stalingrad verweht die Chaussee.  
 Sie führt in die Totenkammer aus Schnee. (*ivi*, 144)

Si interseca con la stesura di questi testi anche la concezione di un poema rimasto incompiuto e ispirato alle vicende della riforma agraria (*Das Gesetz*), di cui solo alcuni frammenti furono stampati nel corso degli anni '50. Un quaderno di appunti, ritrovato e sfogliato da Lutz Seiler, documenta il metodo di lavoro impiegato da Huchel, e in particolare le sue meticolose 'collezioni' di sostantivi, via via annotati come materia prima di potenziali metafore: liste di parole organizzate intorno a un'idea di «campi magnetici», in cui si ravvisa qua e là il tentativo di combinare un lessico desunto dalle innovazioni tecniche allora recentemente introdotte nell'ambito dell'agricoltura («Traktorenpark», «Anhängegeräte») con la persistenza di termini ancorati alla tradizione del lavoro manuale e a una storia più antica dell'uomo «Pflug», «Sense», «Sichel»<sup>10</sup>.

«Schreiben aus dem Leben des arbeitenden Menschen heraus»: malgrado la volontà dell'autore di intervenire a sostegno della 'causa', facendo

<sup>10</sup> Cfr. *Notizen bei der Niederschrift einer Chronik, die das Gesetz der Bodenreform zum Inhalt hat* (HUCHEL 1984, II, pp. 293-295) e SEILER 2004, pp. 87-98.

proprio il mondo e l'immaginario dei lavoratori, il progetto poetico non avanza e anzi, strada facendo, arretra persino, se è vero che in corso d'opera Huchel interviene a ritirare le bozze, interrompendo il processo di stampa (NJISSEN 1998, 255). In questo ripensamento è in gioco verosimilmente non solo il progressivo disincanto rispetto alle sorti del socialismo reale, ma anche la difficoltà di conciliare momenti della scrittura intrinsecamente divergenti. Una questione di tempi: la poesia di Huchel si nutre prevalentemente di passato, memoria, mestizia, raramente riservando margini all'immaginazione dell'avvenire, invece cruciale nel programma dell'arte e delle sorti radiose dell'umanità socialista. Le stesse pagine del quaderno rivelano a questo riguardo linee di ricerca diseguali, ove l'area più densamente riempita è non per caso quella legata alla costellazione dell'inverno, dotato di una folta gamma di correlativi oggettivi – «Tod», «Stille», «Nebel», «Starre», «Kälte», «Öde», «Eis», «Schatten», «Nacht» – che rimandano alle valenze di un mondo interiore filtrato da una lunga consuetudine con la tradizione mistica, non meno che con il pensiero religioso-filosofico orientale<sup>11</sup>.

Rinunciando a conciliare le raffigurazioni liriche dei paesaggi con le implicazioni sociali del lavoro e della dottrina marxista<sup>12</sup>, e approfondendo piuttosto le risonanze intime dello sguardo sulla natura, Huchel giunge così a riappropriarsi della sua vena più antica, e con essa del sedimento di segni e figure legati al moto carsico delle rimembranze, riaffermando per

---

<sup>11</sup> Rispondendo nel novembre 1960 a una sollecitazione del quotidiano «Der Tagesspiegel» (Berlino Ovest), mirata a sondare l'esistenza «al di là delle barriere poetiche e ideologiche» di un «comune repertorio di valori culturali», Huchel fa cinque nomi che ritiene pertinenti in tale contesto: Georg Büchner, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Georg Trakl, Sergej Jessenin. Nel novero dei pensatori e filosofi che riconosce aver influenzato il suo immaginario di poeta, sono inoltre inclusi gli antichi cinesi, Agostino, Jakob Böhme, Thomas Münzer, Blaise Pascal (cfr. HUCHEL 2000, p. 354).

<sup>12</sup> L'esperimento avviato resta tuttavia interessante, anche laddove non pienamente riuscito o interrotto. Nella lirica *Lenin in Rasl'iw* il 'riadattamento' della figura di Lenin, ad esempio, non risponde solo alla volontà di decostruire l'intangibile mito dell'eroe rivoluzionario, ma anche all'esigenza di integrarne la figura entro le coordinate di una civiltà rurale dai tratti familiari: «Als wär er der Hüter des sumpfigen Walds, / Mit Kessel und Beil, mit Sense und Säge, / Und einem Vorrat an Brot und Salz» (HUCHEL 1984, II, pp. 298-300). Prevedibile l'intervento della censura ed eloquenti le motivazioni con cui il testo viene respinto: «Sie haben die größte Aufmerksamkeit der Schilderung der Landschaft gewidmet und das Wesen Lenins kommt nur schlecht heraus [...] "kostbar ist ihm die Einsamkeit" paßt doch nicht zu Lenin. Auch der Vergleich mit Tolstoj erscheint uns nicht glücklich» (cfr. Huchel 2000, p. 158).



questa via il valore poetologico della memoria, ossia di quella «reggia immensa» che – con riferimento alle *Confessioni* di Agostino citate in esergo ai versi di *Chausseen Chausseen* – sa contemplare in sé «il cielo e la terra e il mare».

Ich habe versucht, von diesen Naturmetaphern loszukommen [...]; aber ich bin dann immer wieder durch das Dickicht der marxistisch erhobenen Zeigefinger gegangen und bin wieder zu einem alten Wort von Augustinus zurückgekehrt: „Haus meines Gedächtnisses, daselbst Himmel und Erde gegenwärtig sind“. Die Natur war für mich nicht mehr die heile, die absolute Natur, sondern es war für mich die vom Menschen veränderte Natur [...]. Die Natur ist für mich etwas sehr Grausames, die Kindheitsidylle wurde sehr schnell zerstört, weil ich bald die Knechte und Mägde, die Zigeuner und die Ziegelstreicher, die polnischen Schnitter kennenlernte: es gab für mich keine heile Natur mehr. (HUCHEL 1984, II, 392)<sup>13</sup>

Infanzia e Storia: nel passaggio dalla prima alla quinta sezione di *Chausseen Chausseen* si compie una transizione al presente, suggerita da un incupirsi progressivo degli scenari in cui si riflette, fra le righe di un calcolato riserbo, l'isolamento crescente di Huchel, preludio della sua espulsione dalla sfera pubblica della DDR. Dal punto di vista cronologico, la genesi dei testi coincide con il congedo dalla redazione della rivista «Sinn und Form» – un punto di arrivo senza ritorno, in cui precipitano diversi piani di realtà e la contemplazione lirica della natura vuol essere insieme denuncia delle storture del mondo e gesto di resa di fronte all'incombere del silenzio.

La tensione è alimentata dall'alta densità di citazioni e rimandi colti, dall'antichità classica alla tradizione tedesca, con una netta prevalenza (accanto a Trakl) di paradigmi mutuati da Brecht, la cui voce è riconoscibile nella rivisitazione pressoché letterale di alcuni tra i suoi versi più famosi, nello straniato azzeramento di ogni pathos, nella posa del poeta-testimone dei tempi bui, idealmente rivolto a coloro che verranno.

<sup>13</sup> Wilhelm Lehmann scriverà non a caso una recensione molto critica della raccolta, riaffermando la propria concezione conservatrice di *Naturlyrik* e denunciando in Huchel l'assenza di una dimensione squisitamente contemplativa: «Wozu Verwirrung unter Wesen und Dingen stiften, ihren Frieden zerbrechen, mit Unklarheit stören, wo es um jenes Glück des anschauend Fühlens geht?» Cfr. VIEREGG 1986, pp. 31-36.

[...] Gedenke mein Sohn. Gedenke derer,  
 Die einst Gespräche wie Bäume gepflanzt.  
 Tot ist der Garten, mein Atem wird schwerer,  
 Bewahre die Stunde, [...] (*Des Garten des Theophrast*, HUCHEL 1984, I, 155)

[...] Eröffnet ist  
 Das Testament gestürzter Tannen,  
 Geschrieben  
 In regengrauer Geduld  
 Unauslöschlich  
 Ihr letztes Vermächtnis –  
 Das Schweigen. (*Der Traum im Tellereisen*, *ibid.*)

Dalle crude immagini di mutilazioni e saccheggi ispirate alle cronache di Polibio («Geköpfte Säulen,/ Die Schrift verlodert./ Über dem Schutt/ Verdunkelter Stimmen/Der Rauch des Schierlings» – *Polybios*), alle lacrime versate da Scipione al cospetto di Cartagine distrutta (*An taube Obren der Geschlechter*), sino all'ultima inquietante figura del «deserto» della Storia abitato da termiti –

[...] Die Öde wird Geschichte.  
 Termiten schreiben sie  
 Mit ihren Zangen  
 In den Sand.  
 Und nicht erforscht wird werden  
 Ein Geschlecht  
 Eifrig bemüht  
 Sich zu vernichten. (*Psalm, ivi*, 163)<sup>14</sup>

– il cerchio si apre e si chiude con immagini di morte, distruzione, violenza. Ricorrente è l'asprezza del gelo invernale: nel paesaggio ghiacciato di *Winterpsalm* –

[...] Atmet noch schwach,  
 Durch die Kehle des Schilfrohrs,  
 Der vereiste Fluß? (*ivi*, 154)

<sup>14</sup> Sulla trasmigrazione (e il rovesciamento di segno) di questa immagine nata nel contesto dei materiali relativi al poema *Das Gesetz* («Ein Geschlecht, mit allen Sinnen trachtend, glücklich zu leben») cfr. SEILER 2004, p. 96.

– come fra i cortei di ombre del ghetto di Varsavia:

[...] Im Wundmal der Mauer  
Erscheinen die Toten.  
Die schuhlosen Füße frieren  
Im Tau der Rosen. (*Warschauer Gedenktafel, ivi, 161*)

Vari anni dopo Huchel ricorderà la genesi pressoché congiunta di *Der Garten des Theophrast* e di *Der Traum im Tellereisen*, associandole nella stessa trama metaforica e identificando esplicitamente quest'ultima lirica con la parabola del suo destino e del suo engagement contro il regime: «Der Traum im Tellereisen war mein Schicksal. Ein politisches Gedicht, es könnte genauso gut stehen: Gefangen bist du Seele, gefangen bist du Mensch» (HUCHEL 1984, II, 371).

Né gli echi biblici sono solo filtrati attraverso la lezione di Brecht. Lo dimostrano, fra gli altri, alcuni segni di lettura presenti nella copia delle Sacre Scritture appartenuta a Huchel: sottolineature sparse nelle pagine del Libro di Isaia e dei Salmi, unite a un conciso commento annotato su un pezzetto di giornale, strappato e infilato nel Libro di Giobbe: «Hiob trostlos» (SEILER 2004, 82).

### 3. «SINN UND FORM»: RAGIONI DI UN'IMPRESA OCCIDENTALE/ORIENTALE

*wortlos*  
*im Stacheldraht West*  
*wird das Eindeutige zweideutig*  
*wortlos*  
*im Stacheldraht Ost*  
*das Zweideutige nicht eindeutig*  
HEINRICH BÖLL, für Peter Huchel

Gli esordi della rivista sono iscritti anch'essi nel paesaggio di macerie del dopoguerra e strettamente intrecciati con il rientro di Brecht a Berlino, nel periodo della sua prima provvisoria residenza presso l'Hotel Adlon, nell'ala dell'edificio risparmiata dai bombardamenti. È qui che si raccolgono le prime idee, si svolgono le prime riunioni, si mette a punto la programmazione del primo fascicolo a lui dedicato (MAYER 1979, 173-189).

Da subito, la nuova testata si distingue dalla folla concomitante di titoli in cerca di spazio e di lettori nel carosello di voci e di promesse proprio

dello snodo degli ultimissimi anni '40 in cui il ritorno difficile alla vita coincide con un'esigenza di slanci e proiezioni in avanti: «Die neue Zeit», «Die neue Welt», «Die Zukunft», «Blick in die Welt», «Heute», «Der Horizont», «Der Strom»<sup>15</sup>.

«Sinn und Form» afferma in contrasto un altro stile. La scommessa del triumvirato di promotori – accanto a Brecht e Huchel, il terzo uomo è Johannes R. Becher – allude, sin dal peso specifico dei due concetti esibiti in copertina, ad una volontà affermativa di contenuti, fondamenti, valori, ossia a un'idea di ricerca di ampio respiro, distante dalle pressioni contingenti dell'attualità e anche per questo destinata a durare. La scelta del taglio a cavallo fra letteratura e filosofia, riflessione teorica e scrittura poetica, intende richiamarsi alla tradizione del classicismo weimariano, puntando alla realizzazione di un programma già definito da Schiller «educazione estetica dell'uomo» e qui riformulato nei termini di «Humanität» e «Sozialismus», non senza rimando alla dimensione complementare della *Weltliteratur*.

Implicito fra le righe è l'obiettivo parallelo di contrastare la provinciale monocultura del realismo socialista, scavalcando a priori sia le insidie del dibattito su «formalismo» e «decadenza» imposto dalle derive dello zdanovismo, sia i dettami connessi al programma dell'arte proletaria, che di lì a qualche anno saranno esemplificati nelle risoluzioni del Congresso di Bitterfeld: «Greif zur Feder, Kumpel!».

L'apertura a un orizzonte internazionale viaggia di pari passo con una vocazione dichiaratamente elitaria, legata ai gusti e alle attese proprie della tradizione del *Bildungsbürgertum*, che, invero, nel nuovo «Stato di lavoratori e contadini» risulta ufficialmente estromessa dal novero delle classi produttrici o destinatarie di cultura, ma che tuttavia, permane come evidente punto di riferimento per quel che concerne le forme di elaborazione del pensiero critico: si tratta di produrre «analisi» e «contributi» in veste di saggi, ricerche, approfondimenti, serbando un'equilibrata distanza sia dal

---

<sup>15</sup> BÖTTIGER 2009, pp. 395-418. Sull'avvicendamento delle varie opzioni prese in considerazione per la scelta del titolo – da «Masse und Wert», titolo della rivista pubblicata da Thomas Mann durante l'esilio svizzero, a «Form und Sinn» (formula tratta da uno studio di Romano Guardini sulla poesia di Hölderlin cui Becher stava dedicandosi a sua volta in quel periodo in vista di una nuova edizione) sino alla versione definitiva del titolo – cfr. NJISSEN 1998, p. 208 sgg.

taglio veloce e discorsivo proprio della stampa quotidiana, sia dagli esempi poco illuminanti delle trattazioni erudite destinati ai soli specialisti. Lo stesso ideale di stile equilibratamente 'classico' ispira l'impianto formale, che ancora oggi rende la rivista riconoscibile nella pressoché immutata sobrietà della veste tipografica e del carattere di stampa (Bodoni Antiqua), cui corrisponde la protratta rinuncia a qualsivoglia elemento figurativo, si tratti di immagine o illustrazione.

Se il disegno appare indubbiamente ambizioso, la formula si rivela subito ben indovinata e capace di riscuotere sin dall'atteso debutto entusiasmi ed elogi «al di qua e al di là dell'Elba»: alla lettera di congratulazioni e auguri inviata da Thomas Mann a Johannes R. Becher in occasione dell'uscita del primo fascicolo («*Ad multos annos, wie der Gebildete sagt!*»)<sup>16</sup> fa eco, qualche tempo dopo, la constatazione orgogliosa di Brecht circa la reputazione ormai consolidata: «Das Berliner Ensemble und Sinn und Form sind die besten Visitenkarten der DDR» (HUCHEL 1984, II, 327).

Uno sguardo d'insieme agli indici dei primi anni '50 rivela la ricchissima gamma di testi e di temi. Gli autori sono scelti fra i nomi più eminenti nel campo della letteratura e della filosofia dell'una e dell'altra Germania. Da Adorno a Benjamin, da Bloch a Herbert Marcuse, da Brecht a Celan, da Döblin a Nossack, da Nelly Sachs a Anna Seghers, da Kunert a Hermlin, da Hacks a Bobrowski, da Eich a Enzensberger, senza escludere il dialogo con i due «Wahlschweizer», Thomas Mann e Hermann Hesse: l'illustre rappresentanza di *Dichter und Denker* sembra restituire in controluce il profilo di una vasta *Kultur* idealmente unificata nel solco della sua migliore tradizione.

Una varietà altrettanto nutrita di voci e di stili è ravvisabile per quanto concerne il panorama della *Weltliteratur*: da Tolstoj a Garcia Lorca, da Majakovskij a Nazim Hikmet, da Neruda a Jean Paul Sartre a Louis Aragon, cui si aggiungono, non meno numerosi, benché meno noti in Occidente, i più validi esponenti della letteratura dell'Est europeo, dalla Bulgaria alla Polonia, dalla Jugoslavia alla Cecoslovacchia, oltre che ovviamente dalle diverse Repubbliche dell'Unione Sovietica – questi ultimi resi accessibili al lettore grazie alle traduzioni dal russo di Monica Huchel, moglie nonché compagna di lavoro del poeta.

<sup>16</sup> Lettera a Johannes R. Becher del 10 maggio 1949 (*ivi*, p. 212).

Unica finestra direttamente aperta sul mondo dell'attualità è rappresentata dalla rubrica *Bemerkungen über Theater und Film*, curata da Herbert Ihering: uno spazio dedicato a recensioni e cronache dal mondo teatrale e cinematografico a cavallo fra i due mondi, riflesso della libertà di movimento e iniziativa del celebre critico e del suo disinvolto andirivieni fra Est e Ovest, di cui è riprova l'anomala indicazione doppia di luogo che figura in calce ai suoi articoli: «Ost-Berlin und West-Berlin» (ERPEL 2003, 39-50).

Nello stesso senso, accanto all'accurata selezione dei contributi – la maggioranza dei quali, almeno per quel che concerne l'ambito di lingua tedesca, rigorosamente inediti – il principale merito di Huchel sembra consistere nella capacità di fare esistere la rivista in deroga alle regole ufficiali del Partito, ossia nel coraggio di convivere con il «dilemma» della propria eterodossia, ricercando di volta in volta un difficile equilibrio fra duttilità e intransigenza, attraverso un altrettanto difficile dosaggio di pesi e contrappesi: ora mirando all'affermazione di linee di principio, ora cedendo all'opportunità di compromessi tattici. La sua regia redazionale si caratterizza di conseguenza nei termini di una consapevole «contraddittorietà», difesa come strategia costruttiva a vantaggio del lettore e della sua autonomia critica, e fondata su uno scaltro ricorso alla massima goethiana: «Das Gleiche läßt uns in Ruhe, aber der Widerspruch ist, der uns produktiv macht» (HUCHEL 1984, II, 276).

Se fra i vanti della rivista rientra il non aver mai celebrato ufficialmente un compleanno di Ulbricht, nel 1953 la morte di Stalin impone invece il rituale di necrologi e commemorazioni, tra cui l'obbligo di accogliere i versi composti da Becher in omaggio al dittatore. Il che non impedisce che lo stesso fascicolo includa, in chiave di implicito contrappunto, un saggio ufficialmente dedicato alla stagione espressionista di Erich Weinert, da cui l'allora giovane critico Marceli Ranicki (più tardi noto come Reich-Ranicki) trae spunto per una valutazione decisamente negativa dei paralleli esperimenti formali di Becher medesimo, giudicati velleitari oltre che mediamente «incomprensibili» (NJISSEN 2008, p. 230).

Lì dove può invece intervenire liberamente, Huchel non manca di scandire posizioni chiare, sempre attento a non perdere di vista l'orizzonte europeo, con particolare riguardo a certi snodi del dibattito culturale tedesco-occidentale, su cui mira autorevolmente a incidere. Così, registrando un certo revival di tendenze reazionarie legate alla ricezione di Benn e di Jünger, nell'ottobre 1953 si rivolge all'amico Ernst Bloch, pregandolo di

provvedere a una solenne stroncatura dei «cosiddetti volumetti di saggi» delle due «piccole civette occidentali»: «Ich wüßte keinen Besseren als Dich, diese Existenzen in den Orkus zu schleudern» (HUCHEL 2000, 147-148).

In forma altrettanto esplicita, nell'ottobre 1955 indirizza una missiva al «Professore Georg Lukács», chiedendogli di confutare la lettura idealistica dei versi di *Friedensfeier* di Hölderlin firmata da Friedrich Beißner, curatore della Stuttgarter Ausgabe, intervenendo a riaffermare posizioni e metodi della critica letteraria marxista e organizzando i suoi argomenti in funzione di un «profundes Gegenreferat» (*ivi*, 195-197).

Ancora, in direzione analoga, a proposito dei contributi pervenuti in redazione in occasione del numero speciale dedicato *in mortem* a Brecht, dissente dalla separazione fra il Brecht poeta e il Brecht politico, a suo giudizio tipica di certi critici occidentali (ove è indubbia l'implicazione sottintesa di un *mea res agitur*). Scrivendo a Günther Anders, lo mette a parte delle sue riserve per motivare l'amico a fornire un «controintervento», cercando di allearlo anche dal punto di vista economico:

Diese Art der Analyse entspricht aber weder der Wahrheit, noch ist sie im Sinne Brechts [...] Der Beitrag kann so lange werden, wie Sie ihn schreiben wollen. Hinzufügen möchte ich noch, daß ich der Lage bin, Ihnen für Ihren Essay ein gutes Honorar in österreichischer Währung zu zahlen». (*ivi*, 244-245)

Che vadano o meno a buon fine le richieste di collaborazione, costante se non ininterrotto è l'impegno investito da Huchel nella corrispondenza con gli autori da una parte e dall'altra della cortina di ferro, nel tentativo di guadagnare alla testata le menti più brillanti delle due metà del Paese e dell'Europa. I dialoghi epistolari documentano l'intenso scambio di idee proprio del suo *work in progress*, rivelando nei dettagli, accanto al rango degli interlocutori di volta in volta prescelti, la lungimiranza nell'assortimento dei temi, oltre che nella concezione e nel montaggio dei singoli fascicoli<sup>17</sup>. Criterio di discernimento del suo lavoro redazionale non è l'orien-

<sup>17</sup> Non tutti gli sforzi sono coronati da successo, sì che di alcuni progetti resta traccia solo nei carteggi. Thomas Mann, cui Huchel chiede un contributo per il centesimo anniversario della morte di Gogol (1952), declina l'invito che pur lo lusinga, impegnato com'è nella stesura del *Felix Krull* suggerendo il ricorso a stralci di una sua vecchia pubblicazione apparsa con il titolo *Russische Anthologie* (HUCHEL 2000, p. 106). Hans Erich Nossack,

tamento politico, ma la qualità estetica dei contributi: «Mehr Fingerspitzengefühl als erhobener Zeigefinger – das ist wohl auch noch heute das Gebot der Stunde [...] auch dürfen wir niemals ins rein Publizistische absinken oder gar ins Platte» (*ivi*, 198).

Nel suo duplice ruolo di caporedattore e poeta, Huchel cura da autore i rapporti con gli autori. Molte lettere testimoniano il suo impegno a favore dei giovani (e rari) talenti in cui crede, come pure lo spirito dei suoi interventi sui manoscritti di colleghi già affermati: suggerimenti accorti e puntuali che, senza eccesso di riguardi, entrano nel merito dello stile, facendo valere criteri di gusto, rigore, esattezza. A Erich Arendt, assiduo collaboratore, come poeta e come stimato traduttore, fra gli altri, del *Canto General* di Neruda, consiglia ad esempio di desistere dall'idea di pubblicare *in itinere* parti di un suo più ampio poema, ravvisando nei versi una non compiuta maturazione – e il tatto non esclude la fermezza:

Öffnen wir nun auch die letzte harte Nuß: es ist das Liebesgedicht, über das wir immer einmal sprechen wollten, weil darin noch Sprach- und Bildüberlagerungen sind. Sie haben nur eine neue Fassung geschickt; die Arbeit ist also noch im Fluß. Ich möchte nicht behaupten, daß Sie an diesem langen Gedicht arbeiten sollten, weil es einmal Baudelaire an einem kleinen Gedicht getan hat, – aber warum drängen Sie auf Veröffentlichung einer Arbeit, mit der Sie selbst offensichtlich noch nicht ganz einverstanden sind? (*ivi*, 221-222)

Se il rigore estetico di Huchel si rivolge contro i rischi di un eccessivo «artigianato» della scrittura, non minore è la sua volontà di contrastare lo stile accademico, proprio di certe disquisizioni erudite.

Scrivendo a Ludvík Kundera, suo amico nonché traduttore di sue liriche in lingua ceca, cui ha chiesto di fornire un saggio sul poeta Louis Fürnberg, lo incoraggia a ricorrere senz'altro a uno stile disinvolto personale, rinunciando sin dal principio alla formula arida dello studio scientifico: «Ich

---

invitato a spedire un testo in occasione del 125esimo anniversario della nascita di Tolstoj, si dice a corto di ispirazione, ovvero senz'altro più vicino allo spirito di Dostoevskij (*ivi*, p. 137). Günther Anders rinuncia infine a fornire il suo contributo per il fascicolo dedicato a Brecht, perché concentrato a tempo pieno sul saggio *Die Antiquiertheit des Menschen*, cui attribuisce massima priorità nel contesto della nuova minaccia atomica. Né tutti i numeri incontrano il favore anche dei collaboratori più assidui e benevolenti; in qualche raro caso le lettere rivelano anzi critiche risentite (cfr. ad es. la lettera di protesta di Hans Mayer, *ivi*, p. 127).



bedauere manchmal, daß die essayistischen Arbeiten, die für *Sinn und Form* geschrieben werden, oft ins kalte Kielwasser der bloßen germanistischen Untersuchung geraten» (*ivi*, 300).

Ma il terreno è sempre minato e sempre Huchel si dimostra consapevole che redigere una rivista in tempi di guerra fredda è un compito ingrato che richiede esercizi di pazienza e tolleranza, talora conditi da accenti di autoironia – «Man könnte hier so viel Positives für unsere Sache tun, wenn man nicht ab und zu einen bitteren Becher leeren müßte» (*ivi*, 134) – talora invece segnati dal peso di fatiche e veri e propri «affanni»: energie e risorse di tempo che – come verifica, strada facendo, con un crescente grado di insoddisfazione – vengono per lo più sottratte alla scrittura in proprio.

Nel 1955, in occasione del 70esimo compleanno di Bloch, compone una lirica dedicata all'amico intitolata *Widmung*, che viene pubblicata su «Sinn und Form», insieme ad altri contributi, in segno di omaggio all'autore di *Prinzip Hoffnung* nonché di *Spuren*. La nota dominante del testo non è l'utopia, né la speranza – piuttosto l'idea di *traccia*. Lo scenario è autunnale, e quasi interamente tratto dall'apposita rubrica *Herbst* del quaderno dei sostantivi (cfr. SEILER 2004, 88). Una battuta di caccia: segni di inquietudine nell'aria, il rumore di uno sparo che rintrona, il folto del bosco, movimenti furtivi di uccelli fra rami, un cacciatore, una preda, una figura («der Sinnende») che si aggira meditando, come in cerca di «altra traccia». Aleggja sul tutto un che di indistinto, un senso di deriva e mistero: presagi o ferme intuizioni di quel che «la notte ancora tace».

Herbst und die dämmernden Sonnen in Nebel  
 Und nachts am Himmel ein Feuerbild.  
 Es stützt und weht. Du mußt es bewahren.  
 An Hohlweg wechselt schneller das Wild.  
 [...]  
 Der Jäger schleppt nun heim die Beute,  
 Das kiefernästig starrend Geweih.  
 Der Sinnende sucht andre Spur.  
 Er geht am Hohlweg vorbei,  
 Wo goldner Rauch vom Baum fuhr.  
 Und Stunden wehn, vom Herbstwind weise,  
 Gedanken wie der Vögel Reise,  
 Und manches Wort wie Brot und Salz.

Er ahnt, was noch die Nacht verschweigt,  
 Wenn in der großen Drift des Alls  
 Des Winters Sternbild langsam steigt. (HUCHEL 1984, I, 134)

Alla traduttrice italiana Gilda Musa che pone domande sui significati del testo, Huchel replica esplicitando il sottofondo di mestizia e il senso di ripiegamento che lo hanno ispirato, insieme alla volontà di tutelare valori che considera vulnerabili in quei tempi nuovamente bui: «*Es stürzt und weht*. bezieht sich *nicht* auf das Feuerbild oder auf das Sternbild des Winters. Es bezieht sich auf: *Du mußt es bewahren*. Oder profan ausgedrückt: In der Zeit, wo vieles stürzt und hinwegweht, muß man ewige Werte beschützen, bewahren» (HUCHEL 2000, 299).

Nel frattempo, la sua stessa posizione ha cominciato a vacillare. Nel 1953 un primo tentativo da parte del regime di metterlo fuori gioco è rientrato per intercessione di Brecht, suo autorevole sostenitore. Nel 1956 Brecht muore, mentre il clima politico si inasprisce con la repressione della rivolta dell'Ungheria nel cui contesto anche Lukács viene arrestato; nel 1957 Bloch, che ha fatto sentire la sua voce, criticando la deriva totalitaria dei sistemi dell'Est, viene accusato di revisionismo e messo formalmente a riposo dall'Università di Lipsia. Di lì a poco, nel 1962, il regime torna all'attacco contro Huchel, il quale, già vittima di subdole ritorsioni, è costretto a cedere le armi. Intanto, il quadro politico generale è ulteriormente mutato: la costruzione del Muro ha contribuito a sopprimere i già esigui margini di discussione e manovra necessari all'esercizio di una dialettica occidentale/orientale.

L'ultimo numero della rivista che reca la firma di Huchel, (5/6, 1962) può essere considerato, nello studiato assortimento di testi letterari e contributi critici, una sorta di esemplare compendio della sua strategia culturale sconfitta dalle ingerenze del potere.

Secondo un metodo già collaudato nel decennio precedente, il fascicolo si apre in chiave di sottinteso contrappunto: alla nota redazionale che annuncia le «dimissioni volontarie» del caporedattore, segue un testo tratto dal *Nachlaß* brechtiano risalente agli anni dell'esilio, *Rede über die Widerstandskraft der Vernunft* (1936), volto a denunciare la pressione dei governi fascisti trionfanti nell'Europa di quegli anni – e da intendersi come una difesa della ragione offesa dalla dittatura:

Angesichts der überaus strengen Maßnahmen, die in den faschistischen Staaten

gegenwärtig gegen die Vernunft ergriffen werden, dieser ebenso methodischen wie gewalttätigen Maßnahmen, ist es erlaubt, zu fragen, ob die menschliche Vernunft diesen gewaltigen Ansturm überhaupt wird widerstehen können. Mit so allgemein gehaltenen optimistischen Beteuerungen wie <am Ende siegt immer die Vernunft> oder <der Geist entfaltet sich nie freier als wenn ihm Gewalt angetan wird> ist hier natürlich nichts getan. [...] Tatsächlich kann das menschliche Denkvermögen in erstaunlicher Weise beschädigt werden. Dies gilt für die Vernunft des einzelnen wie der ganzen Klassen und Völker. Die Geschichte des menschlichen Denkvermögens weist große Perioden teilweiser oder völliger Unfruchtbarkeit, Beispiele erschreckender Rückbildungen und Verkrümmungen auf (*ivi*, 663).

In una prospettiva non molto diversa si colloca il testo di Jean Paul Sartre, trascrizione del suo intervento al Congresso Mondiale per il Disarmo e la Pace (Mosca 1962): un atto di denuncia della guerra fredda come strumento di manipolazione della cultura. Al principio del discorso è il paradigma di Kafka, conteso tra i due fronti dell'Europa divisa e impiegato come arma strategica di reciproca diffamazione, di volta in volta artatamente ridotto a significare le aberrazioni ora dell'uno, ora dell'altro sistema. Il tema è scottante: Kafka stesso, in quanto canone occidentale/orientale, è in sostanza un tabù. Di lì a poco il Convegno di Liblice (Cecoslovacchia, 1963) cercherà di sottrarre lo scrittore alla congiura incrociata di veti e censure, e l'evento avrà un significativo impatto ben oltre i confini del mondo letterario, preparando il terreno alle rivendicazioni democratiche della Primavera di Praga.

Ancora una volta valenze estetiche e implicazioni politiche risultano intimamente intrecciate. Vale lo stesso per quel che concerne l'acuta analisi comparata, a cura di Hans Mayer, dei due testi teatrali *Das Leben des Galilei* di Brecht e *Die Physiker* di Dürrenmatt, entrambi dedicati alla responsabilità della scienza nell'era della tecnica sullo sfondo dei nuovi scenari dischiusi a Est e a Ovest dalla bomba atomica.

Quanto all'antologia di testi letterari, accanto a poesie di Eich e di Celan, Monica Huchel traduce per l'occasione un racconto di Isaac Babel, in cui si narra la vicenda di alcuni ebrei cacciati da un ospizio di Odessa: «Ihr Weg führte sie über eine freudlose, ausgebrannte, steinige *Chaussee*.....» (cfr. HILTON 1986, 260 – *c.vo mio*).

Infine, il fascicolo accoglie sei liriche dello stesso Huchel, che l'anno dopo confluiranno nel volume *Chausseen Chausseen – Der Garten des Theophrast, Verona, Traum im Tellereisen, Winterpsalm, Hinter den weißen*

*Netzen des Mittags e Soldatenfriedhof*: una calibrata sequenza di versi, utile a rivelare l'intenzione compositiva di un autoritratto per mezzo di controfigure.

«Singular, bitter, skeptisch» (HUCHEL 2000, 390): la gamma di accordi comprende anche qui il contrasto fra il senso prevalente della sconfitta e la fede nel valore della parola poetica, affidata all'immagine degli alberi piantati da Teofrasto. In *Verona* la reinvenzione del paesaggio fluviale dell'Adige fissa lo spazio di una tristezza autunnale fatta di pioggia, di oblio, di silenzi, di una immobile pietra nel letto del fiume – mentre su tutto domina la cifra accorata del lutto.

Zwei Tauben fliegen vom Fenstersims.  
Die Brücke behütet den Schwur.  
Dieser Stein,  
Im Wasser der Etsch,  
Lebt groß in seiner Stille.  
Und in der Mitte der Dinge  
Die Trauer. (*Verona*, HUCHEL 1984, I, 117)

Qua e là segnali di resistenza e durata: la figura spinosa del cardo, depositario di una «lingua» dotata di antiche radici –

Unter der Wurzel der Distel  
Wohnt nun die Sprache,  
Nicht abgewandt,  
Im steinigen Grund.  
Ein Riegel fürs Feuer  
War sie immer. (*Unter der Wurzel der Distel*, *ivi*, 156)

– e in *Winterpsalm* l'epifania della luce, invocata nel ruolo del testimone, preludio di un finale sospeso sull'orlo di una domanda senza risposta:

Wohin du stürzst, o Seele,  
Nicht weiß es die Nacht. Denn da ist nichts  
Als vieler Wesen stumme Angst.  
Der Zeuge tritt hervor. Es ist das Licht.  
[...]  
Atmet noch schwach,  
Durch die Kehle des Schilfrohrs,  
Der vereiste Fluß? (*ivi*, 152)

Ultime in ordine di apparizione le immagini di morte affidate a *Soldatenfriedhof*, ove le croci allineate nel cimitero militare riflettono il rinnovato affiorare di memorie di guerra, ma disegnano anche uno stilizzato paesaggio di icone che muto rimanda al martirio di Cristo, mentre «le stimate del tramonto» incendiano i tetti.

Quattro anni dopo, a Hilde Domin che, ai fini della sua nota antologia di «Doppelinterpretationen», sollecita un commento di *Winterpsalm* a cura dell'autore, Huchel replica senza sciogliere i margini di ermetismo, non intendendo indulgere – come scrive – a «speculazioni, delucidazioni, biografismi»: nulla – soggiunge – è celato. Sul valore metaforico della congiuntura invernale ha già detto fra le righe alla traduttrice italiana di *Widmung*; il resto lo esplicita Hans Mayer come interprete 'a fronte' del testo.

Nel 1970 Franco Fortini, che traduce *Chausseen Chausseen*, ne registra il timbro asciutto che a sua volta connota in poche battute: «Poesia epigrafica, non manca di epigrafi a se stessa. [...] Intenzione testamentaria, quindi, e storica, di testimone. Poesia rigorosamente monodica, senza ironia, pronunciata a denti stretti», che conduce a «conclusioni di silenzio» in un tentativo di equilibrio fra «sopravvivenza e astensione» (HUCHEL 1970, 10-11).

Un anno dopo (1971) Huchel può finalmente lasciare la DDR, ma non saluta tuttavia l'arrivo nel mondo occidentale come approdo a una condizione di ritrovata libertà. L'espatrio, pur atteso così a lungo, significa per lui distacco dal paesaggio natio del Brandeburgo nel senso di un traumatico sradicamento – «Jetzt, als alter Baum, bin ich verpflanzt worden, hierher in die Bundesrepublik» – congiunto alla necessità di sostentarsi, assecondando senza entusiasmi le pressioni del mercato librario:

Nun mache ich aus der Not Tugend, fahre herum und knalle den Leuten manchmal ein paar Hundert Metaphern ins Gesicht [...], weil ich doch mit 71 Jahren keinen Posten mehr kriege. (HUCHEL 1984, II, 391)

Il tratto di sfinimento e cupezza che ha connotato sin qui i suoi versi tenderà ad accentuarsi fino alle ultime raccolte (*Gezählte Tage*, 1972 e *Die neunte Stunde*, 1979) nella protratta ricorrenza di certe «segnature», che ricuce via via continuità, nel solco di itinerari già percorsi, con il remoto incipit del suo idioma di poeta.

Non recente, ma antico è il disagio che gli aveva ispirato *ante litteram* l'immagine di una terra inospitale («Deutschland ist dunkel, Deutschland

ist kalt», 1927) – insieme al profilo di un Novecento triste (*Neunzehnhundertraurig*, 1930): sentimento di un difficile accordo con la propria epoca e di un vivere «senza uscita di sicurezza», nella ingrata coscienza della propria inattualità, ovvero nella misura di uno stile precocemente tardo, destinato a consumarsi fuori tempo e fuori luogo:

Denn das europäische Gesicht hat überall die eine Müdigkeit für den, der zwischenzeitig geboren ist und im Jahre neunzehnhundertraurig. Er ist schon zu spät auf die Welt gekommen: er wird nie zur Zeit kommen. (HUCHEL 1978, II, 217)

#### BIBLIOGRAFIA

- BÖTTIGER Helmut (Hg.), *Doppelleben. Literarische Szenen im Nachkriegsdeutschland* – Bd. 1: *Begleitbuch zur Ausstellung*, unter Mitwirkung von L. Dittrich, Göttingen 2009; Bd. 2: *Materialien zur Ausstellung*, hrsg. von B. Busch und Th. Combrink, Göttingen 2009
- BÖTTIGER Helmut, *Dämonen verscheuchen. Überlegungen zum Geist der Nachkriegszeit*, *ivi* 1-11
- DEGEN, Andreas (Hg.), *Szenen Berliner Literatur 1955-1965*, Berlin 2011
- DOMIN Hilde (Hg.), *Doppelinterpretationen. Das zeitgenössische deutsche Gedicht zwischen Autor und Leser*, Frankfurt/Main 1966
- GLASER, Hermann, *1945. Beginn einer Zukunft. Bericht und Dokumentation*, Frankfurt/Main 2004
- EMMERICH Wolfgang, *Holzwege, gelegentlich Lichtungen. Ostdeutsche Literatur 1945-55*, in BÖTTIGER (Hg.) 2009, II, 107-119.
- ERPEL Fritz, *Flüchtige Jahre bei «Sinn und Form»*, in Peter Huchel. «Text + Kritik» 157 (2003), 39-50
- HILTON, JAN, *Sinn und Form: „Ein schlimmes Kapitel...“*, in VIEREKG (Hg.) 1986, 249-264
- HUCHEL Peter, *Gesammelte Werke*, Band I: *Die Gedichte*; Band II: *Vermischte Schriften*, hrsg. von A. Vieregg, Frankfurt/Main 1984
- HUCHEL Peter, *Wie soll man da Gedichte schreiben. Briefe 1925-1977*, hrsg. von H. Nijssen, Frankfurt/Main 2000
- HUCHEL Peter, *Strade strade*, traduzione di F. Fortini e R. Leiser, introduzione di F. Fortini, Milano 1970
- JENS Walter, *Deutsche Literatur der Gegenwart. Themen, Stile, Tendenzen*, München 1961
- KLEINSCHMIDT Sebastian (Hg.), *Stimme und Spiegel. Fünf Jahrzehnte „Sinn und Form“*. Eine Auswahl, Berlin 1998

- KLEINSCHMIDT Sebastian, *Nachtwasser. Sternensegen. Zwei Flußgedichte Peter Huchels*, in ID. *Gegenüberglück. Essays*, Berlin 2008, 215-222
- KLEINSCHMIDT Sebastian, *Sinn und Form. Geschichte und Gegenwart. Gespräch mit Basil Kerski*, in *ivi*, 140-155
- MAYER Hans (Hg.), *Über Peter Huchel*, Frankfurt/Main 1973
- MAYER Hans, *Erinnerungen eines Mitarbeiters von "Sinn und Form"*, in *ivi*, 173-180
- MAYER Hans, *Ein Deutscher auf Widerruf*, 2 Bde., Frankfurt/Main 1982
- MAYER Hans, *Zeitgenossen. Erinnerung und Deutung*, Frankfurt/Main 1998
- MITTENZWEI Werner, *Die Intellektuellen. Literatur und Politik in Ostdeutschland 1945-2000*, Berlin 2003
- NIJSSSEN Hub, *Der heimliche König. Leben und Werk von Peter Huchel*, Würzburg 1998
- PARKER Stephen, *Peter Huchel. A Literary Life in 20th-Century Germany*, Berlin - Bern - Frankfurt/Main 1998
- SCHONAUER Franz, *Peter Huchels Gegenposition*, in «Akzente» 12 (1965), 404-414
- SCHOOR Uwe, *Das geheime Journal der Nation. Die Zeitschrift „Sinn und Form“. Chefredakteur Peter Huchel 1949-1962*, Berlin - Bern 1992
- SEILER LUTZ, WALTHER Peter (Hg.), *Peter Huchel. «Text + Kritik»*, Heft 157 (2003)
- SEILER LUTZ, *Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze*, Frankfurt/Main 2004
- 60 Jahre – 60 Werke. *Kunst aus der Bundesrepublik Deutschland 1949 bis 2009. Katalog zur Ausstellung im Martin-Gropius-Bau in Berlin 2009*, hrsg. von W. Smerling im Auftrag der Stiftung von Kunst und Kultur, Bonn 2009
- VIEREGG Axel, *Die Lyrik Peter Huchels. Zeichensprache und Privatmythologie*, Berlin 1976
- VIEREGG Axel (Hg.), *Peter Huchel*, Frankfurt/Main 1986
- WAGENBACH Klaus et al. (Hg.), *Vaterland, Muttersprache. Deutsche Schriftsteller und ihr Staat seit 1945*, Berlin (1979) 2004
- [www.doppelleben.org](http://www.doppelleben.org)
- [www.60jahre-60werke.de](http://www.60jahre-60werke.de)
- [www.peter-huchel-haus.de](http://www.peter-huchel-haus.de)

LETTERATURA ACUSTICA.  
MARIE LUISE KASCHNITZ E IL RADIODRAMMA

di  
Elisabeth Galvan  
Napoli

Lo *Hörspiel*, la messinscena acustica di un testo drammatico scritto espressamente per la radio e composta da voci, rumori e musica, nasce nel primo dopoguerra. Dopo una fase iniziale, in cui prevalgono gli adattamenti di drammi scenici per la radio, nella Germania degli anni '20 sono realizzati e trasmessi i primi veri e propri radiodrammi. Per il nuovo fenomeno vengono proposti nomi diversi – *Hörbühne*, *Theater ohne Augen*, *Wort-Hörwerk*, *Radiodichter* – e intorno a esso si sviluppa una discussione estetica che ha per oggetto le molteplici forme e le potenzialità artistiche del genere. Alla prima fioritura dello *Hörspiel* tedesco, a cavallo tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30, contribuiscono autori di prim'ordine come Bertolt Brecht, Johannes R. Becher, Walter Benjamin e Alfred Döblin. Proprio quest'ultimo, tra l'altro uno dei primi autori tedeschi a lavorare in modo 'multimediale', cogliendo le potenzialità dei nuovi media, radio e film, scrive nel 1930 un adattamento radiofonico del suo romanzo *Berlin Alexanderplatz* dal titolo *Die Geschichte vom Franz Biberkopf* che tuttavia, a differenza del film tratto dalla stessa opera, apparso nelle sale nel 1931, non viene mandato in onda per motivi politici.

La vera e propria esplosione del radiodramma tedesco ha luogo però nel secondo dopoguerra. Se durante l'epoca delle grandi dittature la radio era stata uno dei principali mezzi di propaganda, dopo la fine del secondo conflitto mondiale le realtà democratiche se ne riappropriano rapidamente. La creazione di nuove emittenti, così come la scrittura di testi concepiti specificamente per la radio, rappresentano in questo senso i sintomi di una riconquista politica che va di pari passo con la riappropriazione culturale. Non è un caso che il primo dramma di grande successo del dopoguerra, *Draußen vor der Tür* di Wolfgang Borchert (1947), venga messo in scena



inizialmente come radiodramma (circostanza che ha forse contribuito a potenziare ulteriormente l'angosciante spettralità che informa la vicenda del ritorno di un reduce di guerra). A partire da questo momento la radio diventa uno strumento fondamentale della realtà letteraria tedesca, e lo rimane per molto tempo, soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta.

A lanciare lo *Hörspiel* come espressione letterario-artistica contribuisce anche, nel 1951, l'istituzione dello *Hörspielpreis der Kriegsblinden* da parte dell'Associazione degli invalidi di guerra non vedenti, un riconoscimento molto prestigioso che viene tuttora conferito. Tra gli autori più famosi che si confrontano con questo genere si contano, oltre a Günter Eich, che è uno dei più prolifici e significativi, Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll e Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch e Alfred Andersch, Wolfgang Hildesheimer e tanti altri. Tra i temi trattati spiccano l'insensatezza dei conflitti bellici, il boom economico, la guerra fredda e le grandi problematiche esistenziali come la colpa e il riscatto.

È questo, a larghe linee, il contesto in cui si colloca il primo radiodramma di Marie Luise Kaschnitz, autrice cui oggi non viene più rivolta l'attenzione che forse meriterebbe, e che pure è stata tra le poche donne dell'immediato dopoguerra ad aver incontrato un vasto riconoscimento letterario. Protagonista fin dal primo momento della 'rinascita' della letteratura tedesca, collabora all'importante rivista «Die Wandlung» fondata dal filosofo Karl Jaspers, dal politologo Dolf Sternberger, dal romanista Werner Krauss e dal sociologo Alfred Weber con l'obiettivo di contribuire al rinnovamento ideale e culturale in Germania. Tra gli altri collaboratori vi sono Hannah Arendt, T.S. Eliot e Geno Hartlaub. Attraverso la collaborazione alla rivista Marie Luise Kaschnitz entra fra l'altro in contatto con Paul Celan e nel 1955 ottiene il Georg Büchner-Preis per la sua produzione lirica e narrativa. La Kaschnitz, che in quegli anni rivolge in misura sempre maggiore la propria attenzione all'attualità politica e sociale, ha successo soprattutto come autrice di lirica, narrativa e saggistica. Ma molta parte del suo lavoro è dedicata alla drammaturgia acustica, tanto che la sua opera comprenderà alla fine ben 21 radiodrammi. La sua prima esperienza con questo genere risale al 1944, quando scrive il dramma *Totentanz*, messo in scena al teatro di Heidelberg nel 1946, ma trasmesso l'anno successivo dal Nordwestdeutscher Rundfunk (NWR) come radiodramma con il titolo *Die Verlorenen. Ein Totentanz*. Il suo primo vero *Hörspiel* scritto appositamente per la radio, *Jasons letzte Nacht* (1950), prende spunto dal mito degli argonau-

ti e viene mandato in onda per la prima volta il 9 aprile 1952 dal RIAS Berlin (Rundfunk im amerikanischen Sektor), emittente fondata dagli americani nel 1945.

Indissolubilmente vincolato al proprio mezzo di comunicazione acustica, il radiodramma ha come principale protagonista la voce con tutte le sue potenzialità espressive, ma altrettanto importanti sono i rumori – per esempio lo squillo del telefono, il suono del campanello, il crollo di un edificio – che sostituiscono, in forma di suono, ciò che il radioascoltatore non può percepire visivamente. Per altro lo *Hörspiel* si colloca, come genere letterario, a cavallo tra il dramma e la narrativa: a differenza del primo, infatti, può rappresentare facilmente la sospensione del tempo e dello spazio, e anche inserire anticipazioni e flash-back (che invece nel dramma possono essere resi solo attraverso il dialogo). Questi elementi epici determinano la maggiore libertà del radiodramma rispetto alla rappresentazione teatrale. Ed è soprattutto in questa prospettiva che Marie Luise Kaschnitz ha colto le potenzialità del genere:

Hier kann [der Autor] nun wirklich einmal die nie ganz überwundenen idealen Gesetze des antiken Dramas, die berühmte Forderung nach Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung außer acht lassen, mit diesen Kategorien nach eigenem Belieben umspringen, [...] vor- und rückwärts, durch ein ganzes Leben, durch die Geschichte, durch die Welt<sup>1</sup>.

Accanto a questo libero ‘spazio di manovra’ l’autrice individua come altro elemento qualificante del radiodramma la possibilità di rendere la parola protagonista assoluta:

Das Nicht-in-Erscheinung-Treten der sprechenden Personen verschafft dem Wort eine eigene Magie, die auf der Bühne alsbald verlorengeht – den sichtbaren dramatischen Helden gebührt eine andere Sprache, vielleicht sogar eine andere Gedankenwelt, als den unsichtbaren, denen erst unsere Phantasie Gestalt, Gesichtszüge und Gesten verleiht<sup>2</sup>.

Su queste premesse Marie Luise Kaschnitz sceglie come tema del suo primo radiodramma la rivisitazione di un mito. La grande dimestichezza dell’autrice con questa tematica è dovuta a una conoscenza molto appro-

---

<sup>1</sup> KASCHNITZ 1981, p. 169.

<sup>2</sup> *Ibidem*.

fondita del mondo classico che le deriva anche dall'intenso scambio intellettuale con il marito Guido von Kaschnitz-Weinberg, uno dei più famosi archeologi dell'epoca. Tra l'altro, il mito conosce un'ampia e nuova diffusione nella letteratura tedesca degli anni '50. Il suo utilizzo è diventato un veicolo di problematiche universali ed esistenziali. In chiave mitologica possono inoltre essere rappresentate tematiche attuali legate alla traumatica esperienza della guerra e alla rimilitarizzazione di entrambi gli stati tedeschi. In quest'ottica viene ripensata, ancora una volta, soprattutto la figura di Ulisse in cui si riflette l'esperienza della prigionia, della fuga e del ritorno in patria.

Nel radiodramma *Jasons letzte Nacht* Marie Luise Kaschnitz tratta invece, in 28 scene, le vicende di Giasone e Medea. A nessun altro mito l'autrice ha rivolto così spesso la propria attenzione attraversando forme e generi differenti. La prima traccia di un progetto di rielaborazione si trova in un'annotazione di diario dell'inverno 1939/40: «Plan einer Reihe von Aufsätzen über Gestalten der Mythologie, vor allem der griechischen. Theus. Jason (Argo). Brüderpaare. Sibyllen. Pandora. Neu erzählt»<sup>3</sup>.

Questo breve appunto delinea, condensato in poche righe, un progetto che si concretizzerà nel 1943 con la pubblicazione di *Griechische Mythen*, un piccolo volumetto riedito più volte negli anni (da ultimo nel 2001), in cui l'autrice rivisita e riscrive in forma di racconto quindici storie tratte dal mito classico. Fin dall'inizio il suo interesse per la vicenda di Giasone va di pari passo con quello per la nave Argo, la mitica, bellissima imbarcazione che porta gli argonauti alla conquista del vello d'oro e che è dotata – ed è questo il punto di maggior rilievo per la Kaschnitz – di voce e parola. Nel racconto *Die Nacht der Argo*, compreso nella raccolta del 1943, la nave, evocata sin dal titolo, non entra ancora in scena come istanza parlante, ma già in questa prima elaborazione della storia di Giasone e Medea assume la funzione di terza protagonista. Nel successivo radiodramma, invece, Argo entra in scena davvero e intesse un fitto dialogo con Giasone che si interrompe solo per lasciar spazio alla rappresentazione del passato. Nella narrazione, inoltre, la funzione simbolica della nave emergeva solo alla fine: ridotta ormai a una vecchia carcassa abbandonata sulla spiaggia a chiglia in su, Argo diventa per Giasone, segnato dalla vecchiaia e dalla solitudine, un

---

<sup>3</sup> KASCHNITZ 2000, p. 275.

rifugio. Nelle frequenti notti di veglia che egli trascorre, vi si ritira per rivivere il passato e trovare il sonno. I ricordi che emergono in questa sorta di contenitore, che rinvia inequivocabilmente a una dimensione originario-materna, rievocano gli episodi decisivi della vita di Giasone e si fondono in un grande affresco in cui i momenti sereni e quelli più angoscianti si equilibrano a vicenda.

Molto diversa è la funzione di Argo nel radiodramma del 1950. Il titolo *Jasons letzte Nacht* non si limita a definire la collocazione temporale del dramma radiofonico – l'ultima notte del protagonista – ma lega anche tra loro i due testi di tematica argonautica realizzati dalla Kaschnitz a sette anni di distanza, sottolineando il legame indissolubile tra l'imbarcazione e il suo eroe: la notte di Argo del racconto del 1943 diventa, nel radiodramma del 1950, la notte di Giasone. Concepito in modo molto lineare, lo *Hörspiel* alterna scene del presente, rappresentate dallo scambio dialogico tra Argo e Giasone, a scene del passato in cui emergono figure che hanno avuto ruoli chiave nella vita dell'eroe come il centauro Chirone, suo primo maestro, i compagni argonauti, Medea e Creusa. Giasone, sospeso sulla spiaggia-soglia tra terra e mare – ed egualmente sospeso, nella sua ultima notte, tra la vita e la morte – appare collocato in una doppia situazione-limite e non può più fuggire a ciò che più di ogni altra cosa vorrebbe respingere: il ricordo, la memoria. In questa notte esistenziale tutto si anima acusticamente: «Heute Nacht scheint alles eine Stimme zu haben», dice Argo nella seconda scena, suggerendo a Giasone anche la spiegazione di questo generale e fantastico prendere voce: «Vielleicht, um deinem Gedächtnis zu Hilfe zu kommen». Ma proprio di questo il vecchio non vuole sentir parlare: «Mein Gedächtnis ist schwach. Ich bin ein alter Mann, der sich an nichts mehr erinnern will»<sup>4</sup>. La sua riluttanza nei confronti della memoria lo spingerebbe a non compiere mai una rivisitazione del passato; e infatti vi è costretto solo dalla vecchia imbarcazione che assolve alla funzione di commento, riflessione e coscienza. Come una nave che attraversa il mare, Argo ripercorre attraverso le parole e la lingua i trascorsi del suo ormai unico passeggero.

Marie Luise Kaschnitz conosce molto bene la tradizione del mito di Giasone e Medea, da Apollonio Rodio a Pseudo-Apollodoro, da Valerio

---

<sup>4</sup> KASCHNITZ 1987, p. 66.

Flacco a Ovidio, da Euripide a Seneca. Nella raccolta *Griechische Mythen* la riscrittura mitologica si basava su un procedimento poetico originalissimo caratterizzato da grande libertà nei confronti della tradizione: «Tatsächlich habe ich mir von allen Sagenfassungen die herausgesucht, die mir am meisten zusagten, auch gleichzeitig aus mehreren Quellen geschöpft und das Gewonnene zu einer neuen Erzählung zusammenfließen lassen»<sup>5</sup>. Se però il racconto *Die Nacht der Argo* rispecchiava fedelmente questa strategia, il radiodramma mette in atto una vera e propria rivisitazione del mito che punta alla sua attualizzazione e non manca di portare a esiti molto originali. Innanzitutto viene ribaltato quel caposaldo del mito che risiede nella rappresentazione di Giasone come eroe positivo e vincente: il protagonista del radiodramma è un *outsider*, un barbone, un vecchio senz'atletico che per colpa sua è stato cacciato dalla città di cui un tempo era re. È un eroe ancora più problematico di quello al centro del racconto *Das Argonautenschiff* di Anna Seghers (1948) che proprio negli stessi anni tratta la medesima tematica. La sua problematicità non si rivela solo nel privato, nell'incapacità di comprendere Medea e di rispettare i diritti dei figli, ma anche nell'ambito pubblico e politico. Quando nel dialogo con Argo viene evocato il momento in cui Giasone assume l'eredità lasciata da Creonte e gli succede sul trono di Corinto (scena 22) – «Ich hatte keine Zeit, mich um meine Kinder zu kümmern. Ich mußte das Erbe antreten» –, la nave commenta: «Dieses Erbe war der Krieg». Ed è proprio la gestione della lunga e logorante guerra e del periodo postbellico a far emergere l'inadeguatezza di Giasone al centro delle scene seguenti.

La scena 23 è aperta da un rullo di tamburi che conduce l'ascoltatore direttamente sul luogo del conflitto e precede la conversazione tra quattro soldati che commentano la guerra in atto da troppo tempo, lasciando trapelare la loro perdita di fiducia in Giasone che viene ritenuto l'unico responsabile del protrarsi di devastazioni e miserie. La composizione del radiodramma prevede il regolare alternarsi di scene in cui viene rappresentato il passato e di quelle basate sul dialogo tra Giasone e Argo in cui la nave agisce non solo da veicolo della memoria, ma soprattutto da istanza di commento e di giudizio. Infatti, nella scena successiva affiora il ricordo del ritorno dalla guerra e del modo in cui Giasone lo ha affrontato.

<sup>5</sup> KASCHNITZ 1975, p. 126.

ARGO [...] Auch du kehrtest zurück, den Kopf voll von dem, was nun zu geschehen hatte. Zum erstenmal in deinem Leben schicktest du dich an, etwas Nützliches zu tun.

JASON Und habe ich wirklich etwas Nützliches getan?

ARGO Du warst überzeugt davon. Du bildetest dir ein, der zu sein, der für alle andern dachte [...] <sup>6</sup>.

La forte riserva espressa dall'istanza giudicante anticipa la rappresentazione dal vivo, nella scena 25, dell'intensissima attività politica e amministrativa svolta da Giasone nel dopoguerra: troppo frenetica per fargli percepire i veri bisogni dei suoi sudditi. Anche la gestione delle proteste delle donne e dei senzatetto che si svolgono sotto la sua finestra gli sfugge di mano, e non è in grado di impedire tempestivamente l'intervento della polizia che soffoca la loro rivolta. Nella scena successiva, il giudizio di Argo sul suo operato è lapidario e senza appello: «Du wolltest alles neu machen, aber ehe du dich versahst, war alles noch schlimmer als zuvor» <sup>7</sup>. Ugualmente spietata si mostra nella sua inesorabile funzione mnemonica, allorché ricorda ciò che Giasone vorrebbe rimuovere e ignorare a tutti i costi.

ARGO [...] Eines Tages wurdest du krank [...]. Als du wieder ausgehen durftest, kamst du gerade recht zu deinem Prozeß.

JASON Diese Verhandlung hat nie stattgefunden. Sie war ein böser Traum.

ARGO Das bildest du dir ein, weil die Leute, die über dich zu Gericht saßen, verummmt waren [...].

JASON Da sind sie wieder. Ich will sie nicht sehen! <sup>8</sup>

Nel processo che segue non è prevista alcuna difesa. L'accusa formulata dai cinque giudici è anche un tracciato dell'intera vita di Giasone e ripercorre tutte le vicende, pubbliche e private, in cui si è reso colpevole.

2. RICHTER Bist du Jason, [...] der einen Schatz heimbringen wollte, den man das goldene Vlies nannte und von dem niemand recht wußte, woraus er bestand? [...] Der eine Frau namens Medea raubte und ihren Bruder erschlug?

[...]

<sup>6</sup> KASCHNITZ 1987, p. 94.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 96 sg.

3. RICHTER Der nach seiner Heimkehr verschiedene seiner Verwandten [...] ums Leben brachte?

JASON *schreit* Nein!

DIE RICHTER Er ist es.

3. RICHTER Der [...] seine Frau und seine Kinder verließ, um mit der Tochter des Kreon eine neue Ehe einzugehen? [...] Der seine Braut Kreusa noch vor der Hochzeit umbringen und sich von ihrem Vater zu seinem Nachfolger ernennen ließ?

JASON *empört* Das ist nicht wahr!

[...]

3. RICHTER Der so viele Jahre Krieg führte, daß die Stadt schließlich völlig verarmt und das Volk verelendet war? Der bei der Heimkehr große Versprechungen machte und dann alles beim alten ließ?

JASON Es blieb nicht alles beim alten.

1. RICHTER Verteidige dich nicht. Dies ist ein Prozeß ohne Verteidigung. Wir verlangen Rechenschaft von dir.

2. RICHTER Über das goldene Vlies.

3. RICHTER Über deine Frau Medea und über die Kinder.

4. RICHTER Über die Toten des Krieges.

JASON Laßt mich sprechen.

1. RICHTER Dies ist ein Prozeß ohne Verteidigung. Wir klagen dich an.

2. RICHTER Des Raubes und der Gewalttat ...

3. RICHTER Des Mordes ...

[...]

5. RICHTER Des Verrates am Volk<sup>9</sup>.

Non a caso l'accusa si apre chiamando in causa la conquista del vello d'oro che assume così il carattere di peccato originale da cui tutte le altre colpe discendono. Il vero torto legato a questo oggetto mitico non risiede tuttavia nel suo furto, ma nella cieca volontà di conquista che l'ha prodotto: Giasone ha perseguito a ogni costo un obiettivo di cui ignorava la vera natura.

L'accusa di aver abbandonato moglie e figli accende i riflettori su un altro elemento chiave delle vicende di Giasone che conduce, al contempo, al punto centrale del mito di Medea il cui nome è indissolubilmente legato all'atroce infanticidio compiuto – così vuole la tradizione – per vendicarsi dell'infedeltà del marito. Nella sua radicale rivisitazione e riscrittura del

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 97 sg.

mito, Marie Luise Kaschnitz dedica molta attenzione a questo aspetto e lo modifica in modo decisivo. In realtà, già nel racconto *Die Nacht der Argo* le responsabilità di Medea erano state notevolmente ridimensionate. Per poter cogliere la portata di tale intervento appare utile allargare l'indagine a un terzo testo in cui l'autrice tratta la medesima tematica, il saggio *Über die 'Medea' von Grillparzer* pubblicato per la prima volta nel 1966, che già in apertura mette l'accento sulle numerose varianti di questo mito: «Vom Raub des Goldenen Vlieses [...] und dem Schicksal des Jason und der Medea wird von den antiken Autoren sehr Verschiedenes berichtet»<sup>10</sup>. Questa consapevolezza informa sia il racconto del 1943, sia il radiodramma del 1950, sia, infine, il saggio del 1966: in nessuno di questi testi l'autrice segue e ripropone la versione euripidea che vuole Medea assassina a tutti i costi.

Il punto cruciale, che riguarda l'uccisione dei figli e della nuova sposa di Giasone, Creusa (o, secondo altre fonti, Glauce) da parte di Medea, appare radicalmente modificato già nel racconto: l'infanticidio viene citato come elemento riferibile solo alla tragedia di Euripide, mentre la veste nuziale offerta da Medea in dono alla rivale non è semplicemente intrisa da un veleno mortale come vuole la tradizione. Nell'abito, la cui confezione ha impegnato Medea per anni, sono confluite tutte le sue sofferenze e delusioni dovute alla vita con Giasone, e sarà il profondo dolore esistenziale intessuto nella veste la causa reale della morte di Creusa.

Dieses Gewand [...] war die Arbeit ihrer letzten Jahre, und in sein feines Gewebe war alles hineingewirkt, was sie in dieser Zeit erlitten hatte: Schmerz und Enttäuschung, Eifersucht und Bitterkeit. Es war schwer von der goldenen Stickerei, [...] schwerer von Haß und vergeblicher Hoffnung, und als die Braut es anlegte, versank sie in eine Trauer, die ihre Freude erstickte und der ihr junges Leben erlag<sup>11</sup>.

Nel radiodramma non vi è traccia dell'uccisione dei figli. L'unico colpevole nei loro confronti è il padre, che prima è troppo occupato per interessarsi ai bambini, poi finisce per essere assente del tutto. La responsabilità di Medea nei confronti della morte di Creusa invece appare ancora più sfumata che nel racconto. L'elemento mortale per Creusa ora non deriva

<sup>10</sup> KASCHNITZ 1989, p. 789.

<sup>11</sup> KASCHNITZ 1975, p. 29.



più direttamente dalla veste, ma dalla spiegazione, fornita da Medea alla giovane sposa, dei segni ricamati sul mantello (scena 21).

MEDEA Es sind Zeichen.

KREUSA Zeichen wofür?

MEDEA Für die Einsamkeit und die Unruhe des Menschen. Für den Unbestand seines Besitzes und für die Unzulänglichkeit seiner Liebe auf dieser Welt.

KREUSA Ich [...] bin nicht imstande, dich zu verstehen. Aber es scheint mir, daß du sehr traurige Dinge sagst<sup>12</sup>.

La colpevolezza di Giasone, aggravata dalla sua refrattarietà al ricordo e alla memoria, non è dunque limitata all'inseguimento del fantomatico vello d'oro, alla conduzione del conflitto bellico e alla sua cecità politica del dopoguerra – tutti aspetti innovativi che caricano di attualità la riscrittura compiuta dall'autrice – ma relativizza anche fortemente, forse annullandole, le colpe di Medea. Il finale pessimistico rappresenta un eroe che non ha compreso i propri errori e a cui nulla è servito il viaggio compiuto nel passato attraverso le istanze del ricordo e dell'accusa. Il subitaneo ringiovanimento che sperimenta nell'ultima scena non lo porta a riconsiderare gli errori di un tempo, ma, al contrario, a perseverare in ciò che aveva fatto e a voler ripercorrere nuovamente le stesse tappe: «Wieder ist das Ziel unserer Reise die dunkle Halbinsel, die Verzauberung und die tödliche Gefahr. [...] Denn wir bringen das Goldene Vlies ...»<sup>13</sup>.

Ma la rimozione del ricordo e della colpa non può rimanere impunita: nella sua ultima notte Giasone viene schiacciato dai relitti della sua Argo, il veicolo della memoria.

### *Bibliografia*

KASCHNITZ Marie Luise, *Griechische Mythen*, München 1975.

KASCHNITZ Marie Luise, *Die autobiographische Prosa I, Gesammelte Werke*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller, Bd. II, Frankfurt am Main 1981.

KASCHNITZ Marie Luise, *Die Hörspiele*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller, Bd. VI, Frankfurt am Main 1987.

KASCHNITZ Marie Luise, *Über die „Medea“ von Grillparzer*, in *Gesammelte Werke*

<sup>12</sup> KASCHNITZ 1987, p. 90.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 101.

*ke*, hrsg. von Christian Büttrich und Norbert Miller, Bd. VII, Frankfurt am Main 1989, 789-832.

KASCHNITZ Marie Luise, *Tagebücher 1936-1966*, hrsg. von Christian Büttrich, Marianne Büttrich und Iris Schnebel-Kaschnitz, *Gesammelte Werke*, Bd. I, Frankfurt am Main 2000.

### *Monografie*

WÜRFEL Stefan Bodo, *Das deutsche Hörspiel*, Stuttgart 1978.

HRDLICKOVA Jana, „*Es sieht schlimm aus in der Welt*“. *Der moralische Appell in den Hörspielen von Marie Luise Kaschnitz*, Ústí nad Labem 2008.



PAUL CELAN, 'DER FREMDE, UNGEBETEN':  
TENTATIVI DI RICOSTRUZIONE GUARDANDO AD EST

di  
Gabriella Sgambati  
Napoli

L'espressione 'Doppelleben', più volte utilizzata da Ingeborg Bachmann per descrivere la sua vita tra Roma e Vienna, nonché titolo della celebre autobiografia di Gottfried Benn (1950), potrebbe riassumere la condizione poetico-esistenziale di Paul Celan, poeta tra i più grandi del Novecento, che ha dovuto cambiare patria, cambiare lingua. Vivendo e scrivendo tra poli culturali e lingue diverse, Paul Celan ha combattuto contro gli orrori traumatici della seconda guerra mondiale, facendo della mobilità linguistica e culturale la sostanza della propria scrittura che espone dolore e memoria.

Gli anni Cinquanta per lui hanno rappresentato una fase particolarmente difficile di cambiamento radicale, di ricostruzione e ricerca di un nuovo inizio. Attraverso il suo tedesco straniato dall'accento orientale, lingua in cui rivive la parola materna, egli ha cercato di ricomporre la propria identità scompaginata dal trauma postbellico. Si tratta di un periodo caratterizzato da dislocamenti non solo spaziali (Czernowitz, Vienna, Parigi) ma anche linguistici: cambia il suo rapporto con la lingua rumena, vive in francese ma scrive in tedesco, traduce da diverse lingue. Dopo aver tradotto Jean Cocteau (1949), Celan lavorò a tre libri di poesia di Yvan Goll nel 1950 e nel 1951, e pubblicò nello stesso periodo diverse traduzioni di surrealisti rumeni e francesi pur distaccandosi dal movimento. Nel 1952-53 traduce Apollinaire e Moore, nel 1954 Pablo Picasso.

Celan era un uomo scisso, scrive la sua amica d'infanzia Ilana Schmue-  
li nel suo libro sul viaggio di Celan in Israele:

La contraddittoria Czernowitz, il lascito ebraico del padre e la 'rima tedesca' della madre, le storie chassidiche, l'ebraico dell'infanzia, la Romania, l'affinità

con lo spirito francese, la spinta verso l'occidente, la sua vita 'casa a Parigi' e il suo profondo legame con l'est, la poesia russa, che aveva interiorizzato<sup>1</sup>.

Entrambi i genitori muoiono nel 1942 in Transnistria, la madre viene fucilata durante la marcia della morte attraversando il fiume Bug. Il dolore e la tormentosa colpa di chi è rimasto in vita, percepibili nelle sue poesie ma di rado presenti in modo esplicito, non lo abbandonano mai. Celan scrive sempre guardando 'a est', osservando questo nulla pieno e creativo da cui muove la sua poesia.

Uscito dal Lager rumeno di Tabaresti nel 1943, comincia la sua fuga da Oriente a Occidente: prima Bucarest, poi Vienna e successivamente Parigi, dove Celan si stabilisce definitivamente nel 1948 fino alla sua morte nel 1970.

Dopo il primo soggiorno a Parigi scrive a Max Rychner che si trovava a Zurigo, nella lettera del 3 Marzo 1949 leggiamo: «dass ich sehr einsam bin, und mir keinen Rat weiß mitten in dieser wunderbaren Stadt, in der ich nichts habe als das Laub der Platanen»<sup>2</sup>. Non è facile per lui la vita a Parigi, sebbene in quegli anni la città sia il centro culturale e artistico d'Europa. L'esilio volontario in questa città è da considerarsi una vera e propria fuga dalla Germania e dai tedeschi, ma anche una presa di distanza da tutti i precedenti tentativi di acclimatemento in altri luoghi. Bucarest non fu propriamente un esilio: aveva amici, il luogo gli era familiare e il lavoro soddisfacente. La sua permanenza a Vienna, invece, fu *ein halbes Exil*<sup>3</sup>. Celan non era cittadino austriaco e non trovò nessun lavoro che lo appagasse. Aveva molte conoscenze e mosse passi significativi sulla scena letteraria, ma sentiva nell'aria il passato nazista che era ancora parte costitutiva del presente. Per un ebreo della Bucovina, rimasto nonostante tutto fedele al tedesco materno, Vienna rappresentava la meta ideale, «ein deutschsprachiges Nichtdeutschland»<sup>4</sup>, ma la città offriva solo macerie e un ambiente culturale sterile. Sconfortato e deluso, nel luglio del 1948 Celan riparte per Parigi la «patria straniera»<sup>5</sup>, la città dove si stabilirà pur senza mai sentirsi

<sup>1</sup> SCHMUELI 2002, pp. 24-25.

<sup>2</sup> Cit. in ALLEMANN 1993, p. 287.

<sup>3</sup> Cfr. EMMERICH 1999, p. 82.

<sup>4</sup> Cfr. WIEDEMANN 2001, p. 151.

<sup>5</sup> Cfr. MORELLO 2007, p. 67

del tutto a casa, e da dove cercherà di «riscrivere l'est»<sup>6</sup>, ricostruendo nella poesia quel mondo remoto e perduto, ma vivo nel ricordo e nella parola.

Nonostante padroneggiasse perfettamente il rumeno e nonostante gli amici lo spingessero a scrivere in questa lingua, Paul Celan non aveva alcuna intenzione di diventare un poeta rumeno: «Solo nella lingua materna è possibile esprimere la propria verità, nella lingua straniera il poeta mente»<sup>7</sup>; a Bucarest attraversa tuttavia una fase di bilinguismo poetico, scrive un certo numero di liriche in rumeno. Molti critici si sono interrogati sulla scelta di scrivere in tedesco, la lingua degli aguzzini nazisti, degli assassini dei genitori, soprattutto perché Celan parlava e traduceva da diverse lingue (rumeno, tedesco, ebraico, inglese, francese, russo, italiano), tanto che George Steiner è arrivato perfino a ipotizzare che «tutta la poesia di Celan è tradotta in un meta-tedesco ripulito da ogni immondizia storico-politica»<sup>8</sup>; nel 1961 lo stesso Celan tuttavia precisò: «La poesia – questa è l'unicità fatale del linguaggio», e più tardi avrebbe aggiunto di non credere nel «bilinguismo in poesia»<sup>9</sup>. La scelta di scrivere nella *Muttersprache*, nella doppia accezione di madrelingua e lingua della madre, è necessaria: solo in questa lingua il poeta può rincontrare la madre e tener saldo il legame intoccabile e unico con la sua origine scomparsa. Per questo motivo, come afferma Camilla Miglio, vivere a Parigi sarà per Celan un resistere alla pressione insopportabile del silenzio degli «insepolti»<sup>10</sup>, al peso di una lingua madre tedesca «espirata» solo nella scrittura<sup>11</sup>. Celan vive a Parigi a partire dagli anni '50, parla rigorosamente francese con la moglie e col figlio, si circonda di voci straniere traducendo da diverse lingue, ma la sua forma di espirazione sarà la poesia in tedesco.

Celan cerca un tedesco diverso da quello contaminato dalla propaganda nazista, la sua è una lingua memore del tedesco ebraico slavo dell'Europa orientale, terra in cui convivevano genti molto diverse, la Bucovina che non è più, terra senza più nome né storia, luogo polifonico di incontro-scontro

<sup>6</sup> MIGLIO 2005.

<sup>7</sup> *Conversazione con Ruth Lackner*, in CHALFEN 2008, p. 170.

<sup>8</sup> STEINER 1994, p. 462.

<sup>9</sup> Citazione tratta dalla risposta di Celan all'inchiesta *Le problème du bilinguisme*, in «Almanach», pubblicato dalla Librairie Flinker, Parigi 1961.

<sup>10</sup> *Unbestattet* – CELAN, GW I, pp. 185-187.

<sup>11</sup> Cfr. MIGLIO 2001, p. 19.

tra lingue e culture, confessioni e gruppi etnici - rumeni, ruteni, ucraini, ebrei, tedeschi, russi, polacchi, ungheresi.

Attratto, e nello stesso tempo con profonda inquietudine, aveva attraversato la Germania per la prima volta nel 1938, proprio durante la 'Notte dei cristalli', per recarsi a Parigi come studente di medicina. Ogni qual volta varcava il confine tedesco, recandosi nella *Bundesrepublik* per incontri editoriali, letture di poesie, conferimento di premi, era sempre più angosciato. Nel suo saggio *Orte Paul Celans*, Helmut Böttiger ricorda a tal proposito le parole di Günter Grass: «Von jeder Reise in die Bundesrepublik kehrte Celan beschädigt zurück»<sup>12</sup>.

Nel 1952 Celan si reca, per la prima volta dopo il 1938, in Germania a Niendorf, a uno dei più famosi incontri del Gruppo 47 a cui era stato invitato insieme all'amica Ingeborg Bachmann. Qui lesse alcune sue poesie, tra cui la celeberrima *Todesfuge*, ma la reazione dei 'tedeschi' fu di incomprendimento, insofferenza e fastidio.

Erano stati la Bachmann, portata a sua volta da Ilse Aichinger, e Milo Dor ad ottenere un invito per il poeta sconosciuto. Così Milo Dor in una lettera (settembre 1951) a Hans Werner Richter:

Ich schreibe Dir express wegen eines anderen Kollegen [...] Das ist Paul Celan [...] Ich weiß, was Du von seinen Gedichten hältst, aber ich glaube, dass es nur wenige Lyriker gibt, die seine Musikalität und seine Formkraft besitzen. [...] Es wäre mehr als nur eine literarische Tat, wenn man ihm den Anschluss an die deutsche Literatur, zu der er zweifellos gehört, vermitteln würde<sup>13</sup>.

Celan legge anche *Schlaf und Speise* e altri testi certo non adatti a catturare l'attenzione e l'apprezzamento della piccola platea di autori il cui primo impegno è di introdurre nella letteratura momenti di concreta attualità rompendo con il lirismo tradizionale. Celan percepì che probabilmente era proprio la sua voce, che si discostava dal 'Gruppenton'<sup>14</sup>, ad aver provocato in qualche modo il pubblico: «La voce doveva essere contestata»<sup>15</sup>, affinché le orecchie non conservassero alcun ricordo – scrisse alla moglie, Gisèle, il 31 maggio 1952.

<sup>12</sup> BÖTTIGER 1996, p. 15.

<sup>13</sup> Cfr. BUCK, p. 76.

<sup>14</sup> Cfr. EPPING-JÄGER 2012.

<sup>15</sup> CELAN-LESTRANGE 2001, p. 38

Hans Werner Richter descrisse quel modo di leggere «come la cantilena di una sinagoga», «er habe in einem Singsang vorgelesen wie in der Synagoge»<sup>16</sup>, ricorda Milo Dor nella sua autobiografia. Il fondatore del Gruppo 47, infatti, rifiutava 'grandi parole'<sup>17</sup> come *Herz*, *Schmerz*, *Lust*, che secondo lui avevano perso il loro significato. Il gruppo auspicava un «Pathos der Nüchternheit», una riduzione della lingua al necessario.

Durante la lettura si manifestano atteggiamenti e reazioni che marcano una profonda estraneità. Così Walter Jens in un'intervista con Heinz Ludwig Arnold:

Als Celan zum ersten Mal auftrat, da sagte man: ‚Das kann doch kaum jemand hören!‘, er las sehr pathetisch. Wir haben darüber gelacht. ‚Der liest ja wie Goebbels!‘, sagte einer. Er wurde ausgelacht, so dass dann ein Sprecher der Gruppe 47, Walter Hilsbecher aus Frankfurt, die Gedichte noch einmal vorlesen musste. Die ‚Todesfuge‘ war ja ein Reifall in der Gruppe! Das war eine völlig andere Welt, da kamen die Neorealisten nicht mit, die sozusagen mit diesem Programm groß geworden waren<sup>18</sup>.

Ancora nel 1979 Richter, sebbene in maniera più mite, contesta il pathos di Celan: «Seine Stimme klingt mir zu hell, zu pathetisch. Sie gefällt mir nicht. Wir haben uns das Pathos längst abgewohnt. Er liest seine Gedichte zu schnell. Aber sie gefallen mir. Sie berühren mich, obwohl ich die Abneigung gegen die Stimme nicht überwinden kann»<sup>19</sup>.

Da parte sua Celan si renderà conto anche in seguito di aver ben poco in comune con la realtà tedesca del dopoguerra, oscillando tra insicurezza e fierezza della propria diversità, del proprio esser straniero di madre lingua tedesca in terra tedesca. Quella di Niendorf fu la prima e ultima occasione in cui prese parte a un incontro del Gruppo 47; rifiutò di parteciparvi ancora, sebbene Richter lo avesse invitato diverse volte.

Già qualche giorno prima dell'incontro di Niendorf aveva scritto a Gisèle:

---

<sup>16</sup> DOR 1988, p. 214.

<sup>17</sup> Cfr. NEUNZIG 1979, p. 81.

<sup>18</sup> Cfr. COFALLA 1997, p. 128. In questo volume si vedano altri documenti sul rapporto Celan – Richter/Gruppo 47: Lettere 54/9; 62/10, Nota 3.

<sup>19</sup> Cit. in NEUNZIG 1979, p. 111.



je sens combien ce pays m'est étranger. Etranger malgré la langue, malgré beaucoup d'autres choses. Ma chérie, je ne pourrai jamais vivre qu'avec vous, chez vous, dans votre pays, à Paris. Paris, je l'ai aimé avant vous, mais pour vous, en vous y attendant<sup>20</sup>.

Successivamente scriverà che la lingua in cui crea le sue poesie non dipende per niente da quella che si parla lì in quel momento: se ci saranno sorgenti da cui potranno sgorgare nuove poesie (o prosa), le troverà unicamente in se stesso e niente affatto nelle conversazioni in lingua tedesca, coi tedeschi, in Germania.

La lingua è un fatto morale, poetico, storico, esistenziale che si definisce a partire da Auschwitz. E la fedeltà alla lingua madre si misura nel sistematico allontanamento da tutto quello che è falsificazione. Il caso più eclatante è costituito proprio da *Todesfuge*, che Celan da quel momento in poi rifiuterà di leggere in pubblico, considerandola troppo catartica e troppo presto entrata nel canone.

L'esperienza di Niendorf fu per molti versi negativa per lui e segnò la sua separazione dal Gruppo 47. Probabilmente Celan fu turbato dal fatto di non essere riconosciuto per quello che sentiva di essere e di valere. Così inizia una lunga lettera a Klaus Demus da Francoforte, scritta sei giorni dopo la conclusione del convegno di Niendorf: «Mein guter Klaus, es ist so schwer zu sagen, was ich von all dem halten soll – es war aufregend und dennoch beinahe ganz ohne Niveau». Inoltre Celan non perde l'occasione di sottolineare la sua delusione nei confronti del comportamento di Ingeborg Bachmann che era rimasta in silenzio di fronte ai giudizi offensivi dispensati alla lettura delle sue poesie: «Inge hat mich wieder sehr enttäuscht. Sie hat mich nämlich wieder verleugnet und es sogar so weit gebracht, sich gegen mich ausspielen zu lassen»<sup>21</sup>.

Tutto sommato i risultati sembrano però positivi, se in quegli stessi giorni scrive a Gisèle:

En général, les résultats sont bons, bien qu'ils ne soient pas extraordinaires. J'ai

<sup>20</sup> CELAN-LESTRANGE 2001, p. 22

<sup>21</sup> Cfr. la lettera che Celan scrive a Klaus Demus il 31 maggio 1952 (CELAN-DEMUS 2009, p. 100) e la lettera di Ingeborg Bachmann a Paul Celan del 10 luglio 1952 (BACHMANN-CELAN 2008, p. 50).

connu un bon tiers des écrivains allemands [...]. Mais parmi ceux-ci il y a bon nombre d'incultes, de fanfarons et de demi-ratés, et ils n'ont pas manqué de me prendre pour cible<sup>22</sup>.

La problematicità del rapporto col Gruppo 47 è sempre stata evidente: basti pensare all'«Almanach der Gruppe 47», nella cui premessa Celan non viene citato neanche una volta, sebbene nella documentazione siano contenuti i testi che aveva letto, o al fatto che non fu incluso nei «Portraits aus der Gruppe 47» curati da Richter.

Nonostante ciò Niendorf ebbe per Celan uno sviluppo importante: nel 1952 il premio del Gruppo, andato a Ilse Aichinger, era stato sovvenzionato dalla Deutsche Verlags-Anstalt (DVA), una casa editrice di Stoccarda interessata alla produzione lirica, con la quale in quella stessa occasione entrò in contatto, iniziando la trattativa per una pubblicazione. Si tratta della raccolta *Mohn und Gedächtnis* che costituisce una selezione di tutta la poesia precedente, con netta prevalenza della produzione anteriore al trasferimento a Parigi. Con il titolo *Papavero e memoria*, Celan ha voluto indicare l'opposizione che si trovava a vivere in quegli anni, rendendo manifesto il tema della convivenza dei contrari nel binomio 'oblio (il papavero)<sup>23</sup> – memoria'. I nuclei tematici della raccolta sono infatti il dolente ricordo dei lutti familiari e del genocidio e la rappresentazione di situazioni amoro-se. Ed è proprio in *Mohn und Gedächtnis* che Helmut Böttiger trova la spiegazione alla reazione infastidita del pubblico di Niendorf:

Die Gedichte in diesem Band paßten nicht in eine Gegend, die vom «Kahlschlag» gezeichnet war, sie kamen aus einer anderen Landschaft, die Anfang der fünfziger Jahre in der Bundesrepublik niemand mehr kennen wollte. Nüch-tern, sachlich, pragmatisch, so, wie es am besten ins Bild gepaßt hätte, war diese Lyrik nicht: sie war rauschhaft, sie kam vom Traum her<sup>24</sup>.

Nello stesso anno avviene un'altra svolta decisiva nella vita di Celan, il rapporto e il matrimonio con l'artista grafica Gisèle Lestrangé. Inizialmente a Parigi era stato un vero 'Nessuno': *staatenlos, besitzlos, arbeitslos, na-*

<sup>22</sup> CELAN-LESTRANGE 2001, p. 25.

<sup>23</sup> Dal frutto del papavero si ricava l'oppio, droga con proprietà ipnotiche che offusca la mente.

<sup>24</sup> BÖTTIGER 1996, p. 65.

*menlos*. Ci volle del tempo perché diventasse un 'Qualcuno'. Qui, il 'meridiano' del suo luogo d'origine continua ad accompagnarlo; non solo nel discorso che avrebbe tenuto nel 1960, in occasione del conferimento del Premio Büchner, ma anche nelle lettere degli anni a venire ai suoi compatrioti, questo 'meridiano' sarebbe stato sempre presente nei suoi pensieri. Nel 1962 scrive ad una compagna d'università: «Je suis loin, bien sûr, je suis toujours près ... de mon méridien»<sup>25</sup>.

A Parigi si sentirà in ogni caso sempre come «der Fremde, ungebeten» (*Sprachgitter - Oben geräuschlos*)<sup>26</sup>; in una lettera all'amico rumeno Petre Solomon afferma di essersi sempre considerato *östlich* e mai *westlicher geworden*<sup>27</sup>.

La separazione dall'*Alltagsdeutsch* è fonte continua di inquietudine, anche se a/da Parigi il tedesco gli appare meno «distrutto»<sup>28</sup>. Celan considera a volte la lingua francese come un possibile pericolo per la sua *Dichtersprache*, occupando nel corso del tempo uno spazio sempre più grande nella sua vita. Egli sapeva che in realtà il pubblico al quale erano indirizzate le sue poesie viveva in Germania, e i suoi continui viaggi nei paesi di lingua tedesca sono espressione del bisogno di essere costantemente in contatto con i suoi lettori e con il tedesco 'parlato'. Il francese non divenne mai la sua seconda lingua letteraria; rappresenta però l'Altro, la lingua con la quale le sue poesie possono dialogare di nascosto.

Celan impara il francese a Czernowitz e lo utilizza spesso anche al di fuori della scuola per comunicare con i suoi amici. La sue ampie conoscenze della lingua gli consentono di intraprendere studi di medicina a Tours nel novembre del '38. In francese comunicava con i suoi amici esiliati a Parigi, il francese era la lingua delle corrispondenze con i cari amici della Romania, e preferiva utilizzare il francese anche quando si intratteneva a Parigi con ospiti rumeni. Ma, soprattutto, il francese era la lingua parlata in famiglia.

Così le sue lettere con la moglie risultano il documento più importante del suo rapporto con questa lingua: dal carteggio con Gisèle si evince

<sup>25</sup> Lettera di Celan a Tanja Sternberg del 1 gennaio 1962. Cfr. anche CHALFEN 2008, p. 166.

<sup>26</sup> CELAN, GW I, p. 188.

<sup>27</sup> Lettera del 18/07/1957 in SOLOMON 1981, p. 73.

<sup>28</sup> BÖTTIGER 1996, p. 115.

che l'altrove irraggiungibile non è solo la terra perduta materna, ma anche la terra trovata nell'oggi a Parigi con una compagna; altro elemento fondamentale che emerge è il suo duplice legame con il francese, una continua alternanza tra rapporto intimo e relazione da estraneo<sup>29</sup>. In alcuni momenti drammatici della corrispondenza è significativa la presenza del tedesco.

La Francia è comunque il luogo della casa, della famiglia, della convivenza con una donna che gli ha permesso di aprire nuovi spazi «abitabili»<sup>30</sup>. Al contrario, il problema politico rispetto alla Germania non riguarda solo il passato, ma anche il presente, e quando verrà accusato di plagio dalla moglie di Yvan Goll, sentirà di esser perduto, poiché i nemici gli sottraggono l'ultimo territorio di appartenenza sicura, quello della lingua. Vivere in Francia è dunque una garanzia; egli cerca di abitare nella lingua tedesca sotto cieli francesi. Il suo tedesco è comunque diverso perché intriso fin nella sua struttura profonda dall'appartenenza ebraica e dall'esilio. È un tedesco 'gefremdet', non estraniato ma messo in rapporto con l'estraneo che è fuori e dentro di sé. Il tedesco cui mira Celan è una lingua 'ospitale', una lingua che nelle sue traduzioni, ospitando voci allofone, estende la propria capacità di accoglienza<sup>31</sup>. Il rapporto con la lingua altra è un piacere, una gioia; la *Fremde* e la *Fremdsprache* provocano paradossalmente un avvicinamento a se stessi, alla propria lingua madre.

Il famigerato 'affare Goll' al quale accennavo prima, l'accusa di plagio di cui Celan è vittima nel '53, acuisce le sue crisi che alimentano la nostalgia dell'Est e il suo mito dell'anti-occidente: a Occidente c'è la doppiezza, la falsità, l'intrigo velatamente neonazista. Lo sguardo che rivolge a Est nella scrittura è anch'esso graduato nel tempo della sua produzione poetica. Un esempio ci viene dal rapporto epistolare con l'amico Petre Solomon, ripreso nel '57 dopo quasi dieci anni di silenzio e forse riaccesso proprio dalla delusione per il mondo occidentale. Egli ha bisogno dell'autenticità dei suoi amici, qualità che attribuisce al loro non essere occidentali. In modo drammatico si manifesta la radice del disagio che lo porterà alle violente crisi depressive degli ultimi anni della sua vita.

Dedicata a Gisèle Lestrangé è la raccolta *Von Schwelle zu Schwelle* del

---

<sup>29</sup> Sul rapporto Celan - Parigi cfr. MIGLIO 2005, pp. 70-89.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 81.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 87.

1955, in cui Celan celebra la loro unione evocando anche costantemente il ricordo di un'altra figura femminile centrale nell'intera sua opera, la madre. Le quarantasette poesie di *Von Schwelle zu Schwelle* rappresentano per lui il tentativo di costituirsi una seconda casa, una 'soglia' in cui custodire quanto aveva potuto salvare dalla prima: il ricordo e la lingua materna. Mediante questo ricordo, alla memoria della persecuzione e dell'eccidio si intrecciano i temi del ritorno alla vita, del costituirsi di una famiglia, delle possibilità di una vita condivisa.

Durante questi anni Celan vuole rispondere al vuoto, al silenzio e dunque alla sconfitta delle parole e delle significazioni, attraverso poesie e traduzioni intese entrambe come *exercitium* alla ricerca di un rapporto autentico e radicale con la realtà. Intento della sua poesia, in particolare delle raccolte di *Mohn und Gedächtnis* e *Von Schwelle zu Schwelle*, è quello di una ri-generazione dal nulla, dal silenzio, dalla tenebra, rivendicando il diritto di parlare<sup>32</sup>, e ogni parola, apparentemente ermetica, possiede invece la sua salda, per quanto nascosta, referenza:

Mein letztes Buch wird überall für verschlüsselt gehalten. Glauben Sie mir – jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben. Aber nein, das wollen und wollen sie nicht verstehen<sup>33</sup>.

L'esperienza fondamentale della lettura di poesia, e anche della traduzione, è proprio rivivere la realtà [*Wirklichkeit*] della poesia. C'è un rimando tra il vissuto e lo scritto, compito del lettore è percorrere questa via stretta e sottile, non immediatamente visibile. Il vissuto non è mai solo privato: la storia della vita personale di Celan è ripetuta e riscritta sotto il peso delle esperienze traumatiche del secolo, senza l'orizzonte di questa storia degli orrori non è possibile leggere le sue poesie. Il *Meridian* pone un forte accento sul presente: ogni poesia, scrive Celan, «ha il suo 20 gennaio». Nonostante questo peso e la *responsabilità* che comporta il ripeterlo, la poesia «parla»<sup>34</sup>, e parlerà fino a quando la dimensione creaturale le

<sup>32</sup> Cfr. MIGLIO 2001, p. 20.

<sup>33</sup> Cit. in FELSTINER 1997, p. 332. Secondo Felstiner, l'ultimo libro al quale si riferisce il poeta potrebbe essere la raccolta *Fadensommen*.

<sup>34</sup> «Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk aber – es spricht. Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache», *Der Meridian*, GW III, p. 196.

offrirà un varco per esprimersi, fino a quando l'Umano sarà disposto a farsene carico.

### Bibliografia

- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955.
- ALLEMANN Beda, *Max Rychmer – Entdecker Paul Celans* 1993, in *Acta Band zum Symposium*, Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945', Darmstadt.
- BACHMANN Ingeborg, CELAN Paul, *Herzzeit*. Der Briefwechsel / Ingeborg Bachmann, Paul Celan; mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange; herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Holler, et al., Suhrkamp, Frankfurt am Main 2008.
- BÖTTIGER Helmut, *Orte Paul Celans*, Zsolnay, Wien 1996.
- BUCK Theo, *Paul Celan und die Gruppe 47*, in «Celan-Jahrbuch» 7 1997/98, 65/87.
- CELAN Paul, *Gesammelte Werke in sieben Bänden*, a cura di Beda Allemann, in collaborazione con Klaus Reichert e con la collaborazione di Rolf Bücher, Frankfurt am Main 2000 [edizione accresciuta della precedente in cinque volumi, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1983].
- CELAN Paul – LESTRANGE Gisèle, *Correspondance*, a cura di Bertrand Badiou con la collaborazione di Eric Celan, 2 voll., Seuil, Paris 2001.
- CELAN Paul - DEMUS Klaus und Nani, *Briefwechsel: mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2009.
- CHALFEN Israel, *Paul Celan. Biografia della giovinezza*, Giuntina, Firenze 2008.
- COFALLA Sabine (Hg.), *Hans Werner Richter. Briefe*, Hanser Verlag, München – Wien 1997.
- DOR Milo, *Auf dem falschen Dampfer. Fragmente einer Autobiographie*, Zsolnay, Wien Darmstadt 1988.
- EMMERICH Wolfgang, *Paul Celan*, Rowolth, Hamburg 1999.
- EPPING-JÄGER Cornelia, 'Diese Stimme mußte angefochten werden'. *Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis*, in Günter Butrer, Joachim Jacob (a cura di), *Berührungen – Komparatistische Perspektiven auf die frühe deutsche Nachkriegsliteratur*, Fink, München 2012, 263-280.
- FELSTINER John, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press 1995.
- FELSTINER John, *Eine Biografie*, München 1997.
- MIGLIO Camilla, *Paul Celan. Il respiro, il corpo, la negazione*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *I Poeti della malinconia*, Donzelli, Roma 2001, 17-50.

- MIGLIO Camilla, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005.
- MORELLO Riccardo, *Commemorare e dimenticare. La lirica di Paul Celan*, in Alberto Cavaglion (a cura di), *Dal buio del sottosuolo: poesia e Lager*, Franco Angeli, 2007.
- NEUNZIG Hans (Hg.), *Hans Werner Richter und die Gruppe 47. Mit Beiträgen von Walter Jens, Marcel Reich-Ranicki, Peter Wapnewski u. a.*, München 1979.
- SCHMUELI Ilana, *Dì che Gersualemme è. Su Paul Celan: ottobre 1969 – aprile 1970*, Quodlibet, Macerata 2002.
- SOLOMON Petre, *Briefwechsel mit Paul Celan, 1957 – 1962*, in «Neue Literatur» 32 (1981).
- STEINER George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Garzanti, Milano 1994.

SAGGI





## MODALITÀ DI RAPPRESENTAZIONE DEL DOLORE IN ALCUNE ELEGIE ANGLOSASSONI

di  
Carla Riviello  
Cosenza

Nella nota definizione di Greenfield le elegie anglosassoni sono descritte «as a relatively short reflective or dramatic poem embodying a contrasting pattern of loss and consolation, ostensibly based upon a specific personal experience or observation, and expressing an attitude towards that experience»<sup>1</sup>. Tale connotazione accomuna infatti quei poemi tramandati nell'*Exeter Book* e individuati con i titoli editoriali di *The Wanderer*, *The Seafarer*, *Deor*, *Wulf and Eadwacer*, *The Wife's Lament*, *The Husband's Message*, *The Ruin*; componimenti che dal punto di vista tematico trattano: «of universal relationships, of those between man and woman (*The Wife's Lament*, *The Husband's Message*, *Wulf and Eadwacer*) and between man and time (*The Ruin*, *The Wanderer*, *The Seafarer*, *Deor*), in a hauntingly beautiful way, with an element of mystery and riddling»<sup>2</sup>. In effetti, ad eccezione di *The Ruin*, in questi testi il centro della narrazione è occupato da singoli individui collocati in una condizione di profonda sofferenza il cui contesto contingente e le cui motivazioni pregresse vengono, seppur talvolta solo in parte, progressivamente svelati. Genericamente, come la critica ha più volte posto in evidenza<sup>3</sup>, il protagonista è tormentato soprattutto dal

---

<sup>1</sup> GREENFIELD 1989d, p. 94.

<sup>2</sup> *Ivi* p. 93, dove precisa: «In addition to the famous seven, the Exeter Book contains two other poems often considered elegies, *Resignation* and *The Riming Poem*», che non include nel saggio perché considerati «qualitatively inferior poems»; tradizionalmente, invece, dalla prima edizione completa curata da SIEPER 1915, al più recente lavoro di KLINCK 2001, sono inclusi nel gruppo delle elegie anche i succitati componimenti.

<sup>3</sup> L'indiscutibile pregio letterario, alcune *cruces* nella trasmissione manoscritta, l'individuazione di numerosi problemi esegetici nella composizione dei vari tessuti narrativi hanno generato negli anni una bibliografia quantomai ampia, all'interno della quale trovano

confronto tra un passato vissuto negli agi, nel benessere, nella bellezza e un presente fatto di stenti, sofferenze, brutture determinate principalmente dalla privazione di tutti quegli elementi che rendevano gradevole la vita precedente. La struttura contrastiva principale, positivo *vs* negativo, si attua, dunque, in questi brevi poemetti, nelle opposizioni sia temporale, passato *vs* presente, che spaziale, dentro *vs* fuori, altrove *vs* qui<sup>4</sup>, ulteriormente definite dalle condizioni di possesso *vs* perdita. All'interno di questa sorta di macro-struttura la situazione dell'eroe elegiaco è rappresentata nell'antinomia concreta di compagnia e solitudine, contornata dalle antinomie sensoriali tra caldo e freddo, tra luce del giorno e buio della notte, tra rumori di festa e convivio rispetto a canti di uccelli desolati e silenzio, tutti elementi contingenti che concorrono a definire il principale contrasto emotivo tra gioia e dolore, un contrasto che appare fortemente sbilanciato nella rappresentazione del dolore. E il dolore, infatti, domina questi versi non solo come sentimento citato ripetutamente, ma anche come atteggiamento esistenziale descritto nei suoi molteplici aspetti, spiegato attraverso articolate motivazioni, potenziato, infine, dalla definizione di un contesto naturale ostile e maligno. La centralità assunta dalla descrizione di questo stato di tristezza malinconica che spesso assume forma di sofferenza intensa si pone, dunque, come cifra connotativa delle elegie anglosassoni e ne costituisce una caratteristica specifica e originale all'interno della restante documentazione poetica in antico inglese<sup>5</sup>. Pur concordando con quanti negano l'esi-

---

spazio studi di diverso peso e natura: da quelli dedicati a chiarire la struttura o alcuni passi di singoli poemi, ad altri tesi a definire legami contenutistici o formali tra due o più elegie, ad altri ancora finalizzati all'elaborazione di ipotesi interpretative, basate su alcuni aspetti stilistici dei testi o alla ricostruzione del relativo contesto culturale che li produsse, talvolta anche nel tentativo di definire la reale esistenza di un genere cosiddetto elegiaco (su questo specifico aspetto cfr. *infra* n. 6). Un'articolata rassegna delle varie teorie emerse da questo ricco dibattito critico, sia in relazione alle elegie nel loro insieme, sia in riferimento ai singoli componimenti, è proposta nel volume di KLINCK, con un buon apparato bibliografico aggiornato nella seconda edizione del 2001. Fondamentali, naturalmente, anche gli articoli di GREENFIELD raccolti da BROWN 1989, pp. 93-194, nonché i contributi raggruppati da GREEN 1983.

<sup>4</sup> Si vedano le osservazioni di GEREMEK 1987, p. 399, BACHELARD, 1989, p. 247, nonché, sulla definizione dell'opposizione spaziale nella poetica medievale, ZUMTHOR 1995, pp. 55-58.

<sup>5</sup> Come più volte notato dalla critica, infatti, elegiaci possono essere considerati, per esempio, anche alcuni passi del *Beowulf*, quali il cosiddetto lamento dell'ultimo superstite

stenza di un genere letterario elegiaco riconosciuto anche dai poeti medievali nell'Inghilterra anglosassone, appare chiaro che i componimenti in esame possono essere accomunati in una valutazione complessiva per le tematiche condivise: in altri termini postularne l'appartenenza a un genere, può rivelarsi una utile ipotesi di lavoro<sup>6</sup>.

---

possessore del tesoro che poi sarà custodito dal drago, vv. 2247-2266, o i versi dedicati al dolore dell'uomo anziano, impossibilitato a vendicare il figlio impiccato, vv. 2444-2462a; nonché, in *Christ and Satan*, il lamento di Satana esiliato dalla patria celeste, vv. 119-124, o nel *Guthlac* il racconto del discepolo che narra addolorato la morte del santo, vv. 1346-1379, cfr., tra gli altri, FREY 1963, GREENFIELD 1989d, p. 93 e ZIMMERMANN 1995, p. 140, n. 189. In tutti questi casi, tuttavia, si tratta di brani appartenenti a componimenti più ampi e non di poemi autonomi, si vedano in proposito anche le osservazioni di SCHAEFER 1988, p. 39, n. 1.

<sup>6</sup> La discussione sulla possibilità di ascrivere questi testi a un unico genere letterario è stata a lungo dibattuta e appare tuttora aperta. Tra i contributi più significativi di quanti negano l'esistenza di un unico genere di riferimento, si ricordano quello di TIMMER 1942, p. 33, accanto al più recente articolo di MORA 1995, p. 139; anche in alcuni manuali di letteratura anglosassone apparsi nell'ultimo decennio la definizione viene o categoricamente negata, FULK - CAIN 2003, p. 177 e sgg., o accettata come convenzione, ma con le dovute riserve, MAGENNIS 2011, p. 153 e sgg. Meno drastica e più articolata era stata, invece, la posizione di GREENFIELD che, dopo aver fornito nel 1966 (cfr. GREENFIELD 1989d) la succitata descrizione dei testi in esame, avvertì poi l'esigenza di precisare: «If the elegies are a genre in Old English, they are so by force of our present, rather than determinate historical, perspective; that is, by our 'feel' for them as a group possessing certain features in common», GREENFIELD 1972, p. 135, nonché le considerazioni esposte ivi, pp. 11-13. Su una linea possibilista si colloca anche KLINCK 2001, pp. 221-251, che sottolinea giustamente come il concetto di genere letterario possa essere inteso nell'accezione di TODOROV 2009, pp. 24-25: un testo pur condividendo solo alcuni e non tutti gli elementi di un determinato genere, può ugualmente essere ascritto a esso. Molto animato appare anche il dibattito tra quanti, accogliendo la tesi della condivisione di uno specifico genere, tentano di definirne l'origine e individuarne le caratteristiche. Superata la teoria proposta a suo tempo da SCHÜCKING 1908 e SIEPER 1915, pp. 3-31 e 78-106, secondo la quale si sarebbe trattato di un genere 'germanico' direttamente derivato dai canti funebri di epoca pre-cristiana, in anni più recenti, HARRIS 1983, p. 49, sulla base del confronto tra elegie anglosassoni ed elegie norrene ricostruisce ipoteticamente addirittura un «model of a Common Germanic heroic elegy», e in un lavoro successivo, HARRIS 1988, pp. 85 e 90, arriva a individuare persino elementi lessicali, formali, tematici comuni alle elegie e al *Hildebrandslied*. Connessioni e interrelazioni con la documentazione poetica celtica erano state, invece, rilevate, tra gli altri, da PILCH 1964, pp. 221 e 223-224, mentre un potenziale debito nei confronti della tradizione latina classica di Virgilio e Ovidio, già a suo tempo ipotizzato da HEUSLER 1957, pp. 145-150, è stato riproposto più di recente da KLINCK 2001, p. 243. Numerosi infine i lavori che propongono parentele genetiche o più semplicemente vicinanze tematiche con generi letterari

Partendo da tale presupposto, per verificare se la peculiare rappresentazione del dolore in alcune delle elegie anglosassoni, in particolare nel *Seafarer* e nel *Wanderer*, nel *Deor*, nel *Wife's Lament* e in *Wulf and Eadwacer*<sup>7</sup>, si sia compiuta grazie all'impiego di modalità stilistiche altrettanto specifiche e originali, si tenterà di individuare e analizzare attraverso quali pertinenti e feconde combinazioni di lessemi e stilemi siano presentate tali tematiche in componimenti permeati di una straordinaria carica emotiva anche per un lettore moderno.

Diventa pertanto indispensabile individuare le occorrenze più significative che concorrono a definire tali descrizioni, tenendo conto che nelle cosiddette elegie anglosassoni il dolore morale, inteso nella sua accezione più ampia come «intensa e duratura afflizione dell'anima che prova chi soffre in conseguenza di desideri ostacolati, di gioie perdute, di aspirazioni deluse, della lontananza o della morte di persone care, di terrori, disperazioni o altre passioni violente; sofferenza morale, tormento interiore, strazio, angoscia, cordoglio»<sup>8</sup>, è descritto nelle sue variegata sfumature grazie a una vasta gamma di soluzioni.

Si procederà, dunque, a un'analisi trasversale ai poemi citati, focalizzando l'attenzione in prima istanza sugli elementi lessicali e stilistici, per poi spostarsi sul contesto di riferimento, spesso ricostruibile solo in modo necessariamente ipotetico. Ovviamente trattandosi di testi medievali sarà op-

---

della tradizione medievale latino-cristiana. Per esempio l'assimilazione delle cosiddette elegie insulari e norrene al genere del *planctus* europeo occidentale, assimilazione operata da DRONKE 1986, pp. 26-28, sembra aver legittimato l'analisi di WOOLF 1975, che incluse nel genere dell'*Old English planctus*, oltre che il *Seafarer* e il *Wanderer*, anche il *Wife's Lament*, *Wulf and Eadwacer* e *Husband's Message*. Successivamente TRISTRAM 1990, p. 344, inserendosi nel solco già tracciato da quanti avevano accomunato elegie anglosassoni e celtiche, ha affermato: «the (vernacular) Insular "elegy" was an international genre ultimately drawn from Latin sources but acculturated, and thereby transformed, into the specifically Welsh, Irish and English types of *planctus*», per individuare poi in Venanzio Fortunato l'indiretto ispiratore del genere. Altri, invece, hanno preferito vedere nell'elemento gnomico la caratteristica connotativa dominante: così con diverse argomentazioni SHIPPEY 1972 e 1994, SCHAEFER 1992, p. 215, LARRINGTON 1993, pp. 174-199. La varietà delle posizioni succitate riflette, dunque, l'articolazione di un dibattito particolarmente vivace, che sembra destinato a durare ancora a lungo, vista la complessa stratificazione semantica dei testi in esame.

<sup>7</sup> Tale scelta si è basata sulla constatazione che i testi elencati, pur nelle specifiche peculiarità dei singoli poemi, posseggono nell'insieme, in modo sufficientemente compatto e in misura consistente, elementi significativi per l'indagine condotta nel presente lavoro.

<sup>8</sup> BATTAGLIA 1964-2002, voce.

portuno considerare come i piani di interpretazione metaforica e letterale siano strettamente connessi l'uno all'altro<sup>9</sup>; più precisamente trattandosi di componimenti poetici anglossassoni, come felicemente intuito già da Stanley, potrebbe essere fuorviante tentare di sciogliere a tutti i costi e con categorie critiche moderne *nodes of meaning* elaborati in un contesto storico-culturale verosimilmente non abituato a distinguere in modo netto tra piano reale e piano figurativo<sup>10</sup>; altrettanto sterili, infine, potrebbero rivelarsi le ricerche volte prevalentemente a individuare e separare elementi pagani ed elementi cristiani<sup>11</sup>.

Nel tentativo di comprendere con Lally «how can a poem, composed a millenium ago in Old English, still evoke a response from the modern reader which reflects its emotional power?»<sup>12</sup> si cercherà, allora, di eviden-

<sup>9</sup> Si ricorderà che AUERBACH 1956, II, p. 341, definiva come connotativa della tarda antichità e del Medioevo cristiano una concezione *figurale* della realtà, in base alla quale «un fatto che accada sulla terra, indipendentemente dalla forza che gli deriva dalla sua concreta realtà *hinc et nunc*, significa non soltanto se medesimo, bensì anche un altro fatto che esso preannuncia o, confermandolo, ripete; e la connessione tra gli avvenimenti non viene considerata preminentemente come evoluzione temporale o causale, ma come unità dentro il piano divino, di cui tutti gli avvenimenti sono membra e immagini riflesse».

<sup>10</sup> Cfr. STANLEY 1955, pp. 415, 428 e 452, nonché, con particolare riferimento alle elegie, KLINCK 2001, p. 37.

<sup>11</sup> Si pensi, per esempio, all'approccio proposto a suo tempo da GORDON 1954 e 1996, in lavori comunque pregevoli; oppure alle discordanti opinioni di LESLIE 1985, pp. 14-20 e 26-31, e di DUNNING - BLISS 1973, pp. 94-102, sul diverso grado di incidenza della tematica eroica nella tematica cristiana in merito al *Wanderer*. Tali studi, infatti, di indubbio valore scientifico per la puntuale analisi dei testi proposta, non tengono conto tuttavia di come, parafrasando PASTOUREAU 2004, p. 1084, nella cultura medievale tutto sia collegato e dunque se lo storico non deve «opporre esageratamente il mondo dei chierici e quello dei laici, il mondo dei dotti o dei poeti e quello degli artigiani o dei contadini», il filologo non deve considerare i testi tramandati nei manoscritti anglossassoni come prodotti di culture separate e contrapposte, ma come documenti di un'unica civiltà formatasi dall'incontro di un popolo germanico con la dottrina cristiana. Immediato ancora una volta il riferimento a STANLEY 2000, che, nel lungo e dettagliato saggio bibliografico nega validità scientifica ai tentativi di 'disintegrare' i documenti poetici anglossassoni nella ricerca contrastiva di elementi pagani e cristiani, considerando tali procedure «a prejudice which turned into a prediction». Tale distinzione sembra non avere fondamento anche in quegli studi più recenti nei quali si tende a valutare la poesia anglossassone dal punto di vista della trasmissione e della ricezione, piuttosto che da quello della composizione, cfr. MAGENNIS 1996, p. 11. Con particolare riferimento alle elegie si veda invece KINCH 2006, p. 128.

<sup>12</sup> La domanda, formulata da LALLY 1980, p. III, in riferimento al *Wanderer*, potrebbe

ziare quanto di universalmente umano sia presente nella rappresentazione del dolore nelle elegie anglosassoni ovvero quanto i moduli espressivi usati in questi testi possano essere evocativi ancora nel presente.

L'analisi dei passi in cui sono presenti lemmi ascrivibili al lessico del dolore ha consentito di individuare diversi aspetti e diverse modalità di rappresentazione di questo sentimento. Nel presente lavoro si è scelto di concentrare l'attenzione essenzialmente sul gruppo apparso più significativo per numerosità e per una sorta di compattezza stilistica e tematica. Si tratta di tutti quei casi in cui una condizione di malessere e disagio è posta in relazione a sostantivi quali *môd* 'animo, spirito, mente, cuore, stato d'animo, indole'<sup>13</sup>, *hyge* 'mente, animo, cuore', *sefa* 'animo, intelletto, mente, cuore', *môdsefa* 'animo, cuore, spirito, stato d'animo', nonché in un'unica occorrenza *ferhþ* 'animo, spirito, mente, cuore', cui si affiancano *brêost* 'petto, inteso anche come fonte dei sentimenti, delle emozioni oppure del pensiero, delle opinioni' e *heorte* 'cuore'. Non è questa la sede per soffermarsi in modo approfondito sulla complessa valenza semantica di ciascuno di questi lemmi ascrivibili globalmente al campo dei cosiddetti *mind-words*<sup>14</sup>; basterà ricordare che, nelle lingue germaniche in generale e in quella anglosassone in particolare, assodata la distinzione tra i termini che connotano «the mind as a entity (*môd, hyge, sefa, môdsefa*)» e quelli che indicano «the physical or metaphysical receptacle of the mind (*brêost, heorte*)»<sup>15</sup>, i lemmi citati definiscono singoli ambiti semantici che spesso si intersecano e si sovrappongono vicendevolmente. Illuminanti in tal senso le considerazioni di Ilkow:

Der Germane trennte nämlich nicht, wie wir es gewohnt sind, der im menschlichen Körper angenommenen Sitz der Gemütsregungen von Sitz der Denkkraft. Das Herz bzw. die Brust als der Teil des Körpers, der das Herz umschließt, galt ihm als der Sitz aller Geistes-, Gefühls- und Willensregungen [...]. Der Germane kannte also eine Art 'Körperseele', die er nach dem Sitz, an dem

---

essere a buon diritto formulata anche in relazione agli altri poemi citati.

<sup>13</sup> Qui e nei casi successivi, le lemmatizzazioni e i significati delle voci anglosassoni sono tratti da DI PAOLO HEALEY 2004-2009 (DOE), per le lettere A-G, e da BOSWORTH - TOLLER 1972 (B-T), per le restanti lettere.

<sup>14</sup> Molto vasta la bibliografia sull'argomento. Si ricordano per l'ambito anglosassone soprattutto SOLAND 1979, PHILLIPS 1985, HARBUS 2002; ma si vedano anche: EGGERS 1973, BECKER 1964, BECK 1987, NORTH 1991, pp. 63-98.

<sup>15</sup> HARBUS 2002, pp. 23 e 34.

er sie gelegen glaubte, \**berton-* bzw. \**breusta-*, \**brusti-* nannte. Zur Bezeichnung der Kräfte dieser Seele dient ihm u. a. *môða* aber auch der [...] Ausdruck *hugi*<sup>16</sup>.

Nei testi in esame, per esempio, *môd* e *hyge* nonché *môd* e *sefa* possono presentare la medesima aggettivazione in costruzioni dal significato analogo, anche se non necessariamente equivalente<sup>17</sup>.

Nel *Wife's Lament* l'aggettivo *geômor* 'triste, afflitto, dolente'<sup>18</sup>, compare in tre occorrenze come connotazione di *hyge* o di *môd*. Si vedano i versi:

WfL17b-20 *Forþon is min hyge geomor*  
*ða ic me ful gemæcne monnan funde,*  
*heardsæligne, hygegeomorne,*  
*mod miþendne, morþor hycgendne.*<sup>19</sup>

'Perciò il mio animo è triste, da quando ho scoperto il mio uomo in tutto simile a me, sfortunato, triste nell'animo, con intenzioni nascoste, e con il pensiero al delitto'

<sup>16</sup> ILKOW 1968, p. 299. Si veda anche BECK 1987, p. 996, nonché HARBUS 2002, p. 49.

<sup>17</sup> La presunta interscambiabilità tra *môd*, *hyge* e *sefa*, proposta da GODDEN 1985, p. 289, è stata più di recente ridiscussa da HARBUS 2002, p. 32, secondo la quale la copiosità di questi sostantivi e la loro relativa flessibilità semantica indicherebbero l'importanza e la centralità che ebbero nella letteratura anglosassone i concetti e le relative definizioni legate al *mind*. Interessante anche l'interpretazione formulata da LOW 2001, pp. 19-20, la quale, individuata una lista di '*mental*' terms, suggerisce di procedere a un'analisi che tenga conto della tipologia testuale in cui questi termini sono usati, per rilevare come l'interscambiabilità presente in determinati contesti, possa essere del tutto assente in altri.

<sup>18</sup> Il sostantivo presenta un'etimologia non riconducibile all'indoeuropeo; FALK - TORP 1979 (F-T), p. 329, propongono una radice g.c. \**jêmura* 'doloroso', da cui gli aggettivi del sass.a. *jâmar* 'triste' e dell'ata. *jâmar* 'doloroso', nonché il sostantivo del fris.a. *iâmer* 'lamentato'; in KLUGE 2002, voce *Jammer*, si ipotizza: «die Ableitung von einem Schmerzenslaut hinter dieser Bildung», cfr. anche BERR 1971, voce.

<sup>19</sup> Qui, come per le successive citazioni dei testi poetici anglosassoni, si segue l'edizione di KRAPP - DOBBIE, (ASPR), I-VI, 1931-1953. In merito ai versi citati è opportuno precisare che la struttura sintattica e dunque la relativa punteggiatura non è stata univocamente interpretata dai vari editori: la soluzione qui proposta è condivisa anche da GREENFIELD 1989a, p. 151, e, più di recente, da MUIR 2000; mentre meno convincenti, per quanto articolate e interessanti, appaiono le motivazioni sottese alle diverse proposte di LESLIE 1988, pp. 54-55, POPE - FULK 2001, KLINCK 2001, pp. 181-183.



La locuzione *min hyge geomor* esprime con estrema pertinenza la condizione della donna, che sembra poi, rivendicare, anche attraverso il lessico, uno stato d'animo condiviso con il suo compagno<sup>20</sup> definito con gli aggettivi *hygegeômor* 'triste nell'animo, afflitto, affranto', oltre che *heardsælig*, 'disgraziato, sfortunato, infelice', altro composto, in cui la connotazione del dolore assume i contorni della sfortuna come movente di infelicità<sup>21</sup>.

Successivamente nei cosiddetti versi gnomici che precedono la conclusione del poema si afferma:

WfL 42-43a *A scyle geong mon wesan geomormod,  
heard heortan gefoht,*

'Mai dovrebbe un giovane essere d'animo triste, severo il pensiero nel cuore'

*geômormôd* 'triste, dolente nell'animo'<sup>22</sup> costituisce il primo elemento di una variazione cui è affidata la funzione di ribadire il concetto espresso, ampliando l'immagine proposta con altri elementi, appartenenti alla medesima modalità di rappresentazione del dolore.

La frequenza con la quale nel *Wife's Lament* è usato *geômor*, nella forma semplice o composta, consente, dunque, di considerare l'aggettivo una sorta di cifra lessicale del breve componimento, soprattutto se si pensa che

<sup>20</sup> Tale espediente stilistico, come si vedrà, è più volte impiegato in questo testo, cfr. KINCH 2006, p. 146. D'altronde KLINCK 2001, p. 243, aveva già individuato nel «sophisticated and deliberate use of repetition and echo as a structuring device», una delle principali caratteristiche stilistiche che distinguerebbero le elegie da altri documenti poetici della tradizione anglosassone.

<sup>21</sup> Sull'interpretazione dei sostantivi al verso 19 si veda anche GREENFIELD 1989a, p. 151. Si noti, inoltre, che il composto *heardsælig*, formato dall'aggettivo *sælig* 'fortunato, benedetto', il cui valore semantico positivo viene ribaltato dalla forma *heard* 'duro, severo, austero, rigoroso, grave', presenta in alto-tedesco antico, seppur in un'unica occorrenza, la forma corrispondente *hartsâlîg* come glossa del latino *infelix*, cfr. STARCK - WELLS 1971-1990; sulla valenza semantica della forma cfr. anche CARR 1939, p. 126; in anglosassone sono infine rilevabili alcune forme corradicali come *heardsælness* 'disgrazia, calamità' e *heardsælþ* 'sfortuna, infelicità, disgrazia, cattiveria, perfidia'.

<sup>22</sup> Diversamente LESLIE 1988, p. 57, ritiene che, nell'intonazione gnomico del passo, sarebbe più appropriato il significato di 'serious of mind'. Sulle diverse possibilità elaborate dalla critica nell'identificare il *geong mann* con il marito, con la persona che ha allontanato la coppia o con il narratore, si veda invece l'articolato resoconto fornito da KLINCK 2001, pp. 185-186, con relativi riferimenti bibliografici, cui vanno aggiunti NILES 2003, p. 1113 e KINCH 2006, p. 145 e sgg.

già nel primo verso la vicenda che la donna si appresta a raccontare è connotata con *geômor* rafforzato dall'avverbio *ful*:

WfL1-2b  *Ic þis giedd wrece bi me ful geomorre,  
minre sylfre sið.*<sup>23</sup>

‘Io eleverò questo canto, affranta dal dolore, sulla mia stessa esperienza’

E tuttavia è opportuno rilevare come la combinazione di *geômor* con *hyge* e *môd* sia straordinariamente frequente nella documentazione anglosassone, soprattutto nell'uso dei composti, presentando significative corrispondenze anche nella tradizione del sassone antico<sup>24</sup>.

Un'analogia fluidità nell'impiego di costruzioni equivalenti, in forma di aggettivo composto o di aggettivo connotativo di un sostantivo, è riscontrabile anche nella sequenza *wêrig môd*. L'aggettivo *wêrig*<sup>25</sup> ‘stanco, esausto, affaticato, prostrato’ e dunque ‘triste, depresso, angustiato’ è usato in più occorrenze per indicare uno stato di spossatezza, di stanchezza fisica, espressione spesso di una più profonda e complessa stanchezza mentale<sup>26</sup>. Sempre

<sup>23</sup> Un'introduzione in prima persona con una medesima connotazione così esplicitamente ‘dolorosa’ è individuabile anche in *Resignation* 96b-97 *Ic bi me tylgust / secge þis sarspel ond ymb siþ spræce*, ma si vedano costruzioni analoghe pure in *Seafarer* 1-2a *Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan, / siþas secgan*, in *Deor* 35 *þæt ic bi me sylfum secgan wille*, nonché in *Widsith* 54 *Forþon ic mæg singan ond secgan spell*. Ulteriori corrispondenze, senza l'uso della prima persona singolare, sono rilevate da HOLOKA 1976, p. 573.

<sup>24</sup> Si vedano per esempio *hige geomor* in *Judith* 87, *hyge geomorne* in *Guthlac* 1336, *geomrende hyge* in *Guthlac* 1048, accanto a *iâmer hugi* in *Heliand* 5965 (l'edizione seguita è quella di BEHAGHEL 1984); e ancora, come evidenziato da BECK 1987, pp. 988-989, la locuzione *geômor môd* in *Beowulf* 2100 confrontabile con *iâmar muod* in *Heliand* 5914, *jamarag muat* in *Otfrid IV*, 34, 24 e V, 23, 33 (l'edizione seguita è quella curata da KLEIBER - HEUSER 2004); nonché la particolare frequenza con cui in anglosassone è tramandata la locuzione *geômor sefa*. Le forme composte *hygegeômor* e *geômormôd* presentano occorrenze ancor più numerose: in particolare *geômormôd*, attestato anche in prosa accanto al sassone antico *jâmarmôd*, secondo ILKOW 1968, p. 308, appartenerebbe a «dem alten Formelschatz der westgerm. Dichtersprache», cfr. anche CARR 1939, p. 127; più circoscritto, infine, l'impiego del composto ags. *môdgeômor* ‘triste nel cuore, dolente nell'animo’, attestato in *Andreas* 1113 e 1708, nonché in *Beowulf* 2894.

<sup>25</sup> L'aggettivo è di origine incerta, cfr. BERR 1971, voce *siðworig* ‘stanco del viaggio’; in F-T, p. 414, si propone una radice g.c. \**vôr(j)a* ‘confuso, turbato, stordito’ da cui nord.a. *cerr* ‘turbato nell'animo, furente, arrabbiato’, ata. *wuorag* ‘ebbro, ubriaco’.

<sup>26</sup> GORDON 1996, p. 34, rileva giustamente come rispetto all'aggettivo moderno *weary*, la forma anglosassone definisca un grado di sofferenza decisamente più intenso, mentre

nel *Wife's Lament*, in riferimento alla condizione dell'amato, compare il composto *wêrigmôd* 'stanco nell'animo':

WfL47b-49a *þæt min freond siteð*  
*under stanhlife storme behrimed,*  
*wine werigmod,*

'perché il mio amato siede sotto una pietrosa collina, coperto dal nevischio della tempesta, compagno stanco nell'animo'

Il valore semantico del composto pregnante è rafforzato da alcuni tratti stilistici ricorrenti nella poesia anglosassone, in modo particolare nelle elegie. Il verbo di posizione *sittan*, 'neutro' rispetto al lessico del dolore, diventa significativo nella rappresentazione del cosiddetto «motif of sitting in sorrow», immagine presente anche in *Wife's Lament* 37, *Wulf and Eadwacer* 10, *Deor* 24 e 28, con analogia valenza<sup>27</sup>. L'incisività espressiva di *wêrigmôd* riceve poi ulteriore amplificazione dalla descrizione di una natura ostile che contribuisce a definire, diventandone spesso parte integrante, la situazione di disagio e sofferenza nella quale sono ambientate le vicende narrate<sup>28</sup>.

Diverso, invece, il contesto in cui è usata nel *Wanderer* la costruzione *werig mod*:

Wan15-16 *Ne mæg werig mod wyrde wiðstondan*  
*ne se hreo hyge helpe gefremman.*

'non può l'animo stanco opporsi al destino, né la mente turbata recare aiuto'

Nei versi gnomici che commentano il nobile costume di non esternare

---

poco convincente appare l'intuizione di JOHNSON 1986, p. 49, secondo il quale *wêrig* «denotes a suffering associated with the death or imminent death of the sufferer».

<sup>27</sup> MAGENNIS 1986, cui si rimanda anche per le occorrenze attestate in altri poemi anglosassoni.

<sup>28</sup> È appena il caso di ricordare come già STANLEY 1955, p. 434, evidenziasse il legame simpatetico tra individuo e natura nella poesia anglosassone, sottolineando che spesso: «a state of mind or moral concept evokes in the poem the description of a natural phenomenon, associated by Anglo-Saxons with that mood or moral concepts»; considerazioni portate poi alle estreme conseguenze da NEVILLE 1999, p. 204, secondo la quale: «the representations of the natural world can best be described [...] as a powerful cipher through which Old English poets developed their themes. That is, the natural world means nothing in itself, but can be used to mean almost anything».

la sofferenza<sup>29</sup>, le locuzioni parallele *werig mod* e *breo hyge*<sup>30</sup> definiscono e contemporaneamente spiegano l'impossibilità e l'inutilità di sfidare il destino<sup>31</sup>. Riguardo all'aggettivo *brêôh* è opportuno notare che, oltre all'accezione di 'violento, impetuoso, burrascoso' in riferimento alla connotazione di agenti atmosferici<sup>32</sup> o delle condizioni del mare, è attestato anche il significato di 'tempestoso, agitato, disturbato' in riferimento a uno stato mentale<sup>33</sup>. E tuttavia, assodato con Klinck che l'aggettivo «suggests a more turbulent state of mind than *werig*»<sup>34</sup>, diventa difficile stabilire se si voglia definire una sfumatura del dolore legata alla rabbia<sup>35</sup> o piuttosto all'angoscia<sup>36</sup>. In anglosassone il lemma sembra non presentare altre occorrenze con *hyge*<sup>37</sup>, ma è altrove impiegato in funzione connotativa di un *mind-word* per indi-

<sup>29</sup> Sull'importanza che il precetto della sofferenza silenziosa sembra assumere nei testi in esame e nel *Wanderer* in particolare, cfr. *infra*.

<sup>30</sup> LESLIE 1985, sulla falsariga di editori come THORPE 1842, GOLLANZ 1895, KERSHAW 1922, ritiene che la sequenza aggettivo - sostantivo *wêrig môd* possa essere interpretata come un composto, ma l'evidente parallelismo delle costruzioni ai vv. 15-16 induce a escludere tale interpretazione non accolta, del resto neanche in altre edizioni, cfr. POPE - FULK 2001, DUNNING - BLISS 1973, KLINCK 2001, MUIR 2000.

<sup>31</sup> Sull'inutilità della sfida al destino LESLIE 1985, pp. 5-6.

<sup>32</sup> Così in *Wanderer* 105.

<sup>33</sup> Il lemma è riconducibile al sostantivo *brêow* 'dolore, pena, rimpianto, pentimento, penitenza', dunque secondo F-T, pp. 106-107, alla radice g.c. \**bru*, *breowan*, *bravv* 'affliggere, dispiacersi', da cui anche le forme aggettivali del nord.a. *bryggj*, sass.a. *brîwi* 'afflito, addolorato'.

<sup>34</sup> KLINCK 2001, p. 109.

<sup>35</sup> Così POPE - FULK 2001, p. 92, secondo cui i due versi paralleli definirebbero «the contrast between despair and anger», nonché DUNNING - BLISS 1973, p. 107, per i quali il significato si avvicinerrebbe piuttosto a 'fierce', volendo il poeta esprimere, attraverso l'uso della negazione correlativa, un concetto differente rispetto a quello affidato a *wêrig*. Ancora diversa l'interpretazione di KLEIN 1975, p. 215, che individua nella locuzione *breo hyge*, tradotta con 'fierce will', la motivazione di quell'atteggiamento che spingerà l'errante nei versi successivi (vv. 37-48) ad ancorarsi a immagini del passato, perdendosi in una sorta di illusorio stato visionario.

<sup>36</sup> Così LESLIE 1985, p. 72, che associa il vocabolo ai concetti di 'sadness, grief'.

<sup>37</sup> NORTH 1991, pp. 83-84, indica la corrispondenza di questa locuzione con *breowcearig hyge* in *Guthlac* 1053, dove l'aggettivo composto ha il significato di 'preoccupato, angosciato, afflito', nonché, in sassone antico, con le costruzioni in cui il sostantivo *hugi* è accompagnato dall'aggettivo *brîuwig* in *Heliand* 2184, 3094, 3179, 4589, 4672, infine, in nordico antico, con la sequenza *bryggj í hug* in *Guðrunarkviða* III 1 (l'edizione seguita è quella di NECKEL 1983).

care soprattutto una mente, un animo colpiti con violenza da una notizia, da un avvenimento tragico e scioccante, in grado di suscitare sia rabbia che angoscia. Nel *Beowulf*, per esempio *on breon mode* descrive Hroþgar sconvolto dalla notizia dell'uccisione di Æscere, il suo vassallo prediletto, v. 1307, nonché la condizione del drago colpito mortalmente da Beowulf, *on breoum mode* v. 2581, mentre la forma composta *breohmod* era stata già impiegata, sempre in riferimento al drago, quando aveva scoperto il furto del proprio tesoro, v. 2296. In *Judith*, analogamente, la locuzione *breoh on mode* serve per descrivere la reazione emotiva del soldato che scopre la morte di Oloferne, v. 282. Nel *Wanderer*, invece, lo stato d'animo descritto non è determinato da avvenimenti appena accaduti; aldilà dell'intonazione gnomica del passo, in generale si può osservare che il dolore 'elegiaco' non sembra trasformarsi mai in rabbia reattiva, piuttosto la violenza, l'intensità di questo dolore fiacca l'animo, sconvolge la mente e la induce allo smarrimento<sup>38</sup>. Dinanzi all'ineluttabilità del destino, quindi, l'atteggiamento espresso nei versi 15-16 corrisponderebbe piuttosto a quello di una persona che abbia esperito sia una consapevolezza mentale che una percezione emotiva della propria condizione<sup>39</sup>.

Nei versi successivi, *wêrig* connota *sefa*, nel passo in cui si conclude la vivida descrizione dei ricordi dell'errante (vv. 50b-55a):

Wan55b-57 *Cearo bið geniwad*  
*þam þe sendan sceal swiþe geneahhe*  
*ofer wapema gebind werigne sefan.*

'Si rinnova la pena per colui che tanto spesso deve sospingere sulla superficie delle onde l'animo stanco'

L'iscrizione di *wêrig* nel lessico del dolore sembra essere anticipata in questo contesto dall'emistichio formulare 55b 'si rinnova il dolore' che, con

---

<sup>38</sup> Un analogo stato d'animo sembra indicare l'aggettivo *breob* anche nel *Riming Poem*, dove al verso 43 è impiegato come elemento connotativo di un altro *mind-word* *breþer* 'seno, cuore'. In altre occorrenze, invece, l'aggettivo accompagna *sefa*, così in *Beowulf* 2180 o in *The Meters of Boethius* 1,71, e ancora nel *Heliand* al verso 2447 nella locuzione *brêan seþon*, dove è attestata l'unica occorrenza della forma aggettivale *brê* 'cattivo, malvagio', cfr. SEHRT 1925, voce.

<sup>39</sup> Si veda in proposito anche l'analisi di GODDEN 1985, pp. 291-293, nonché HARBUS 2002, p. 133.

il sostantivo *caru* ‘angoscia, ansia, preoccupazione’<sup>40</sup>, definisce lo stato d’animo dell’eroe elegiaco, straziato e dall’angoscia per le perdite subite in passato e dall’ansia per la sua condizione presente. Che il dolore espresso sia legato alla consapevolezza di aver rivisto le persone care solo attraverso un’involontaria allucinazione<sup>41</sup>, che si tratti addirittura di un secondo sogno, dopo quello descritto ai vv. 39-44<sup>42</sup>, o che, invece, più probabilmente, basti l’intensità del ricordo volontario per colpire con tanta veemenza l’animo dell’errante<sup>43</sup>, è chiaro che lo stato di assoluta prostrazione sia fisica che psichica ivi descritto è provocato dall’intensità delle emozioni.

È interessante notare, infine, che mentre la forma composta *wêrigmôd* è ripetutamente attestata nella poesia anglosassone, la locuzione *wêrig môd*, invece, presenta un’unica corrispondenza nel *Judgment Day II*, dove connota la condizione dei peccatori che dopo la morte terrena subiranno la dovuta punizione:

Jg2 245-246 *and þæt werige mod wendað þa gyltas  
swiðe mid sorgum and mid sargunge.*

‘e questi crimini avvolgeranno completamente l’animo stanco con pene e dolori’

Analogo il soggetto e il contesto semantico nel *Christ* per l’altra occorrenza in cui è usata la locuzione *wêrig sefa*:

Chr 1207b-1208a *On werigum sefan  
geseoð sorga mæste,*

‘Con gli animi stanchi scorgeranno la più grande delle pene’

La condizione di disagio e sofferenza ivi definita può essere senza dubbio evocativa della condizione dell’errante nel suo cammino di avvicina-

<sup>40</sup> Attestato in tutte le lingue germaniche antiche, il sostantivo deriva da una radice g.c. *\*karô* ‘pena, lamento’ riconducibile all’ie. *\*gar-* ‘chiamare, urlare’, cfr. qui e nelle note successive per l’indoeuropeo WALDE 1973 (W-P), I, p. 537 e per il germanico comune F-T, p. 39. Rispetto all’ampliamento proposto nel germanico comune, in anglosassone, dunque, il sostantivo restringe il campo semantico connotando unicamente il concetto astratto, la pena, il dolore, l’ansia, e non anche la manifestazione suscitata da tale sentimento, il lamento.

<sup>41</sup> Questa l’interpretazione elaborata da LESLIE 1985, p. 39.

<sup>42</sup> Cfr. HARBUS 1996, p. 173.

<sup>43</sup> Cfr. CLEMOES 1969, pp. 74-75.

mento o conversione al verbo cristiano<sup>44</sup> ma è chiaro che il contesto specifico in cui le due costruzioni compaiono nel poema elegiaco è individuato e motivato da elementi diversi<sup>45</sup>.

Nel *Seafarer*, invece, compare la sequenza *merewêrig môd*, nella quale il composto contestualizza specificamente il motivo e la causa della stanchezza del navigante, *merewêrig* ‘stanco del mare’<sup>46</sup>, in un passo che chiude la celebre rappresentazione del navigante vessato da condizioni climatiche avverse:

Sfr 11b-12a *hungor innan slat*  
*merewerges mod.*

‘la fame dilaniava da dentro l’animo stanco del mare’

L’immediato impatto emotivo di questa immagine è sicuramente accentuato dall’effetto straniante di *slitan* ‘strappare, dilaniare, lacerare’, normalmente usato con soggetti animati. In questo passo, invece, l’azione è compiuta da un’esigenza vitale manifestata con violenta fisicità, *hungor*, e agisce su un oggetto semanticamente astratto, *merewêrig môd*, cui viene conferita però vivida concretezza. Una simile sequenza si individua anche in *Genesis*:

Gen 802b-803a *nu slit me hunger and þurst*  
*bitre on breostum*

‘ora fame e sete mi dilaniano crudelmente il petto’

nelle parole rivolte da Adamo a Eva, dopo la cacciata dal Paradiso, dove la costruzione connota la percezione della fame e della sete che essi dovranno affrontare per aver disobbedito al verbo divino<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> Questa appare ormai la linea interpretativa dominante nella critica, seppur con le dovute differenziazioni, cfr. KLINCK 2001, pp. 30-35, per un breve *excursus* relativo all’ampia bibliografia sull’argomento.

<sup>45</sup> Sulla funzione evocativa della formula cfr. GREENFIELD 1972, p. 45.

<sup>46</sup> La struttura e il significato di questo *hapax* richiamano quelle della forma *sêwêrig* ‘stanco del mare’, attestata in *Andreas* 862b. La specifica funzionalità semantica che questo composto assume all’interno del lessico del mare impiegato nel *Seafarer* è, invece, opportunamente esaminata da CUCINA 2008, pp. 344-345.

<sup>47</sup> Cfr. *ivi*, pp. 53 e 338-339, per un’analisi più approfondita dell’immagine contenuta in *Seafarer* 11b.

Nei testi in esame, infine, l'aggettivo *wêrig* compare ancora in un'occorrenza del *Seafarer*, non legato a un *mind-word*, tra gli elementi che concorrono a descrivere la condizione del navigante:

Sfr 27-30 *Forþon him gelyfeð lyt, se þe ah lifes wyn  
gebiden in burgum, bealosifa hwon,  
wlonc ond wingal, hu ic werig oft  
in brimlade bidan sceolde.*

'Invero poco ci crede chi possiede la gioia della vita, di poche avversità, chi è rimasto in città, altero ed ebbro di vino, come io, esausto, spesso sulle rotte del mare sia dovuto restare'

Anche in questo caso una simile spossatezza appare sintomo connotativo di una più profonda e complessa stanchezza mentale. L'aggettivo, rafforzato dall'avverbio temporale *oft*, è legato attraverso l'allitterazione all'endiadi formulare costituita da *wlanc* 'orgoglioso, fiero, altero, esaltato' e *wîngâl* 'ebbro di vino' ovvero 'insolente, sfrenato per effetto del vino'<sup>48</sup>, dal punto di vista semantico è, invece, posto in contrasto con essa, atta a descrivere la condizione di coloro che restano sulla terraferma, abbandonandosi in modo sfrenato alle gioie terrene<sup>49</sup>.

Altri esempi di *mind-words* presentano occorrenze singole.

Così nel *Wulf and Eadwacer* si ritrova la locuzione *murnende mod*, dove il lemma pregnante è fornito dal participio presente del verbo *murnan* 'preoccuparsi, essere in ansia, temere qualcosa'<sup>50</sup>:

WIE 13-15 *Wulf, min Wulf, wena me þine  
seoce gedýdon, þine seldcymas,  
murnende mod, nales meteliste.*

<sup>48</sup> Sul valore di questa formula allitterante, attestata anche in *Ruin* 34, si veda KLINCK 2001, p. 131.

<sup>49</sup> Nella documentazione poetica anglosassone l'aggettivo *werig* è ancora usato in connessione con un *mind-word* nel composto *ferhþwêrig* 'stanco nella mente, prostrato nello spirito' attestato in *Christ* 830, *Elena* 560, *Guthlac* 1157, nonché nella locuzione *werige beortan* in *Salomon and Saturn* 379.

<sup>50</sup> La radice ie. \**smēr-* 'pensare, ricordarsi, essere premuroso', che arriva in g.c. \*(*mer*), *murnên* 'prendersi cura di, essere preoccupato per', cfr. W-P, II, p. 689 e F-T, p. 312, denuncia un originario legame tra il ricordare e l'essere preoccupato, conferendo dunque alla memoria del passato un effetto negativo sul presente.



‘Wulf, mio Wulf, l’attenderti mi ha fatto ammalare, le tue rare visite, l’animo in ansia, non la mancanza di cibo’

La rappresentazione del dolore in questo passo è definita in prima istanza dall’aggettivo *seôc* dal significato generico di ‘malato, ammalato’ estendibile ai tre ambiti di ‘malattia fisica’, ‘disagio psicologico’, ‘inquietudine mentale’<sup>51</sup>: si tratta dell’unica chiara esplicitazione nel concetto di malattia nei testi in esame<sup>52</sup>, nonostante lo stretto rapporto tra malessere fisico e malessere psicologico emerga ripetutamente nelle occorrenze analizzate<sup>53</sup>. Qui la natura prevalentemente psicologica dello stato di malessere morboso descritto è ulteriormente sottolineata dalla locuzione allitterante *murnende mod*, che, posta, nella costruzione sintattica del periodo, in opposizione a un’immagine concretamente visualizzabile, *meteliste* ‘mancanza di cibo’, e, accanto alla definizione di atti quali *wena me þine* ‘l’attenderti’ e *þine seldcymas* ‘le rare visite’, indica il terzo motivo che provoca la malattia della donna, sconvolta dalla nostalgia dell’amato: *murnende mod* dunque individua nello stesso tempo sia la causa che l’effetto di questa condizione di doloroso disagio<sup>54</sup>. La medesima costruzione trova poi riscontro nell’*Andreas*<sup>55</sup> e nel *Beowulf*, dove descrive lo stato d’animo degli Scyldingas che salutano per sempre il loro re:

Bwf 49b-50a *Him wæs geomor sefa*  
*murnende mod*

‘l’animo era triste, la mente preoccupata’

In entrambi i casi la locuzione definisce il dolore determinato da un’as-

<sup>51</sup> La duplice connotazione per uno stato di malessere che può essere sia fisico che psichico è già evidente nella radice ie. \**seug-* ‘afflitto, triste, malato’ da cui il g.c. \**suk* ‘ammalarsi, essere malato’, cfr. W-P, II, p. 472 e F-T, p. 442.

<sup>52</sup> Negli altri testi considerati elegiaci il lemma compare solo in *Resignation* 109 e nell’*hapax morgenseôc* ‘inquieto, malato al mattino’ al v. 96.

<sup>53</sup> Cfr. HARBUS 2002, p. 135 e NICHOLSON 1994.

<sup>54</sup> D’ARONCO 1983, pp. 85-90, opponendosi giustamente a quanti avevano individuato in questo gruppo di versi la presenza di una variazione e non di una semplice enumerazione, propone, ivi, pp. 91-99, di considerare, invece, i tre versi come una forse troppo complessa variazione di frase rispetto ai precedenti vv. 9-12.

<sup>55</sup> Cfr. *Andreas* 1667, dove l’emistichio è inserito in un passo lacunoso dal punto di vista del contenuto.

senza, ma diversi sono i contesti: nel poemetto elegiaco si tratta del sentimento privato di una donna verso il proprio amato, nel poema epico si indica il lutto vissuto da un popolo al funerale del proprio sovrano<sup>56</sup>.

Nel *Deor*, invece, la condizione emotiva di Beadohild, la fanciulla violentata dal fabbro Welund, è affidata ai seguenti versi:

Deo 8-9      *Beadohilde ne wæs hyre broþra deap  
on sefan swa sar swa hyre sylfre þing,*

‘per Beadohild la morte dei suoi fratelli non fu così angosciante nell’animo come la sua stessa condizione’

*Sâr* ‘dolorante’ ma anche ‘penoso, angosciante, doloroso’<sup>57</sup>, indica la terribile angoscia della giovane che scopre di essere incinta, un’angoscia talmente intensa da porre in secondo piano il dolore per la perdita dei suoi congiunti: la vendetta del fabbro non potrebbe essere evocata con maggiore incisiva ferocia<sup>58</sup>.

Nel *Seafarer*, infine, la rappresentazione della solitudine, di colui che non può confidare nel sostegno di persone care è affidata alla sequenza *feasceaftig ferð*:

Sfr 25b-26    *ne ænig hleomæga  
feasceaftig ferð frefran meahte.*<sup>59</sup>

‘nessuna delle persone care poteva confortare l’animo annientato’

L’hapax *feâsceaftig* ‘bisogno, desolato, afflitto’ connota con estrema efficacia l’annientante isolamento in cui versa il navigante<sup>60</sup>.

<sup>56</sup> Da segnalare anche le varianti in *Andreas* 99 *ne on mode ne murn*, in *Genesis* 735 e in *Judith* 154 *murnan on mode*; nonché in *Christ* 500 la costruzione *hyge murnende*.

<sup>57</sup> L’etimologia dell’aggettivo rimanda al dolore determinato da una malattia o da una ferita del corpo, si veda la radice ie. \**sai-* ‘dolore, malattia’ da cui g.c. \**saira* ‘sofferente, ferito; che provoca dolore’, cfr. W-P, II, p. 445 e F-T, p. 422.

<sup>58</sup> Sulla struttura contrastiva presente in questa strofe si veda l’analisi di RUBIN 1975, p. 11 e sgg. Si noti, inoltre, che l’aggettivo *sâr* nella poesia anglosassone sembra accompagnare un *mind-word* solo nella variante *sar on mode* in *Genesis* 1592 e 2216, ma si vedano anche le corrispondenze con altri testi della poesia germanica in NORTH 1991, p. 84, n. 68.

<sup>59</sup> Sugli emendamenti proposti per l’emistichio 26b, cfr. CUCINA 2008, pp. 64-65.

<sup>60</sup> Il composto, nel cui primo elemento è ravvisabile l’aggettivo *feâ*, *feâwa* ‘pochi’, trova corrispondenza con il più comune *feâsceft* ‘misero, disperato, abbandonato’.

I lemmi pregnanti individuati nelle occorrenze testè analizzate sono collocati, dunque, in una struttura ricorrente, aggettivo – *mind-word*, che può essere considerata formulare e che trova pertanto ampie attestazioni nella documentazione poetica anglosassone. L'originalità di alcuni aggettivi, talvolta l'uso insistito dell'allitterazione in funzione sia metrica che semantica, ma soprattutto la stringente pertinenza al contesto in cui sono collocate conferiscono a tali occorrenze indiscutibile forza espressiva<sup>61</sup>. Dal punto di vista semantico i lemmi impiegati sottolineano aspetti e sfumature diverse del medesimo sentimento: *geômor* esprime la tristezza, rimandando a una possibile e plausibile onomatopea del lamento; *wêrig* propone ripetutamente la definizione di un dolore percepito come disagio fisico che diventa ed è contemporaneamente anche psichico; e ancora sono indicati il turbamento violento che può causare un dolore forte, *breôh*, la preoccupazione che scaturisce dal ricordo di avvenimenti negativi, *murnen*, la sofferenza morale intensa quanto quella procurata da una ferita del corpo, *sâr*, l'annichilente desolazione provata dal reietto, *feâsceftig*.

Un posto centrale all'interno del campo semantico del dolore è occupato, nel lessico anglosassone, dal sostantivo *caru* e dalle relative forme corradicali<sup>62</sup>. Tale centralità risulta ben documentata anche in molti passi delle elegie<sup>63</sup>, dove più di una volta questi lemmi sono usati in relazione a un *mind-word*.

Nel *Wife's Lament*, per esempio, la donna, dopo aver parlato della propria misera vita nel luogo in cui è stata esiliata, conclude amaramente la descrizione esprimendo l'impossibilità di sottrarsi a tale condizione tormentata:

WfL 39b-41 *forþon ic æfre ne mæg  
þære modceare minre gerestan,  
ne ealles þæs longapes þe mec on þissum life begeat.*

<sup>61</sup> L'originalità nell'uso delle formule nei testi in esame sembra corrispondere perfettamente all'idea di GREENFIELD 1989c, p. 130, secondo il quale: «originality in the handling of conventional formulas may be defined as the degree of tension achieved between the inherited body of meanings in which a particular formula participates and the specific meaning of that formula in its individual context».

<sup>62</sup> Si veda in ROBERTS – KAY 1995, pp. 441-442, la classificazione del campo semantico 08. *Feelings 01. heart, spirit, disposition, 03. bad feelings-sadness*.

<sup>63</sup> In proposito ancora valido resta lo schema e le successive considerazioni elaborate da GRUBL 1948, pp. 180-187.

‘per questo io non potrò mai trovare riposo a questo mio profondo dolore né alla intensa nostalgia che in questa vita mi ha assalito’

Nel composto poetico *môdcearu* ‘afflizione, dolore nell’animo, pena’<sup>64</sup> è il *mind-word* a connotare il lemma pregnante, specificando il luogo di collocazione del sentimento. L’incisività espressiva di questa forma è amplificata dal contesto sintattico e stilistico in cui è usata: l’avverbio *æfre* sottolinea il senso di inesorabilità di una condizione percepita come definitiva e immutabile; parimenti il verbo *gerestan* ‘riposare’, preceduto da *ne*, con il riferimento all’immagine di un riposo anelato ma negato, suggerisce ancora una volta la connessione tra corpo e mente, rimandando alla prostrazione, alla fatica fisica e psichica, determinata dal dolore; infine la variazione nell’emistichio 41a definisce con maggiore chiarezza la natura del *môdcearu*, ampliandone il campo semantico con il citare un altro aspetto della sofferenza provata: si tratta, infatti, di un’angoscia determinata dalla coesistenza tra rimpianto per la felicità perduta e ansia per la situazione presente, un sentimento affidato in modo pertinente al sostantivo *langop* ‘nostalgia, brama, struggimento, stanchezza o languore che derivano da un desiderio inappagato’<sup>65</sup>, rafforzato da *eall*, e accompagnato da una frase relativa in cui il verbo *begitan* ‘prendere possesso, afferrare, assalire, tenere’ ripropone la violenta fisicità del sentimento provato, evocando uno stato d’animo, dunque un elemento astratto che però sembra assalire e braccare concretamente l’individuo<sup>66</sup>.

*Môdcearu* è poi usato al v. 51 per definire la condizione psicologica del compagno della donna:

<sup>64</sup> Il composto, che in anglosassone presenta occorrenze relativamente numerose, è attestato anche in sassone antico in *Heliand* 4014, 5002 e 5747, nella forma *môdkara*, cfr. CARR 1939, p. 112 e ILKOW 1968, p. 301.

<sup>65</sup> Riconducibile alla medesima radice dell’aggettivo *lang* ‘lungo’, il sostantivo, diversamente dal verbo *langian* ‘suscitare nostalgia, brama, insoddisfazione, malcontento, pena’, non presenta corrispondenze in altre lingue germaniche antiche. Nel *Wife’s Lament* si assiste a un ripetuto impiego di questo sostantivo o di forme corradicali, cfr. KLINCK 2001, p. 54.

<sup>66</sup> Un’analogia valenza semantica tale verbo mostra di possederla con soggetti inanimati, anche in altri contesti della documentazione anglosassone: in particolare nei testi in esame, sempre nella designazione di contesti ‘dolorosi’, si vedano le occorrenze in *Wife’s Lament* 32b e *Seafarer* 6b.

WfL 50b-51a *Dreoged se min wine  
micle modceare;*

‘Sopporta il mio compagno un grande dolore nell’animo’

Come già ai versi 17b e 19b, l’uso di medesimi lessemi sembrerebbe voler sottolineare la condivisione di una medesima sorte disperata, se non anche la vicinanza emotiva della coppia, nonostante la distanza fisica<sup>67</sup>. È tuttavia opportuno notare come in questa seconda occorrenza la costruzione sintattica sia meno articolata. Il significato del sostantivo è intensificato dall’aggettivo accrescitivo *micel*, in una costruzione allitterante che trova più di un riscontro nella poesia anglosassone<sup>68</sup>; appartenente al lessico del dolore è anche il verbo reggente *drêogan*, nella specifica accezione di ‘subire, patire, sopportare, soffrire’, qui usato in funzione transitiva<sup>69</sup>.

Il corrispondente aggettivo *môdcearig* ‘ansioso, afflitto nell’animo’, che in anglosassone si attesta come *hapax*, presentando tuttavia una forma corrispondente in sassone antico<sup>70</sup>, è impiegato nei versi iniziali del *Wanderer* in riferimento alla condizione dell’errante:

Wan1-5a, *Oft him anhaga are gebideð,  
metudes miltse þeah þe he modcearig  
geond lagulade longe sceolde  
hreran mid hondum hrimcealde sæ,  
wadan wræclastas.*

‘spesso il solitario sperimenta la misericordia, la pietà del Signore, anche se

<sup>67</sup> È ancora argomento dibattuto stabilire se la coppia sia stata vittima di una separazione imposta da altri o se l’allontanamento della donna sia stato decretato anche per volontà del marito, cfr. NILES 2003, pp. 1115-1120, per un’articolata descrizione delle varie ipotesi formulate.

<sup>68</sup> Cfr. *Beowulf* 1778 e *Guthlac* 1010, 1316, 1342, ma si veda anche la corrispondenza con la locuzione *mikila muodkara* in *Heliand* 5747.

<sup>69</sup> SEEBOLD 1970, p. 167, riconduce il lemma al germanico comune \**dreug-a*, puntualizzando che questa radice «ist in seiner Bedeutung nicht ganz eindeutig zu fassen. Kern der Bedeutung ist offensichtlich ‘Gefolgschaft leisten’, woraus ableiten (1) ‘Kriegsdienst tun, in den Krieg ziehen’ [...]; (2) ‘vollbringen, leisten’ [...]; (3) ‘ertragen, erdulden’ (in Bezug auf die damit verbundene Mühe)». Cfr. anche CROZIER 1987, p. 303 per l’uso in anglosassone.

<sup>70</sup> L’aggettivo *môdkarag* ‘angosciato’ compare in *Heliand* 4028 e 4066. In anglosassone infine, in *Genesis* 2219 è attestato l’*hapax ferhþcearig* usato in funzione sostantivale con il significato di ‘turbato nello spirito, ansioso nella mente’.

pieno d'apprensione, attraverso le distese marine si trovasse a smuovere con le mani il gelido mare, a percorrere sentieri d'esilio'

Come rilevato da Greenfield nell'apertura del poema abbondano gli elementi formulari legati al tema dell'esilio: *môdcearig*, che nel secondo membro presenta l'aggettivo *cearig* 'angosciato, ansioso, turbato', ha funzione connotativa rispetto ad *ânhaga* 'il solitario' e appartiene al gruppo delle formule atte a esprimere lo 'stato della mente' dell'esiliato<sup>71</sup>.

Riferimenti formulari alla condizione dell'esilio compaiono anche nei versi successivi, dove però nell'articolata immagine proposta sembra prevalere più specificamente quel senso di costrizione che pervade l'intero poema<sup>72</sup>:

Wan19-21 *swa ic modsefan minne sceolde,  
oft earmcearig, eðle bidaled,  
freomægum feor feterum sælan,*

'Così io l'animo mio spesso miseramente infelice, privato del paese natio, lontano da nobili parenti, ho dovuto mettere in catene'

Il *môdsefa* dell'esule, infatti, privato di patria e amici, è legato da catene attraverso un efficace processo di concretizzazione nella rappresentazione di uno stato d'animo. *Earmcearig* 'sventurato e afflitto', che presenta nel primo elemento la forma aggettivale *earm* 'miserabile, sventurato, infelice', rafforza l'incisività emotiva del passo, anche grazie all'amplificazione dell'avverbio temporale *oft*. È opportuno sottolineare inoltre che, se il lessico poetico anglosassone mostra un uso relativamente ampio di aggettivi composti nei quali il secondo elemento è fornito da *cearig*, nel *Wanderer* la frequenza nell'impiego di tali forme, si pensi ancora a *wintercearig* 'triste per la desolazione dell'inverno' al verso 24, ma anche alle occorrenze con *caru* ai versi 9 e 55, lascia intravedere una deliberata ripetizione in funzione stilistico-semantica che «stresses the salient characteristic of the wanderer's existence»<sup>73</sup>.

<sup>71</sup> GREENFIELD 1989c, p. 126, analizzando le varie occorrenze nella tradizione poetica anglosassone, ritenne di poter affermare: «the Anglo-Saxon singer was concerned primarily with four aspects or concomitants of the exile state: 1. status, 2. deprivation, 3. state of mind, 4. movement in or into exile».

<sup>72</sup> Su questo aspetto del *Wanderer*, riscontrabile soprattutto nella prima parte del poema, si vedano, tra gli altri, ROSIER 1964 e HARBUS 1996, pp. 166-167.

<sup>73</sup> KINTGEN 1974, p. 122. Per una disamina degli aggettivi anglosassoni composti con

In tutta la documentazione anglosassone, inoltre, il composto *earncearig* presenta solo un'altra occorrenza nel *Seafarer*, dove è usato senza riferimento a un *mind-word* nel primo di quei passi in cui il destino del navigante è contrapposto a quello di colui che resta all'interno del proprio consesso sociale<sup>74</sup>:

Sfr12b-17a *þæt se mon ne wat*  
*þe him on foldan fægrost limpeð,*  
*hu ic earncearig iscealdne sæ*  
*winter wunade wræccan lastum,*  
*winemægum bidroren,*  
*bihongen brimgicelum;*

‘Questo è sconosciuto all’uomo al quale sulla terra tocca la sorte migliore, come io, derelitto, nel mare gelido rimasi d’inverno con orme d’esule, separato dai familiari, ricoperto da ghiaccioli pendenti’

Fatta salva la specificità dei due componimenti, è comunque evidente come anche in questo caso l’aggettivo evochi la condizione di disagio dell’esule<sup>75</sup>, costretto in un contesto naturale ostile<sup>76</sup>. In questa ottica per entrambe le occorrenze *earncearig* sembrerebbe esprimere uno stato d’animo di prostrato smarrimento dunque di tristezza<sup>77</sup>, piuttosto che fare riferimento a un senso di preoccupazione e ansia<sup>78</sup>.

Costruito con la medesima struttura di *môdcearu*, altro lemma pregnan-

---

*cearig* si veda DUNNING - BLISS 1973, pp. 47-48. Riguardo alla specificità della forma *wintercearig* si rimanda, tra gli altri, a MALMBERG 1973.

<sup>74</sup> Si vedano i vv. 27-30 già citati e i vv. 55b-57.

<sup>75</sup> Più precisamente GREENFIELD 1989c, p. 126, considera i versi 14-16 del *Seafarer* un’espressione formulare di tipo B nel tema dell’esilio confrontabili con *Christ and Satan* 119-21a *Forðon ic sceal bean and earm hweorfan ðy widor, / wadan wræclastas, wuldre benemed, / duguðum bedeled.*

<sup>76</sup> Secondo KINTGEN 1974, pp. 119-120, rispetto al *Wanderer*, nel *Seafarer* in questi versi si insisterebbe maggiormente sulla rappresentazione di una sofferenza fisica più che psicologica.

<sup>77</sup> Si vedano DOE ‘wretched and sorrowful’, B-T ‘miserable and sad’, nonché, nelle relative edizioni, GORDON 1996, p. 34, che propone la medesima traduzione di B-T, specificando «sorrowful because of my wretched state», POPE - FULK 2001 ‘miserably sad’, KLINCK 2001 ‘wretched and sad’, CUCINA 2008 ‘misero e triste’.

<sup>78</sup> Così LESLIE 1985 ‘wretched with care’, DUNNING - BLISS 1973 ‘wretched and troubled’, nonché WHITELOCK 1970, ‘wretched, distraught with care’.

te tramandato solo in due passi delle elegie, ma con almeno un'attestazione corrispondente in sassone antico, è *brêostcaru* 'pena nel petto, preoccupazione intima, profonda'<sup>79</sup>. Nel *Seafarer*, il composto è usato nella descrizione in cui viene presentata la condizione dolorosa del navigante:

Sfr1-6a      *Mæg ic be me sylfum soðgied wrecan,  
                  sibas secgan hu ic geswincdagum  
                  earfoðhwile oft þrowade,  
                  bitre breostceare gebiden hæbbe,  
                  gecunnad in ceole cearselda fela,  
                  atol yþa gewealc,*

'Io posso raccontare una storia vera che mi riguarda, narrare di viaggi, di come in giorni travagliati, tempi di stenti spesso ho patito, amare angosce del cuore ho sopportato, ho sperimentato in nave molti luoghi d'affano, il violento impeto dei flutti'

La tipologia della 'storia vera', di cui si annuncia la narrazione nel primo verso, viene immediatamente esplicitata con una triplice variazione di frase sul tema del dolore (v. 3 - v. 4 - v. 5).

Una prima indicazione temporale resa dal sostantivo *hapax* al dativo *geswincdæg* 'giorno di travaglio, giorno tribolato', da *geswinc* 'lavoro, fatica, travaglio, tormento, punizione'<sup>80</sup>, in riferimento a un generico tempo durativo, introduce la sequenza di tre versi in cui il dolore dall'intimità dell'individuo sembra espandersi e investirne anche la sua dimensione temporale e spaziale. *L'hapax earfoðhwil* 'tempo di stenti, di difficoltà,' da *earfoð* 'fatica, avversità, pena, sofferenza'<sup>81</sup>, è all'accusativo e indica, invece,

<sup>79</sup> Si veda la forma del sassone antico *breostkara*, cfr. anche CARR 1939, p. 109, nonché ILKOW 1968, pp. 75 e 301, che traduce il composto con 'Herzenkummer', attribuendogli la medesima funzionalità stilistica e semantica del 'sinonimo' *môdkara*.

<sup>80</sup> Da una radice ie. \**sveng-* 'vibrare', poi g.c. \**svenk*, 'vibrare, curvare' l'anglosassone sviluppa il verbo forte *swincan* 'lavorare, affaticarsi, tormentarsi' nonché il verbo debole causativo *swencan* 'angosciare', cfr. W-P, vol. II, p. 526 e F-T, p. 546. Sull'uso del sostantivo nei vari ambiti della documentazione anglosassone, si veda GRINDA 1975, pp. 175-209.

<sup>81</sup> Riconducibile presumibilmente alla radice ie. \**orbho-* 'abbandonato, orfano', il sostantivo *earfoð* e le forme corrispondenti attestate in altre lingue germaniche antiche deriverebbero, con ampliamento in dentale, dal verbo intransitivo \**arbên* 'l'essere un bambino orfano, abbandonato, costretto a un lavoro pesante', cfr. W-P, vol. I, p. 183 e F-T, p. 19, KLUGE, voce *Arbeit*. Il significato primario del sostantivo astratto nascerebbe allora dalla generalizzazione del disagio fisico ed esistenziale, in origine connotativo solo della condi-



un tempo puntuale, preciso<sup>82</sup>. La drammaticità dell'ambientazione, già sottolineata dalla variazione, è ulteriormente amplificata dal verbo che regge l'intera costruzione, *þrowian* 'subire, soffrire'<sup>83</sup>, altro lemma pregnante, nonché dall'avverbio temporale *oft* che conferisce una quasi paradossale iteratività alla puntualità di *hwil*. L'altro *hapax carseld* 'luogo di dolore, di pena' indica il luogo in cui il navigante esperisce i propri affanni. Opportunamente Gordon pone in evidenza l'ironica metafora insita nel sostantivo: «just as *meduseld* in *Beow.* is a place where mead is to be had, *carseld* is a place where sorrow is to be had»<sup>84</sup>. Se dunque *seld* 'sala, abitazione' è usato convenzionalmente in riferimento a un luogo chiuso, protetto, deputato allo svolgimento della vita sociale, *carseld* ne ribalta paradossalmente il significato<sup>85</sup> e può individuare tanto i punti della nave in cui il marinaio è assalito dalla sua sofferenza, quanto gli spazi metaforici creati dalla mente in cui il derelitto si rinchiude nel suo stato di sconforto e prostrazione<sup>86</sup>, spazi comunque molteplici, come indicato dall'aggettivo amplificativo *fela*, legati da un'unitaria claustrofobica sofferenza. Tra queste due immagini è

---

zione di un giovane orfano. GRINDA 1975, p. 230, con argomentazioni non del tutto convincenti, contesta tale percorso etimologico, affermando «[...] lassen sich auffällige, archaisch wirkende Konnotationen der 'Leid' = Bedeutung von ae. *earfoð* und seinen germ. Verwandten – nämlich Freundes = oder Verwandtenverlust, Einsamkeit, feindlich Umgebung, *wrac*, *peregrinatio* – zwanglos an den Bedeutungskomplex von *orbis* anschließen». È opportuno notare infine come in anglosassone *earfoþ* sia produttivo in altre composizioni nominali, anche con lemmi indicanti categorie temporali: così gli *hapax earfoþdæg* 'giorno travagliato' in *The Paris Psalter* 76, 2.1, nonché *earfoþþræg* 'tempo di sofferenza' in *Beowulf* 283.

<sup>82</sup> Mentre *dæg* al plurale definisce ovviamente la quantità di giorni che si succedono, *hwil*, invece, indica propriamente un intervallo di tempo, un tempo circoscritto, cfr. F-T, p. 117, nonché JANKOWSKY 1982, pp. 105-108.

<sup>83</sup> Dalla radice ie. *\*ter-* 'sfregare, perforare, torcere' alla forma del g.c. *\*þrâvo* 'sofferenza, tormento, minaccia', nonché *\*þrôvo* 'pena, sofferenza', da cui deriverebbe la forma verbale in anglosassone, cfr. W-P, vol. I, p. 728, F-T, p. 193.

<sup>84</sup> GORDON 1996, p. 33. Con questa argomentazione la studiosa confuta in modo convincente i precedenti emendamenti proposti, basati, invece, sull'assunto che il sostantivo *seld* potesse essere usato solo in riferimento a dimore umane e non dunque alla vastità del mare. Analogamente appare non necessaria l'ipotesi formulata successivamente da LESLIE 1979, pp. 116-117, relativa alla possibilità di emendare in *cear-sêlða*, equivalente anglico di un ipotetico sass. occ. *cear-sælda* dal significato 'experience of care'.

<sup>85</sup> Cfr. HUME 1974, p. 70.

<sup>86</sup> Si vedano rispettivamente i vv. 6b-7a e i vv. 10b-11a.

collocata la locuzione *biter brêostcaru* in cui la valenza semantica del composto è decisamente rafforzata dal participio preterito del verbo *gebîdan* ‘sopportare, subire in riferimento a avversità, stenti, sofferenze’, nonché dall’aggettivo allitterante *biter* ‘amaro’ che qui assume l’accezione di ‘grave, doloroso, difficile da sopportare in riferimento a emozioni o stati mentali caratterizzati da angoscia o sofferenza interiore’. È interessante notare che la medesima sequenza allitterativa è attestata anche nell’unica occorrenza in cui il sostantivo è tramandato in sassone antico, si vedano i versi del *Heliland*, nei quali la locuzione connota lo stato d’animo di Marta dopo la morte del fratello Lazzaro<sup>87</sup>:

Hel 4032b-4033a *than ni thorfti ik nu sulic harm tholon*  
*bittra breostkara.*

‘quindi io ora non avrei potuto sopportare un simile dolore, un’amara sofferenza nel cuore’

Nel *Seafarer*, dunque, gli elementi di questa articolata variazione forniscono progressive informazioni sul contesto di sofferenza che avvolge la vicenda da narrare e ne delinea i contorni con estrema chiarezza, anche grazie all’uso di composti *hapax* specificamente pertinenti e fortemente connotativi. Che l’impresa cui si appresta il navigante debba essere letta anche attraverso il piano metaforico di riferimenti diretti alla dottrina cristiana è ormai un dato su cui la critica sembra concordare, pur proponendo, all’interno di questo assunto, una varietà di tesi interpretative modulate essenzialmente sull’individuazione di gradi diversi nel rapporto allegoria-realtà<sup>88</sup>. E tuttavia è evidente come il quadro di ineludibile sofferenza e profondo dolore qui presentato, aldilà della complessa tessitura del testo, colpisce il lettore moderno per l’immediatezza con cui si rappresenta una condizione emotiva squisitamente umana, indipendentemente se in colui che esperisce tale situazione si voglia vedere, tanto per citare solo alcune delle interpretazioni proposte, un esule che ‘elegiacamente’ confronta il suo splendido passato con la sua misera esistenza attuale, un parlante che svol-

<sup>87</sup> Per la riproposizione della sequenza allitterativa *biter-breost* con analoga valenza semantica nel *Seafarer* 54 cfr. *infra*.

<sup>88</sup> Per una sintetica panoramica dei principali studi sull’argomento si vedano le pagine di KLINCK 2001, pp. 35-40. Per una disamina più approfondita e aggiornata della bibliografia relativa al *Seafarer* si veda, invece, CUCINA 2008, pp. 115-155.

ge il doppio ruolo di cristiano esiliato sulla terra e di omileta, un'anima che anela all'aldilà dopo la morte del corpo, un peccatore che affronta il suo viaggio di espiazione, un pellegrino pronto al suo viaggio *pro amore dei*<sup>89</sup>.

L'altra occorrenza del composto *brêostcaru* è tramandata nel *Wife's Lament*, in un passo parzialmente già analizzato:

WfL 42-45a *A scyle geong mon wesan geomormod,  
heard heortan gefoht swylce habban sceal  
blife gebæro, eac þon breostceare,  
sinsorgna gedreag,*

‘Mai dovrebbe un giovane essere d’animo triste, severo il pensiero nel cuore, dovrà avere ugualmente un contegno gioioso, anche se ha un intimo tormento, il tumulto di una costante preoccupazione’

Nella complessa locuzione *breostceare sinsorgna gedreag*, l'*hapax sinsorg* ‘costante preoccupazione’, retto da *gedrêag* ‘tumulto, ressa, moltitudine’<sup>90</sup>, propone un’intensificazione del sostantivo *sorg* ‘dolore, pena, afflizione, preoccupazione’, altro lemma centrale nel lessico del dolore<sup>91</sup>, attraverso l’uso del prefisso *sin-* che ha significato di ‘continuo, perenne, eterno’<sup>92</sup>. Legandosi semanticamente alla variazione *geômormôd / heard heortan gefoht*,

<sup>89</sup> Cfr. rispettivamente GORDON 1954, pp. 2-3, LESLIE 1983, SMITHERS 1957 e 1959, VICKREY 1982, 1989, 1992 e 1995, WHITELOCK 1950. Per una discussione esaustiva su questo articolato dibattito si rimanda alle indicazioni già fornite nella nota precedente. Qui basterà citare perché particolarmente interessante l’ipotesi di DYAS 2001, p. 119, che individua uno stretto legame tra lo spirito sotteso al *Seafarer* e quello espresso in molti salmi; nonché, forse solo per la recenziarietà del contributo, il lavoro di SOBECKI 2008, p. 138, che, senza tener conto della articolata composizione semantica del testo, propone un’interpretazione realistica in base alla quale: «The poem may be drawing on the life of a fisherman who spends his winter nights in solitude to reflect on certain fundamental Christian values».

<sup>90</sup> Alcune precisazioni sull’esatta etimologia di questo sostantivo sono avanzate da BAMESBERGER 1999, pp. 243-248.

<sup>91</sup> *sorg* deriva da una radice ie. *\*swergh-* che nelle lingue germaniche antiche, nelle forme *\*surgô*, *\*swurgô*, assume la valenza specifica di ‘preoccuparsi, prendersi cura’, diversamente da altre lingue indoeuropee dove prevale il significato di ‘essere malato’, cfr. W-P, vol. II, p. 529 e F-T, p. 446.

<sup>92</sup> Tra i composti con il prefisso *sin-* si veda anche il sostantivo dal significato opposto *sindrêam* ‘gioia eterna, gioia celeste’ in *Elena* 714 e *Guthlac* 811, 1016. La rara forma di genitivo debole trova riscontro anche nei *Precepts* 76, nella costruzione *torsorgna ful*, cfr. LESLIE 1988, p. 57, KLINCK 2001, p. 187.

tale locuzione sbilancia a favore del dolore l'opposizione a *blīpe gebæro*: la struttura a incastro in cui è collocata la frase degli emistichi 43b-44a sembrerebbe allora amplificare l'entità della sofferenza provata dal giovane uomo.

La definizione generica del dolore unita a un *mind-word* produce dunque composti, secondo una tipologia relativamente frequente nel lessico poetico anglosassone<sup>93</sup>: nei testi in esame tali lemmi appaiono quantomai pertinenti, poiché assorbono in un'unica parola i due elementi centrali della tematica elegiaca, il dolore e l'individuo ovvero il dolore provato dal singolo.

Il sostantivo *caru*, infine, compare ancora nel *Seafarer*, nei versi iniziali del poema parzialmente già citati:

Sfr 8b-12a *Calde geprungen*  
*wæron mine fet, forste gebunden,*  
*caldum clommum, þær þa ceare seofedun*  
*hat ymb heortan; hungor innan slat*  
*merewerges mod.*

'Rattrappiti dal freddo erano i miei piedi, legati dal gelo con fredde catene, mentre gli affanni gemevano cocenti intorno al cuore; la fame dilaniava da dentro l'animo stanco del mare'

Anche questo passo di indiscutibile efficacia e bellezza poetica per il diretto coinvolgimento emotivo suscitato dall'immagine proposta, presenta una stratificazione semantica alquanto articolata.

Il verbo *seôfian* è usato, qui come altrove, con la valenza intransitiva di 'lamentarsi, gemere', ma, diversamente che in altri contesti, propone come

<sup>93</sup> Oltre alle forme che si è già avuto modo di citare, si pensi anche a sostantivi come *hygesorg* 'preoccupazione nella mente, ansia' con numerose attestazioni o agli *hapax môd-bysgung* 'ansia dell'animo' in *The Judgment I* 84 e *môdearfop* 'affanno della mente' in *Resignation* 87. SOLAND 1979, p. 61, ritiene che in questo tipo di composti il *mind-word* avrebbe la funzione di intensificare il significato del lemma legato all'ambito semantico del dolore, in altri termini, la lingua poetica anglosassone preferirebbe *môdcearu* in luogo di costruzioni come *micel caru* o *môdgeômor* in luogo di *swīpe geômor*. Specificandone la localizzazione interiore, la definizione del sentimento assume sicuramente maggiore veemenza e incisività, e tuttavia ciò non impedisce la presenza di altri elementi intensificatori: per esempio, come si è visto, quattro delle sette occorrenze di *môdcearu* nella poesia anglosassone sono accompagnate dall'aggettivo *micel*.

soggetto non un agente umano quanto uno stato psicologico, gli affanni<sup>94</sup>, definiti a loro volta caldi, *hât*, con chiara valenza metaforica in contrapposizione, però, anche al freddo atmosferico descritto nei versi precedenti<sup>95</sup>. L'immagine straniante è dunque completata da un emistichio formulare: la locuzione allitterante *hat ymb heortan*, soprattutto nella variante *hat æt heortan*, è, infatti, estremamente frequente nella poesia anglosassone in riferimento a sentimenti tanto di matrice positiva quanto negativa, e l'aggettivo *hât* indica il concetto di 'caldo', anche nel senso di 'fervente, intenso, veemente, feroce in riferimento a pene, dolori'<sup>96</sup>. Basata evidentemente su un'osservazione empirica della realtà, la locuzione sembra corrispondere a una convinzione culturale radicata nella società anglosassone<sup>97</sup>. L'associazione mentale freddo-angoscia, invece, ovvero quello che già Stanley identificava con il concetto di *cold care*, altro elemento rappresentativo ricorrente nella poesia anglosassone<sup>98</sup>, è qui relegata alla descrizione concreta, tangibile di condizioni climatiche avverse.

<sup>94</sup> Sull'effetto straniante di queste connessioni sintagmatiche nel *Seafarer*, già notate nel commento ai vv. 11b-12a, si veda anche MALMBERG 1973.

<sup>95</sup> GORDON 1996, p. 34, parla di «deliberate antithesis» in riferimento all'immagine proposta, cfr. anche ISAACS 1966, p. 269.

<sup>96</sup> Solo per citare alcuni esempi si vedano i passi in *Andreas* 1079 *hat æt heortan, hyge weallende*, nei versi conclusivi del poema, dove il sentimento è legato alla commozione dei Marmedoni convertiti al cristianesimo dall'apostolo, verso attestato anche in *Phoenix* 477 *hat æt heortan, hige weallende*, sempre in riferimento all'ardore amoroso provato nei confronti del Signore dai suoi fedeli; oppure in *Elena*, nella descrizione dello stato d'animo di Giuda Ciriaco incalzato dalle domande della regina, 626b-627a *him wæs geomor / sefa hat æt heortan*; o ancora in *Guthlac* 1336 *hat æt heortan hyge gemourne*, nella rappresentazione del dolore e dell'angoscia del discepolo, dopo la morte del santo, verso inserito in un passo più ampio, vv. 1326b-1342a, nel quale CUCINA 2008, p. 197, individua «echi lessicali e sintagmatici, nonché i tratti di maggior vicinanza con lo stato mentale descritto nei primi versi del *Seafarer*». Nelle forme composte, invece, l'immagine del 'cuore ardente' sembra essere associata soprattutto all'ira, così nel sostantivo *hâtheort* 'furia, collera, ira', nel relativo aggettivo 'furioso, arrabbiato, irascibile', aggettivo questo usato anche in *Wanderer* 66 nell'elenco delle caratteristiche che non deve avere l'uomo saggio, così ancora nell'avverbio *hâtheortlice* 'furiosamente, ardentemente' e nell'astratto *hâtheortnes* 'furore, rabbia, ira, ardore', ma anche nel composto sinonimico *hâthyge* 'collera, rabbia, ira'. Seppur meno frequenti sono da segnalare infine anche alcune occorrenze in cui l'aggettivo è posto in relazione ad altri *mind-words*, così in *Ruin* 41 *hat on hreþre*, in *Christ* 1162 *bloþe of þam hatan hreþre*, in *Judith* 94 *hate on hreþre*.

<sup>97</sup> Cfr. CLEMOES 1986, p. 8.

<sup>98</sup> Cfr. STANLEY 1955, pp. 436-438. Forse basandosi essenzialmente su questo aspetto,

Ad una prima lettura di questi versi, allora, l'immagine creata sembra essere paradossale, volta ad accentuare la connotazione di disperata solitudine del contesto: con dolorosa ironia il navigante può essere riscaldato solo dalle angosce. Rispetto alla società, intesa come luogo del vivere comune con i suoi riti e le sue consuetudini rassicuranti, la contrapposizione tipica delle elegie, tra esterno-negativo *vs* interno-positivo, in questo passo assume la specifica connotazione di freddo *vs* caldo. Per il navigante, lontano dalla calda, confortante accoglienza del vivere comune e condannato al gelo, l'unica possibilità di trovare calore è rifugiarsi nel proprio *caru*, rinchiudersi metaforicamente nel luogo che ospita questo sentimento. Il dolore, che l'uomo anglosassone non deve esternare con troppa evidenza, è, infatti, riposto opportunamente nel *heorte* inteso qui evidentemente come luogo dei sentimenti, delle emozioni ma in quanto tale anche 'eine Art von Kästchen für Verborgenes'<sup>99</sup>, dunque un luogo appartato, raccolto, l'unico interno in cui il navigante-reietto può trovare ristoro e calore. Il contrasto freddo-esterno *vs* caldo-interno viene ripristinato su un piano sfasato, poiché cambia uno dei referenti cui sono applicati i medesimi parametri: il gelo legato a condizioni metereologiche avverse non è più opposto idealmente al caldo del fuoco che arde all'interno di dimore protette, quanto piuttosto al calore emanato dal sentimento di sofferenza; rispetto a un'opposizione tra due elementi concreti, per quanto chiaramente usati in funzione metaforica, il paradosso nel collocare il dolore come secondo elemento introduce un'ulteriore opposizione, concreto *vs* astratto, amplificando l'effetto di contrasto.

In una valutazione complessiva dell'intero poema, però, l'opposizione freddo-caldo espressa in questi versi, oltre all'immediato riferimento emotivo, rimanda anche a un livello metaforico più complesso, portatore di un significato morale più alto: nel *corpus* della poesia anglosassone, infatti, spesso «the fiery hot love of perfect charity» è contrapposto a «the icy cold of unrepentant sinfulness»<sup>100</sup>. Già nei versi iniziali del poema, allora, tale

---

senza considerare, invece, la composita valenza semantica di *hât* e le occorrenze succitate, SOLAND 1979, p. 91, propone, relativamente a *Seafarer* 11a, la non condivisibile notazione: «Es erstaunt zunächst, dass in diesen Belegen der Kummer 'heiss' genannt wird, denn wir assoziieren ihm gewöhnlich mit 'kalt' oder 'schwer'».

<sup>99</sup> SOLAND 1979, p. 90.

<sup>100</sup> HILL 1968, p. 523, cui si rimanda anche per i relativi confronti con la documentazione anglosassone nonché per la disamina sulle fonti patristiche da cui l'immagine sembra

contrasto climatico sembra adombrare e prefigurare il contrasto tra il calore generato dall'amore di Dio e il gelo destinato a chi si sottrae al messaggio cristiano. Il paradosso poetico della prima lettura sembra pertanto aprirsi nella rappresentazione congiunta del «physical body that experiences the world and the inner mind that experiences emotions and thoughts»<sup>101</sup>, vedendo nel corpo la parte dell'individuo ancora legata alla vita terrena e nell'anima la parte che aspira alla superiore verità del verbo divino.

Oltre che in connessione con *caru*, i sostantivi usati nella definizione di concrete parti del corpo quali *brêost*, per il petto, e *heorte* per il cuore, compaiono nei testi in esame anche in altre costruzioni, come contenitori di emozioni, pensieri dolorosi o in espressioni metaforiche evocanti in qualche modo questo sentimento.

Nel *Wanderer*, per esempio, con tali locuzioni è espressa in due diversi passi la necessità per il singolo individuo di non manifestare apertamente le proprie sofferenze. Si vedano i versi, parzialmente già analizzati:

Wan15-18 *Ne mæg werig mod wyrde wiðstondan  
ne se breo hyge helpe gefremman.  
Forðon domgeorne dreorigne oft  
in hyra breostcofan bindað fæste;*

‘non può l’animo stanco opporsi al destino, né la mente turbata recare aiuto. Per questo i desiderosi di gloria spesso i pensieri tristi legano saldamente nei recessi del proprio cuore’

nonché tra i versi conclusivi del poema:

Wan112-113a *Til biþ se þe his treowe gehealdeþ, ne sceal næfre his torn  
to rycene  
beorn of his breostum acyþan,*

‘un uomo non deve mai svelare troppo velocemente il dolore del proprio cuore’

Nella prima occorrenza, dunque, la connotazione dello stato d’animo, dei pensieri, dei sentimenti che i *domgeorne*<sup>102</sup> devono tenere nascosti è

---

essere stata tratta. Per una trattazione dell’argomento esclusivamente dedicata al *Seafarer* e con più ampi riferimenti testuali, cfr. CUCINA 2008, pp. 246-266.

<sup>101</sup> MATTO 2004, p. 167.

<sup>102</sup> Sull’interpretazione di questo composto cfr. DUNNING - BLISS 1973, p. 45.

affidata all'aggettivo *drêorig* per il quale sono individuate principalmente una valenza semantica riflessiva 'che soffre per angoscia, per una pena, per orrore, per infelicità' accanto a una causativa 'che provoca angoscia, pena, orrore, infelicità; tetto, orribile, sinistro'<sup>103</sup>; in questo specifico contesto, tuttavia, l'aggettivo maschile<sup>104</sup>, più che una generica tristezza potrebbe indicare «the intense suffering of the exiled thane, exhausted by his wanderings and grief-stricken at the thought of all that he has lost»<sup>105</sup>. Il composto *brêostcofa*, letteralmente 'la stanza del petto', dunque 'petto come fonte del sentire e del comprendere, cuore, mente'<sup>106</sup>, individua il luogo in

<sup>103</sup> In merito all'etimologia dell'aggettivo nel DOE si precisa: «Although the etymological meaning 'bloody' cannot be established with certainty, an emotive association with *dreor* may colour some citations, esp. those drawn from the poetry». Nel B-T a *drêorig* viene attribuita l'accezione di 'triste, afflitto, penseroso, cupo', accanto a quella originaria di 'cruento, sanguinoso'. In effetti nelle lingue germaniche antiche l'aggettivo sembra trovare corrispondenza solo con il sass.a. *drôrag* 'sanguinoso', che BERR 1971, voce, fa derivare dal sostantivo sass.a. *drôr* 'sangue gocciolante'. All'origine dovrebbe esserci una radice ie. \**dhreu-s-* 'rompere in pezzi, frantumare', da cui con valore intransitivo anche i significati di 'cadere giù, gocciolare', radice che arriva in germanico comune nella forma del verbo forte \**dreusan* 'cadere giù', quindi in ags. *drêosan* 'cadere giù, anche in riferimento a precipitazioni atmosferiche' oppure 'deperire, diminuire, tramontare'; sono inoltre individuabili in germanico le forme correlate del sostantivo \**drauza*, *dreuza* 'umidità grondante, sangue', da cui ags. *dreôr* 'sangue', e del verbo debole \**drûsên*, *drûzên* da cui ags. *drûsan* 'tramontare, abbassarsi, rallentarsi, diventare inattivi', nonché la forma aggettivale *drêorig* in cui sembra ricostruibile un'evoluzione dalla sfera corporea a quella spirituale, dal concreto all'astratto, cfr. W-P vol. I, p. 872 e F-T, pp. 214-215. Sul valore semantico di *drêorig* nella poesia anglosassone si vedano anche i contributi di WENTERSDORF 1972, 1975a, 1975b. Lo studioso infatti, partendo dal significato originario 'bloody, mortally wounded', afferma che l'aggettivo denoterebbe soprattutto la condizione di chi è tormentato dalla pena fisica o psicologica o dalla qualità che causa una certa pena, da qui proverebbero i significati derivati di 'doomed to death or disaster' e 'portending death or disaster, ill-boding, inauspicious'. L'iscrizione dell'aggettivo in una 'semantica della morte', con particolare riguardo all'uso che ne fa il poeta del *Wanderer* è sottolineata anche da JOHNSON 1986, p. 64.

<sup>104</sup> Il sostantivo maschile di riferimento potrebbe essere *hyge* del v. 16 come suggerito da LESLIE 1985, p. 73; DUNNING - BLISS 1973, invece, legano l'aggettivo al composto *môdsefan* del v. 19, presentando parimenti una diversa costruzione sintattica del periodo, rispetto a quella proposta oltre che nell'edizione ASPR, anche in quelle di POPE - FULK 2001, KLINCK 2001, MUIR 2000.

<sup>105</sup> WENTERSDORF 1975a, pp. 287-288.

<sup>106</sup> Nel *Wanderer* il lemma si affianca alle forme *ferhploca* 'contenitore dello spirito, petto' al v. 13 e *hordcofa* 'un luogo per conservare tesori, una camera appartata, un luogo



cui tali sentimenti sono custoditi o meglio, secondo la vivace immagine proposta, come prigionieri da tenere segregati sono ‘saldamente legati’.

Nell’altro passo citato il sentimento, riposto nel *brêost*, da non dover svelare è rappresentato da *torn*, sostantivo connotante genericamente una ‘emozione violenta di rabbia o di dolore’, più precisamente qui nell’accezione di ‘pena, afflizione, preoccupazione, angoscia’<sup>107</sup>.

Come già si è avuto modo di notare a proposito di *Wife’s Lament* 42-45a, l’invito a una sofferenza silenziosa è strettamente legato al principio che impone al saggio di operare sempre nel giusto equilibrio, con misura, senza mai cedere a eccessi, precetto quest’ultimo dalla composita matrice culturale<sup>108</sup>, più volte ribadito nella tradizione letteraria anglosassone<sup>109</sup>.

E ancora, nel *Seafarer*, *brêost* è usato come primo elemento del composto *brêosthord* letteralmente ‘tesoro del petto’ ovvero ‘cuore, mente’, dunque nella formazione di una *kenning* che designa un contenitore di sentimenti dolorosi:

Sfr 53-55a *Swylce geac monað geomran reorde,  
singeð sumeres weard, sorge beodeð  
bitter in breosthord.*

dove i pensieri sono conservati, il petto, il cuore, la mente’ al v. 14, *kenningar*, relativamente comuni nella poesia anglosassone; si veda l’analisi condotta in proposito da Low 2001, p. 12.

<sup>107</sup> Dalla radice ie. \**der-* ‘scorticare, strappare la pelle, staccare, spezzare’, con ampliamento in nasale si arriva alla radice g.c. \**turma*, ‘ira’, da cui il sostantivo anglosassone che trova corrispondenza in ata. *zorn* ‘ira, collera’ e sass.a. *torn* ‘ira, intenso sdegno’, cfr. W-P, vol. I, pp. 797-798 e F-T, p. 157. Anche in questo caso le opinioni degli editori divergono: LESLIE 1985, p. 93, considerando il contesto del poema, ritiene plausibile una traduzione con ‘grief’, mentre DUNNING - BLISS 1973, p. 67, preferiscono ‘resentment’.

<sup>108</sup> LESLIE 1985, p. 6, con particolare riferimento al concetto espresso ai versi 17-18, scriveva: «commonly regarded as Germanic and heroic, [...] may also owe much to classical and Christian precepts», ma si vedano anche le pp. 13-14, dove rileva l’uso di una calcolata ambiguità nei riferimenti simultanei a un mondo eroico e agli insegnamenti cristiani, diversamente da DUNNING - BLISS 1973, pp. 97 e 87-89, secondo i quali nel percorso dell’errante si individua l’accettazione della fede cristiana nella società anglosassone e non una secolarizzazione di temi cristiani. Si vedano inoltre, tra gli altri, CROSS 1961, JOHNSON 1986, p. 58, nonché, tra i contributi più recenti, HILL 2004, PALMER 2004.

<sup>109</sup> Immediato il riferimento ai vv. 65b-72 del *Wanderer*, ma si vedano anche i vv. 97-103 dei *Gifts of Man* o i vv. 83-90 dei *Precepts*. Per ulteriori riferimenti testuali desunti sia dalla tradizione poetica che da quella prosastica omiletica si rimanda agli studi citati nella nota precedente.

‘Allo stesso modo il cuculo ammonisce con voce triste, canta il custode dell’estate, annuncia un dolore amaro nel tesoro del petto’

Il gruppo di versi è articolato secondo una triplice variazione di frase (v. 53 - v. 54a - vv. 54b-55a) e, come già all’inizio del poema, anche in questo passo *biter* si lega a *brêost*, intensificando l’entità del dolore, in una sequenza allitterativa presente, con la forma avverbiale, anche in *Genesis* 803, *bitre on breostun*, nonché in *Heliand* 5001 *bittro an his breostun*<sup>110</sup>. Qui l’aggettivo, seppur adesinenziale<sup>111</sup>, ha funzione connotativa rispetto al sostantivo *sorg*: la natura dell’ansia suggerita dal cuculo<sup>112</sup> sembra corrispondere al senso di inquietudine e smarrimento di chi nell’imminenza di un viaggio prevede fatiche e difficoltà, senza tuttavia essere in grado di prefigurarne l’esatta natura e consistenza; contemporaneamente il tipo di viaggio che il navigante si appresta ad affrontare legittima anche l’interpretazione di Greenfield, secondo il quale il dolore annunciato dall’uccello potrebbe avere «implications of the necessary hardships to be endured on the path of salvation, in doing deeds against the devil etc. to earn eternal life»<sup>113</sup>.

<sup>110</sup> Si ricorderà la locuzione *bitre breostceare* al verso 4 del *Seafarer* e la relativa corrispondenza con *bittra breostkara* in *Heliand* 4033; si veda anche un’analoga sequenza in *Juliana* 405 in *breostsefan bitre geponcas*, dove il legame allitterativo non coincide con quello semantico poiché l’aggettivo è impiegato in riferimento ai pensieri negativi, ‘avvelenati’, che il diavolo vuole insinuare nella mente della vergine. JAGER 1991, pp. 286-287, opportunamente, nel sottolineare la complessa valenza semantica che *bitre on breostun* assume in *Genesis* 803, evidenzia come tali costruzioni, portatrici di medesimi stilemi, mostrino estrema vitalità, essendo in grado di assumere significati diversi in base ai contesti in cui sono inseriti.

<sup>111</sup> GORDON 1996, p. 40, suggerisce anche la possibilità di una forma neutra usata in funzione nominale ‘bitterness, bitter fate’; cfr. comunque CUCINA 2008, p. 88, per i numerosi emendamenti proposti, ma non unanimamente accettati, su questa forma.

<sup>112</sup> Il cuculo che annuncia con voce triste l’imminenza di un viaggio compare anche in *Husband’s Message* 23, mentre come foriero della bella stagione è citato in *Guthlac* 744a. Sulle interpretazioni fornite dalla critica relativamente alle connessioni di questa immagine con altre tradizioni culturali, in particolare con quella celtica, si vedano GORDON 1996, p. 17, nonché KLINCK 2001, p. 137.

<sup>113</sup> GREENFIELD 1989e, p. 180. Tale interpretazione si basa sull’ipotesi che l’intera vicenda narrata nel *Seafarer* sia strutturata sul succedersi delle quattro stagioni, ciascuna rappresentante metaforica di una fase della vita umana: l’estate, indicata dal cuculo, dopo la rigenerazione della primavera che conduce alla saggezza, si identifica con il momento in cui andrebbe affrontato il viaggio verso la salvezza dell’anima. Diversamente BATELY 1984, pp. 5-6, ritiene plausibile risolvere l’apparente contraddizione tra l’arrivo della bella stagione e

Altrettanto pregnanti e fortemente evocative sono anche le locuzioni con *heorte*.

Nel *Wanderer* lo strazio del reietto che si sveglia ed è costretto a riprendere contatto con la disperante realtà, dopo aver rivisto in sogno immagini della sua vita precedente, è reso con l'espressione:

Wan 49-50a þonne beoð þy hefigran heortan benne,  
sare æfter swæsne.

‘tanto più penose sono allora le ferite del cuore, dolorose per il proprio caro’

Le ‘ferite del cuore’ propongono una metafora assolutamente universale: come nella cultura moderna, il cuore può essere realisticamente colpito in quanto organo del corpo umano, e contemporaneamente, in quanto luogo dell’emotività, la ferita subita in senso traslato diventa un dolore spirituale oltre che fisico<sup>114</sup>. A intensificare l’immagine compaiono i due aggettivi *hefig*, al grado comparativo per amplificare in negativo il confronto con le visioni svanite nel sogno, e *sâr* nell’emistichio del verso successivo. *Hefig* allitterante con *heorte*, ha significato di ‘pesante’ ma anche ‘importante, grave, severo, austero’ e approfondisce il senso di sofferenza interna del parlante come se la durata e l’intensità di questo dolore avessero trovato espressione nella connotazione di un peso che grava sull’animo<sup>115</sup>; *sâr*, come notato, presenta un’etimologia denotante originariamente un do-

---

la voce triste del cuculo «if we interpret it as a merging cyclical time, with its recurrent seasons, and linear time, which must culminate in death for the individual or the end of the world for mankind. [...] And each start to a new cycle of the seasons, each return of the cuckoo, brings the end of the world one year closer».

<sup>114</sup> Anche per questa locuzione SOLAND 1979, p. 90, sottolinea la funzione di intensificatore svolta da *heorte* rispetto a *benne*; in questa ottica *heortan benne* ‘Herzenswunde’ sarebbe accomunabile a locuzioni come *heortan sorg* ‘Herzensorge’ in *Beowulf* 2463, dall’analogia valenza semantica, ma anche a *heortan gebygdum* ‘mit herzlichen Gedenken’ in *Elena* 1223.

<sup>115</sup> In altri passi della poesia anglosassone è attestata la locuzione *hefig at heortan*, sempre per connotare delle emozioni intense inerenti la sfera del dolore. Si vedano infatti: *Genesis* 979b-980a *Ʒæt wæs torn were / hefig at heortan*, dove la locuzione indica la rabbia di Caino, quando Dio preferisce i doni di Abele; o ancora *Guthlac* 1008b-1009a *him Ʒæt in gefeol / hefig at heortan* e *Guthlac* 1050b-1053a *He Ʒæs ferspelles / fore his mon-drytne modsorge wæg / hefige at heortan*, dove si descrive la reazione addolorata del discepolo di Guthlac, rispettivamente quando trova il suo maestro esausto per le sofferenze subite e dopo le parole che il santo gli rivolge. Di immediata evidenza anche in questa

lore fisico, anche determinato da una ferita corporale<sup>116</sup>. Sia *hefig* che *sâr*, allora, presentano una certa fluidità tra la sfera del concreto e quella dell'astratto, fluidità che risulta particolarmente pertinente al contesto dove la situazione dell'errante appare disperata sia per le oggettive condizioni esterne che per il suo soggettivo strazio interiore<sup>117</sup>.

Nel *Seafarer* e nel *Wife's Lament*, infine, la costruzione *heortan gepôht* è analizzabile tra le occorrenze pregnanti per la specifica valenza che assume rispettivamente grazie al verbo e all'aggettivo<sup>118</sup>:

Sfr 33b-35 *Forþon cnyssað nu*  
*heortan gepohtas, þæt ic bean streamas*  
*sealtyþa gelac sylf cunnige;*

‘Così ora mi assillano i pensieri del cuore che io stesso esplori l'alto mare, l'impeto delle onde salate’<sup>119</sup>

Nel *Seafarer* al verbo *cnyssan* ‘battere, colpire, picchiare’ nell'accezione specifica di ‘incitare, spronare con insistenza, importunare’, è affidato il compito di esprimere con estrema pertinenza la violenta veemenza con la quale il bisogno di partire tormenta il navigante. È questo il passo in cui il protagonista della vicenda sembra comprendere la necessità della conversione e avvertire l'impellenza imprescindibile di un viaggio verso la salvezza che sarà sicuramente irto di difficoltà e sofferenze ma assolutamente indispensabile<sup>120</sup>. Tale consapevolezza assale, dunque, il protagonista dell'elegia e, come si è già avuto modo di notare, anche in questo contesto il lessico

---

locuzione la presenza della formula ‘aggettivo + *at heortan*’, già notata in *hât at heortan*: in entrambi i casi l'aggettivo presenta una valenza semantica sia fisica che emotiva.

<sup>116</sup> Si veda anche la voce del nord. a. *sâr* ‘ferita’, cfr. CLEASBY - VIGFUSSON 1982. L'interpretazione di *sâr* come forma aggettivale è accolta e condivisa da DUNNING - BLISS 1973, p. 114, nonché da LESLIE 1985, p. 80, cui si rimanda anche per l'indicazione di altre ipotesi formulate in merito. D'altronde la combinazione di questo aggettivo con il sostantivo *benn* appare anche nella forma composta *sârbenn* ‘ferita dolorosa’, presente in *Andreas* 1239 e *Guthlac* 1019.

<sup>117</sup> Si vedano in proposito anche le considerazioni di LALLY 1980, pp. 79 e 84.

<sup>118</sup> Altrove, infatti, tale costruzione ha una valenza neutra, limitandosi a indicare ‘pensieri riposti, conservati nel cuore’, si veda nella forma *heortan gepohtas* di *Christ* 1047, 1055 e di *Maxims I* 3, nonché nella forma *heortan geponc* di *Guthlac* 368.

<sup>119</sup> Per l'occorrenza in *Wife's Lament* 43 si veda il passo già riportato a p. 266.

<sup>120</sup> Si vedano in proposito GREENFIELD 1989e, pp. 177-178, nonché CUCINA 2008, p. 160.

impiegato collega la dimensione fisica a quella emotivo-mentale<sup>121</sup>, cosicché l'attacco degli *heortan gepohtas*, reso con il medesimo verbo usato anche per indicare l'azione del colpire, sembra richiamare immediatamente l'immagine di un cuore assalito dalle palpitazioni, in preda a un tumulto interiore che, a sua volta, trova riscontro nel tumulto delle onde<sup>122</sup>.

Nel *Wife's Lament*, invece, *heard* definisce l'opprimente severità dei pensieri che assillano il giovane uomo, completando in variazione la descrizione dello sconfortato stato d'animo.

*Brêost*, con le relative forme composte, accanto a *heorte*, nelle succitate articolate costruzioni, appaiono, dunque, sedi di origine e di permanenza del dolore, secondo un'immagine che si è detto essere fortemente radicata nella cultura germanica. Pertanto *brêost* non riceve una connotazione diretta ma di volta in volta è indicato come il luogo in cui lasciare riposare, nascondere o dove è stanziato un sentimento la cui definizione è affidata a una forma aggettivale sostantivata, *drêorig*, a un semplice sostantivo *torn*, a una costruzione più ampia *biter sorg*, lemmi che dal punto di vista semantico, esprimono sfumature diverse di sofferenza, anche in riferimento allo specifico contesto in cui sono usati. Analogamente nelle costruzioni con *heort* al genitivo, la connotazione 'dolorosa' è riferita al soggetto e anche in questi casi il campo semantico del dolore si amplia nel sottolineare l'aspetto di oppressione costituita da questo sentimento, oppressione derivata dalla pesantezza, *hefig*, dalla durezza, *heard*, dalla forza di un colpo

<sup>121</sup> Sul complesso rapporto tra corpo, mente e anima che si dipana nell'intero poema, ma con particolare riferimento ai versi in esame si vedano, tra gli altri, GODDEN 1985, p. 293, che individua nei versi 33b-38 un'esemplificazione della distinzione operata dai poeti del *Wanderer* e del *Seafarer* tra il sé, *ic*, e la mente, *môd*, *hyge*, *sefa* etc.; MATTO 2004, p. 168, per il quale l'ambivalenza psicologica del poema è adombrata anche da un'ambiguità sintattica, come in questo passo in cui non si definisce con chiarezza «the relationship between the self-as-subject and the self-as-object».

<sup>122</sup> Cfr. NICHOLSON 1994, p. 330. D'altro canto già GREENFIELD 1989b, p. 160, aveva notato come l'immagine proposta da questo verbo richiamasse e per semantica e per fonologia quella contenuta al v. 8a *þonne he be clifum crossoð*, e come i due passi citati potessero essere annoverati tra quegli esempi che, mostrando l'unitarietà del poema, rivelano scelte stilistiche meditate, atte a porre in luce il contrasto tra i due diversi mondi, celeste e terreno, ivi rappresentati. Si veda anche KLINCK 2001, p. 127. È opportuno, infine, ricordare lo stringente parallelo lessicale individuato da CUCINA 2008, p. 72, tra l'immagine proposta nei versi in esame e una descrizione allegorica del *topos* della navigazione con un passo contenuto nella *Cura pastoralis* alfrediana.

forte, *cnyssan*. Il dato che sembra unificare queste occorrenze riguarda comunque il processo di trasformazione semantica attraverso il quale l'originario significato concreto dei lemmi pregnanti impiegati, trasportato in una dimensione astratta, vivifica e intensifica l'immagine proposta rendendola di immediata comprensione.

A questo procedimento non sono estranee locuzioni presenti sia nel *Deor* che nel *Wanderer* nelle quali lo stato d'animo 'elegiaco' è reso attraverso la rappresentazione dell'animo che si incupisce. Si vedano infatti i versi:

Deo 28-30 *Siteð sorgcearig, sælum bidæled,  
on sefan sweorced, sylfum þinceð  
þæt sy endeleas earfoda dæl.*

'Siede afflitto, privo di gioie, diviene cupo nell'animo, gli sembra essere senza fine la sua parte di pene'

e:

Wan 58-59 *Forþon ic geþencan ne mæg geond þas woruld  
for hwan modsefa min ne gesweorce,*

'Perciò io non posso capire in tutto questo mondo, perché l'animo mio non si oscuri'

In B-T al verbo *sweorcan* è affiancato il significato concreto di 'diventare buio, oscurarsi', nonché quello traslato in riferimento a una condizione mentale ulteriormente articolabile in una valenza riflessiva per chi prova tristezza e dunque 'inquietarsi, turbarsi, rattristarsi' e in una valenza transitiva per chi provoca tristezza e dunque 'rattristare, inquietare, addolorare'. I due passi delle elegie sono chiaramente ascrivibili alla valenza riflessiva. Il valore originario che indicherebbe un procedimento ottico, il progressivo sopraggiungere dell'oscurità per effetto di fenomeni naturali, come un annuvolamento<sup>123</sup>, diviene pertinente per connotare metaforicamente uno stato d'animo.

Nel *Deor* la locuzione è collocata nei primi versi del cosiddetto passaggio filosofico (vv. 28-34)<sup>124</sup>, un breve intermezzo riflessivo sulle vicende

<sup>123</sup> Si veda la radice g.c. *\*swerk* 'oscurarsi, offuscarsi' che produce anche in sassone antico il verbo *swercan* dagli analoghi significati, cfr. F-T, p. 550.

<sup>124</sup> Sull'antica ipotesi di una possibile interpolazione di questi versi, si veda la convin-

umane, e sulla necessità di sopportarle con rassegnazione in quanto parte di un disegno divino<sup>125</sup>, intermezzo che introduce la sezione finale (vv. 35-42) in cui l'io-narrante racconta la propria storia personale.

L'immagine proposta è collocata tra altre espressioni legate al lessico del dolore. I tre emistichi, 28a, 28b e 29a, in stringente successione semantica, evidenziata anche dalla ripetizione del fonema allitterante, definiscono lo stato di afflizione e ansia che induce l'individuo a ritenere 'senza fine' *ende-lêas* la propria parte di dolori, *earfop* qui nella specifica accezione di 'avversità, pena sofferta come condizione della vita terrena'. *On sefan sweorceð*, inoltre, è in variazione con *sitedð sorgcearig*: l'aggettivo, altra forma composta con *-cearig* come secondo elemento, ha il significato di 'oppresso da ansia e dolore, preoccupato, afflitto', ma la sua incisività è amplificata dalla condizione espressa dal verbo *sittan*, che si è visto essere in questi casi utilizzato come tratto stilistico di una poetica interessata soprattutto «in the "expressive" quality of the image of sitting in sorrow, in its powerful suggestion of passivity and dejection»<sup>126</sup>. Tra i due elementi della variazione, la definizione del dolore è ancora dichiarata attraverso la negazione della gioia, nella costruzione *sælum bedæled*: il sostantivo è impiegato nell'accezione 'felicità, fortuna, prosperità', mentre il participio preterito del verbo *bedælen* ha significato di 'essere privo o privato di' e non sembra casuale che la radice del verbo sia la medesima del sostantivo *dæl* al v. 30: il legame di consequenzialità tra l'esclusione dalla felicità, dalla buona sorte e la quantità infinita di sofferenza che subisce il soggetto è indirettamente sottolineata da questa assonanza etimologica<sup>127</sup>. Infine la descrizione si chiude con l'immagine

---

cente confutazione di MALONE 1989, pp. 14-15. Sulla possibilità di valutare l'inversione dell'ordine delle parole nel verso 28 come segnale dell'inizio di un periodo ipotetico-condizionale si vedano, invece, le considerazioni di KLINCK 2001, p. 167 e di MUIR 2000, p. 601, con relativi riferimenti bibliografici.

<sup>125</sup> Sulla condivisione delle istanze proposte nel *De Consolatione Philosophiae* di Boezio, variamente analizzata e interpretata dalla critica, con particolare attenzione alla traduzione alfrediana del testo, si vedano, tra gli altri, MARKLAND 1966, WHITEBREAD 1970, BOLTON 1972, KIERNAN 1978, HARRIS 1987, MOLINARI 1998.

<sup>126</sup> MAGENNIS 1986, p. 443. Da notare che tale immagine era già stata usata ai vv. 24-25a *Sæt secg manig sorgum gebunden / wean on wenan* «Più di uno sedeva oppresso dalle pene in attesa di tormenti», nel descrivere le terribili sofferenze dei sudditi del crudele re Ermanarico.

<sup>127</sup> *Dæl* compare poi anche al v. 34 nella locuzione *weana dæl* dove all'angoscia descritta è offerta consolazione nell'idea di una giusta distribuzione divina di gioie e dolori. Sulla

dell'animo che si incupisce, elemento di raccordo tra la rappresentazione di uno stato d'animo e l'esplicitazione del pensiero che lo motiva.

Nel *Wanderer* la costruzione è posta all'inizio di quella che l'analisi di Dunning e Bliss individua come secondo movimento del poema, contraddistinto dal tema della saggezza<sup>128</sup>. Il passo è stato variamente interpretato soprattutto in funzione del diverso grado di consapevolezza che il parlante mostrerebbe di possedere rispetto alla sofferenza espressa<sup>129</sup>. La condizione di malessere e di profondo disagio manifestata resta comunque indubbia accanto al forte potere evocativo di una locuzione che nel poema è amplificata dall'essere legata ad altre espressioni indicative del fatto che «darkness is a significant recurrent theme in this poem», come opportunamente sottolineato da Bately<sup>130</sup>.

Anche in questo caso l'immagine non compare solo nelle elegie. In particolare la sequenza allitterativa *sefa sweorcan*, è sfruttata nel *Beowulf*:

Bwf 1736b-1737a *Ne him inwitsorb  
on sefan sweorced*,

‘né una pena maligna gli incupisce l'animo’

nel discorso celebrativo che Hroþgar rivolge all'eroe; nonché in due passi

---

funzione stilistica e semantica che le ripetizioni correlate etimologicamente assumono nell'intero componimento si veda, tra gli altri, MOLINARI 1998, pp. 13-14. Infine è opportuno ricordare che la locuzione formulare *selum bedæled*, inserita da GREENFIELD 1989c, p. 127, tra le formule «for the exile's deprivations», trova corrispondenza in *Beowulf* 721 *dreamum bedæled* e 1275 *dreamum bedæled*.

<sup>128</sup> DUNNING – BLISS 1973, p. 86 e sgg.

<sup>129</sup> Si veda in proposito la documentata rassegna critica elaborata da KLINCK 2001, pp. 118-119, e le indicazioni formite da MUIR 2000, p. 510. Anche in questo caso GODDEN 1985, p. 292, ritiene che i versi 58-60 del *Wanderer* definiscano la netta distinzione tra un io cosciente, *ic*, e un inconscio, *môdsefa*, che l'io cosciente non riesce a comprendere. CLEMOES 1995, pp. 80-81, partendo dalla convinzione che i sentimenti e i pensieri non sono chiaramente distinti gli uni dagli altri nella poesia anglosassone e che, nell'essere determinanti per il comportamento dell'uomo, devono essere considerati a tutti gli effetti degli *active beings*, ritiene invece che il soggetto: «was thinking of his mind as the seat of both emotions and thoughts, not either alone».

<sup>130</sup> BATELY 1984, pp. 6-7, nota, infatti, come già al v. 23 l'oscurità della terra, *brusan heolstre*, abbia ricoperto il signore, mentre nei versi finali, colui che ha meditato sull'oscura vita, v. 89 *deorce lif*, vede le testimonianze dell'esistenza terrena inghiottite dalle tenebre notturne, v. 96 *nibthelm*.



del *Heliand*, uno relativo all'episodio della resurrezione di Lazzaro, nelle parole che Gesù rivolge a Marta, esortandola a non disperarsi:

Hel 4040b-4041a *'ni lâþ thu thi an innan thes' quað he  
'thînan sebon suerkan; [...]*

'non permettere' disse 'che questo ti oscuri nel profondo l'animo'

l'altro, posto in variazione con l'emistichio precedente, è inserito nella narrazione dell'ultima cena, in riferimento allo stato d'animo di Gesù:

Hel 4570b-71a *sô uuarð imu is hugi drôþi,  
uuarð imu gisuorken seþo,*<sup>131</sup>

'allora triste si fece il suo cuore, si rabbuiò il suo animo'

Nei passi analizzati, dunque, pur nella variegata ricchezza delle soluzioni individuate, la rappresentazione del dolore è proposta essenzialmente come un processo silente e interiorizzato, con un'esplicita localizzazione del sentimento in uno 'scigno chiuso', secondo quel precetto, ben documentato nella tradizione dell'Inghilterra medievale, relativo alla necessità di non ostentare i sentimenti e di sopportare in silenzio il dolore e la sofferenza, precetto esplicitamente dichiarato nel *Wanderer* 17-18 e 112-113a, nonché nel *Wife's Lament* 42-45a. Si è notato, inoltre, come la descrizione della sofferenza nelle diverse occorrenze citate assuma i contorni di un'imposizione categorica cui l'individuo non può o non vuole sottrarsi, un'imposizione accolta e subita, senza alcun accenno a una possibile, eventuale reazione. A questo senso di passività e prostrazione, tuttavia, corrisponde spesso quasi paradossalmente una dinamica vivacità delle immagini proposte, anche grazie all'impiego di lemmi in grado di fluttuare tra la sfera semantica del concreto e la sfera semantica dell'astratto, sfruttando una polivalenza che facilita la definizione di un dolore concettualmente mentale, emotivo ma con caratteri di incisiva e violenta fisicità.

In una valutazione più generale, anche da una lettura parziale, come

<sup>131</sup> Si veda, invece, GODDEN 1985, p. 291, per la presenza di questa costruzione anche nella prosa anglosassone. L'immagine è attestata poi anche in connessione con altri *mind-words*; si vedano *Guthlac* 1052b *Hreþer innan swearc*, la locuzione *sweorcende mod* in *The Meters of Boethius* 3,2 e ancora l'*hapax sweorcendferhðe* 'con l'animo sconvolto' in *Judith* 269.

quella qui proposta, appaiono di immediata evidenza i motivi che hanno indotto tradizionalmente la critica a identificare la figura del cosiddetto 'protagonista elegiaco' con quella dell'esule ovvero con un individuo espulso dalla comunità perché non ne ha rispettato l'ordine sociale, o perché ultimo superstite di una comunità distrutta, comunque un individuo privato di qualsiasi appartenenza a un gruppo unitario, costretto a vivere da isolato, escluso, appartato. Nella società medievale, in una dimensione laica, l'esiliato, bandito dal gruppo, collocato ai margini della scala sociale, non può che condurre una vita di stenti e miserie sia fisiche che morali<sup>132</sup>. In una dimensione religiosa, invece, l'esiliato, come indicato opportunamente da Ladner, può appartenere essenzialmente a due categorie diverse: è alieno alla comunità dei fedeli perché non ha riconosciuto l'ordine divino, dunque un peccatore, una creatura infernale; ma può essere anche il credente che decide di allontanarsi coscientemente dalla comunità terrena, di privarsi degli effimeri beni materiali per intraprendere un percorso ascetico di avvicinamento al divino diventando dunque un pellegrino<sup>133</sup>.

Nella poesia anglosassone, come noto, la rappresentazione dell'esilio e delle sue varie tipologie è tanto ricorrente da essere stata codificata come tema formulare<sup>134</sup> e anche nei testi in esame si propongono diverse tipologie di alienazione. Semplificando le numerose posizioni della critica, si può affermare che nel *Wife's Lament* e nel *Wulf and Eadwacer* si fa riferimento essenzialmente a esili terreni, mentre nel *Deor* la sequenza di sofferenze subite da singoli o da popoli privati del loro *status* sembra motivata dalla necessità di accettare un più alto disegno predisposto da Dio; nel *Wanderer* l'esiliato terreno comprende la transitorietà dei beni materiali e si affida a una dimensione ultraterrena; nel *Seafarer*, infine, il viaggio appare come una scelta volontaria, determinata però dal necessario bisogno di percorrere un cammino di avvicinamento a Dio.

Rispetto a tale varietà, tuttavia, i passi citati forniscono prevalentemente costruzioni e immagini che sembrano non tener conto di questa diversità. La rete di riferimenti intertestuali che il *Wanderer*, il *Seafarer*, il *Deor*, il

<sup>132</sup> Si vedano, per esempio, ZAREMSKA 2004 e GEREMEK 1987.

<sup>133</sup> LADNER 1967.

<sup>134</sup> Oltre alla bibliografia già citata, interessante appare l'analisi elaborata da MAGENNIS 1996, pp. 15-31, che individua in Caino, Giuda, Satana, così come sono rappresentati nella poesia anglosassone, tipologie diverse di traditori della comunità.

*Wife's Lament* e il *Wulf and Eadwacer* mostrano non solo tra loro ma anche singolarmente con numerosi altri poemi della tradizione anglosassone appare trasparente e individuabile, ma tanto fitta e complessa da non poter essere fissata in una rigida catalogazione e soprattutto la definizione del dolore dell'esiliato nei testi in esame non si realizza esclusivamente attraverso una codificazione formulare. Si è visto, infatti, che talvolta le costruzioni utilizzate nella connotazione di stati d'animo dolorosi trovano corrispondenza, in alcuni casi anche pedissequa, in altri testi della poesia anglosassone, in riferimento a contesti sicuramente evocativi e significativi, ma spesso profondamente diversi: si pensi, per esempio, a *wêrig môd* e *wêrig sefa* nel *Wanderer* 15 e 57 rispetto a *The Judgment II* 245 e *Christ* 1207, o anche agli emistichi *Genesis* 802b *nu slit me hunger and þurst* rispetto a *Seafarer* 11b *hungor innan slat* e *Genesis* 803a *bitre on breostum* rispetto a *Seafarer* 4a *bitre breostceare* e 55a *bitter in breosthord* e dunque alle diverse modalità con le quali l'allitterazione può legare l'aggettivo o l'avverbio con il sostantivo o con le sue forme composte<sup>135</sup>. Talaltra le soluzioni individuate presentano corrispondenze lessicali meno precise: si pensi a locuzioni come *breo hyge* in *Wanderer* 16 o *feasceaftig ferð* in *Seafarer* 26. Infine alcuni costrutti non sembrano trovare riscontri immediati, così *hefigran heortan benne* in *Wanderer* 49 o *þa ceare seofedun* in *Seafarer* 10. Ma l'originalità di tutte queste occorrenze risiede ovviamente nella perizia e nella maestria con le quali sono impiegate nella definizione di una struttura poetica convincente e unica: si è notato, per esempio, come nei singoli testi, l'efficace trasmissione semantica del contenuto sia determinata spesso anche da espedienti formali come la ripetizione di radici etimologiche e lessemi che costruiscono e delinano progressivamente l'ordinamento complessivo della narrazione, così, per esempio, *caru* e forme composte nel *Wanderer*, *geômor* nel *Wife's Lament*, etc.

In conclusione allora le occorrenze esaminate mostrano che le modalità di rappresentazione del dolore qui individuate si attuano attraverso stilemi

<sup>135</sup> Solo a titolo esemplificativo si noti come locuzioni che si è avuto modo di citare in riferimento a singoli passi dei testi citati si trovino talvolta raggruppate in altre testimonianze della poesia anglosassone. Così in *Christ* 499b-500 *Him was geomor sefa / hat æt heortan / hyge murnende*, o in *Guthlac* 1050b-1054a *He þæs færspelles / fore his mondryhtne modsorge wæg, / hefige æt heortan. Hreþer innan swearc, / hyge breowcearig, þæs þe his hlaford geseah / ellorfusne*.

condivisi dalla poesia anglosassone ma che assumono specifica valenza in connessione al contesto nel quale sono utilizzati: ciascun testo presenta una propria identità nella disposizione e nell'organizzazione dei suoi elementi costitutivi tematici e formali; ciascun testo denuncia un diverso grado di originalità nei legami intertestuali intessuti con un comune ma composito e articolato ambiente culturale di riferimento<sup>136</sup> e, da questo punto di vista, non sembrano emergere canali preferenziali tra le cosiddette elegie: la presenza dei composti *earncearig* e *brêostcaru* esclusivamente in *Wanderer* 20 e *Seafarer* 14 il primo e in *Wife's Lament* 44 e *Seafarer* 4 il secondo, per esempio, appare una coincidenza, imputabile forse alle casuali vicende della tradizione manoscritta, se si pensa che, in entrambi i casi, gli elementi dei composti sono ampiamente produttivi in altre formazioni attestate nel lessico poetico anglosassone e talvolta anche del sassone antico; analogamente la presenza del motivo del «sitting in sorrow», per quanto ricorrente nei testi in esame, mostra attestazioni anche in altri componimenti poetici anglosassoni.

Ma ciò che accomuna i testi analizzati è il modo con cui stilemi e tematiche noti concorrono a produrre un messaggio emotivo di indiscutibile immediatezza nella rappresentazione di un dolore cieco, assoluto, ineludibile che colpisce il singolo nella sua interezza di corpo e mente. Ed è questo forse il dato che, aldilà delle evidenti specificità, ne giustifica ancora una valutazione d'insieme.

### Bibliografia

- AUERBACH Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956 (traduz. di A. Romagnoli - H. Hinterhäuser da *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berlin 1946).
- BACHELARD Gaston, *Poetica dello spazio*, Bari 1989 (traduz. di E. Catalano da *Poétique de l'espace*, Paris 1957).
- BAMMESBERGER Alfred, *A Note on Old English gedræg / gedreag*, in «Neuphilologische Mitteilungen», 94 (1999), 243-248.
- BATELY Janet, *Time and the Passing of Time in The Wanderer and related Texts*, in «Essays & Studies», n.s. 37 (1984), 1-15.
- BATTAGLIA Salvatore, *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino 1964-2002.

<sup>136</sup> Sull'importanza dell'apporto fornito dalla 'tradizione' nell'elaborazione dei testi poetici anglosassoni si veda PASTERNAK 1995, pp. 1-28, nonché IRVINE 1991.

- BECK Heinrich, *Seelenwörter des Germanischen*, in R. Bergmann - H. Tiefenbach - L. Voetz (Hg.), *Althochdeutsch*, Heidelberg 1987, I-II, 985-999.
- BECKER Gertraud, *Geist und Seele im Altsächsischen und im Althochdeutschen*, Heidelberg 1964.
- BEHAGHEL Otto, *Heliand und Genesis*, bearb. von B. Taeger, Tübingen 1984.
- BERR Samuel, *An Etymological Glossary to the Old Saxon Heliand*, Bern - Frankfurt 1971.
- BOLTON Whitney F., *Boethius, Alfred and Deor again*, in «Modern Philology», 69 (1972), 222-227.
- BOSWORTH Joseph - TOLLER Thomas Northcote, *An Anglo-Saxon Dictionary*, Oxford 1898, *Supplement* by T. N. Toller, Oxford 1921, with *Enlarged Addenda and Corrigenda* by A. Campbell, Oxford 1972.
- BROWN George B. (ed.), *Hero and Exile: The Art of Old English*, Stanley B. Greenfield, London 1989.
- CARR Charles T., *Nominal Compounds in Germanic*, London 1939.
- CLEASBY Richard - VIGFUSSON Gudbrand, *An Icelandic-English Dictionary*, 2 ed. with a Supplement by William A. Craigie Oxford 1982 (1 ed. 1957).
- CLEMOES Peter, *Mens absentia cogitans in the Seafarer and the Wanderer*, in D. A. Pearsall - R. A. Waldran (eds), *Medieval Literature and Civilization: Studies in Memory of G. N. Garmonsway*, London 1969, 62-77.
- CLEMOES Peter, 'Symbolic' Language in Old English Poetry, in P. Brown - G. R. Crampton - F. C. Robinson (eds), *Modes of Interpretation in Old English Literature. Essay in Honour of S. B. Greenfield*, Toronto 1986, 3-14.
- CLEMOES Peter, *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*, Cambridge 1995.
- CROSS James E., *On the Genre of The Wanderer*, in «Neophilologus», 45 (1961), 63-75.
- CROZIER Alan, *Old English drêogan*, in «English Studies», 68 (1987), 297-304.
- CUCINA Carla, *Il Seafarer. La navigatio cristiana di un poeta anglosassone*, Roma 2008.
- D'ARONCO Maria Amalia, *Wulf and Eadwacer, analisi del testo*, in «AION - Filologia Germanica», 26 (1983), 67-133.
- DI PAOLO HEALEY Antonette et al., *Dictionary of Old English*, Toronto 2004, Cdrum A-F, 2007 online G, 2009.
- DRONKE Peter, *Poetic Individuality in the Middle Ages, New Departures in Poetry 1000-1150*, London 1986 (1 ed. Oxford 1970).
- DUNNING T. P. - BLISS A. J. (eds), *The Wanderer*, London 1973 (1 ed. 1969).
- DYAS Dee, *Pilgrimage in medieval English literature, 700-1500*, Cambridge 2001.
- EGGERS Hans, *Altgermanische Seelenvorstellungen im Lichte des Heliand*, in J. Eichhoff - I. Rauch (Hg.), *Der Heliand*, Darmstadt 1973, 270-304, già pubblicato in «Niederdeutsches Jahrbuch», 80 (1957), 1-24.

- FALK Hjalmar – TORP Alf, *Wortschatz der Germanischen Spracheinheit*, Göttingen 5. Aufl. 1979, nach unveränd. Nachdr. d. 4. Aufl. 1909.
- FREY Leonard H., *Exile and Elegy in Anglo-Saxon Christian Epic Poetry*, in «Journal of English and Germanic Philology», 62 (1963), 293-302.
- FULK Robert Dennis – CAIN Christopher, *A History of Old English Literature*, Oxford 2003.
- GEREMEK Bronislaw, «L'emarginato» (traduz. di R. Panzone), in J. Le Goff (cur.), *L'uomo medievale*, Bari 1987, 391-421.
- GODDEN Malcolm, *Anglo-Saxons on the Mind*, in M. Lapidge - H. Gneuss (eds), *Learning and Literature in Anglo-Saxon England. Studies Presented to Peter Clemoes on the Occasion of his Sixty-fifth Birthday*, Cambridge 1985, 271-298.
- GOLLANZ I. (ed.), *The Exeter Book*, London 1895.
- GORDON Ida, *Traditional Themes in The Wanderer and The Seafarer*, in «Review of English Studies», 5 (1954), 1-13.
- GORDON Ida (ed.), *The Seafarer*, London 1960, repr. with a Bibliography compiled by M. Clayton, Exeter 1996.
- GREEN Martin (ed.), *The Old English Elegies. New Essays in Criticism and Research*, London - Toronto 1983.
- GREENFIELD Stanley B., *The Interpretation of Old English Poem*, London - Boston 1972.
- GREENFIELD Stanley B., *The Wife's Lament Reconsidered*, in BROWN 1989a, 149-154, già pubblicato in «Publications of the Modern Language Association of America», 68 (1953), 907-912.
- GREENFIELD Stanley B., *Attitudes and Values in the Seafarer*, in BROWN 1989b, 155-160, già pubblicato in «Studies in Philology», 51 (1954), 15-20.
- GREENFIELD Stanley B., *The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry*, in BROWN 1989c, 125-131, già pubblicato in «Speculum», 30 (1955), 199-211.
- GREENFIELD Stanley B., *The Old English Elegies*, in BROWN 1989d, 93-123, già pubblicato in E. G. Stanley (ed.), *Continuations and Beginnings: Studies in Old English Literature*, London 1966, 147-172.
- GREENFIELD Stanley B., *Sylf, Seasons, Structure and Genre in The Seafarer*, in BROWN 1989e, 171-183, già pubblicato in «Anglo-Saxon England», 9 (1981), 199-211.
- GRINDA Klaus R., *Arbeit und Mühe. Untersuchungen zur Bedeutungsgeschichte altenglischer Wörter*, München 1975.
- GRUBL Emily Doris, *Studien zu den Angelsächsischen Elegien*, Marburg 1948.
- HARBUS Antonina, *Deceptive Dreams in The Wanderer*, in «Studies in Philology», 43 (1996), 164-179.
- HARBUS Antonina, *The Life of the Mind in Old English Poetry*, Amsterdam - New York 2002.

- HARRIS Joseph, *Elegy in Old English and Old Norse: A Problem in Literary History*, in GREEN 1983, 46-56, già pubblicato in R. Farrell (ed.), *The Vikings*, London 1982, 157-164.
- HARRIS Joseph, *Deor and its Refrain: Preliminaries to an Interpretation*, in «Traditio», 43 (1987), 23-53.
- HARRIS Joseph, *Hadubrand's Lament: On the Origin and Age of Elegy in Germanic*, in H. Beck (Hg.), *Heldensage und Heldendichtung im Germanischen*, Berlin - New York 1988, 81-114.
- HEUSLER Andreas, *Die altgermanische Dichtung*, 2. Aufl., Postdam 1941, Nachdr. 1957, 145-150.
- HILL Thomas, *The Tropological Context of Heat and Cold Imagery in Anglo-Saxon Poetry*, in «Neophilologische Mitteilungen», 69 (1968), 522-532.
- HILL Thomas D., *The Unchanging Hero: a Stoic Maxim in The Wanderer and its Contexts*, in «Studies in Philology», 101 (2004), 233-249.
- HOLOKA James P., *The Oral Formula and Anglo-Saxon Elegies: some Misgivings*, in «Neophilologus», 60 (1976), 570-576.
- HUME Kathryn, *The Concept of the Hall in Old English Poetry*, in «Anglo-Saxon England», 3 (1974), 63-74.
- ILKOW Peter, *Die Nominalkomposita der altsächsischen Bibeldichtung. Ein semantisch-kulturgeschichtliches Glossar*, Göttingen 1968.
- IRVINE Martin, *Medieval Textuality and the Archeology of Textual Culture*, in A. J. Frantzen (ed.), *Speaking Two Languages. Traditional Disciplines and Contemporary Theory in Medieval Studies*, New York 1991, 182-210, 277-284.
- ISAACS Neil D., *Image, Metaphor, Irony, Allusion and Moral*, in «Neophilologische Mitteilungen», 67 (1966), 266-282.
- JAGER Eric, *The word in the 'breost': Interiority and the fall in Genesis B*, in «Neophilologus», 75 (1991), 279-90.
- JANKOWSKY Kurt R., *On Old English Time Concepts and their Germanic and Indo-European Cognates*, in E. S. Dick und K. R. Jankowsky (Hg.), *Festschrift für Karl Schneider*, Amsterdam 1982, 95-110.
- JOHNSON William C., *Wering and dreorig in The Wanderer: The Semantics of the Death*, in «In Geardagum», 7 (1986), 45-69.
- KERSHAW Nora (ed.), *Anglo-Saxon and Norse Poems*, Cambridge 1922.
- KIERNAN Kevin, *The Consolations of an Anglo-Saxon Boethius*, in «Neophilologische Mitteilungen», 79 (1978), 333-340.
- KINCH Ashby, *The Ethical Agency of the Female Lyric Voice: The Wife's Lament and Catullus 64*, in «Studies in Philology», 103 (2006), 121-152.
- KINTGEN Eugene R., *Wordplay in The Wanderer*, in «Neophilologus», 59 (1974), 119-127.
- KLEIBER Wolfgang - HEUSER Rita (Hg.), *Otfrid von Weissenburg, Evangelienbuch, Bd. I: Edition nach dem Wiener Codex 2687*, Tübingen 2004.

- KLEIN W. F., *Purpose and the Poetics of The Wanderer and The Seafarer*, in L. E. Nicholson - D. Warwick Frese (eds), *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, Notre Dame 1975, 208-223.
- KLINCK Anne L., *The Old English Elegies: A Critical Edition and Genre Study*, Montreal 2001 (I ed. 1992).
- KLUGE Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 24. durchgesehen. und erw. Aufl., bearbeitet von E. Seebold, 2002 Berlin - New York.
- KRAPP George Philip - DOBBIE Elliott Van Kirk (eds), *Anglo-Saxon Poetic Records*, I-VI, New York - London 1931-1953.
- LADNER Gerhart B., *Homo Viator: Medieval Ideas on Alienation and Order*, in «*Speculum*», 42 (1967) 233-259.
- LALLY Tim Douglas Patrick, *The Emotive Diction and Structure of the Old English Wanderer*, New York 1980, diss.
- LARRINGTON Carolyne, *A Store of Common Sense. Gnomie Theme and Style in Old Icelandic and Old English Wisdom Poetry*, Oxford 1993.
- LESLIE Roy F., *The Edition of Old English Poetic Texts: Questions of Style*, in D. G. Calder (ed.), *Old English Poems. Essay on Style*, Berkeley - Los Angeles - London 1979, 111-125.
- LESLIE Roy F., *The Meaning and Structure of The Seafarer*, in GREEN 1983, 96-122.
- LESLIE Roy F. (ed.), *The Wanderer*, Exeter 1985 (I ed. Manchester 1966).
- LESLIE Roy F. (ed.), *Three Old English Elegies. The Wife's Lament, The Husband's Message and The Ruin*, Exeter 1988 (I ed. 1961).
- LOW Soon-Ai, *Approaches to the Old English Vocabulary for 'Mind'*, in «*Studia Neophilologica*», 73 (2001), 11-22.
- MAGENNIS Hugh, *Monig oft gesæt: Some Images of Sitting in Old English Poetry*, in «*Neophilologus*», 70 (1986), 442-452.
- MAGENNIS Hugh, *Images of Community in Old English Poetry*, Cambridge 1996.
- MAGENNIS Hugh, *The Cambridge Introduction to Anglo-Saxon Literature*, Cambridge 2011.
- MALMBERG Lars, *Poetic Originality in The Wanderer and The Seafarer*, in «*Neu-philologische Mitteilungen*», 74 (1973), 220-223.
- MALONE Kemp (ed.), *Deor*, III ed., Exeter 1977, repr. 1989 (I ed. London 1933).
- MARKLAND Murray F., *Boethius, Alfred and Deor*, in «*Modern Philology*», 69 (1966), 1-4.
- MATTO Michael, *True Confessions: The Seafarer and Technologies of the Sylf*, in «*Journal of English and Germanic Philology*», 103 (2004), 156-179.
- MOLINARI Maria Vittoria, *Overcoming Pagan Suffering in Deor*, in «*Linguistica e Filologia*», 8 (1998), 7-28.
- MORA Maria José, *The Invention of Old English Elegy*, in «*English Studies*», 76 (1995), 129-139.



- MUIR Bernard J. (ed.), *The Exeter Anthology of Old English Poetry. An Edition of Exeter Dean and Chapter Ms 3501*, Exeter 2000.
- NECKEL Gustav (Hg.), *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*, 5. umgearb. Aufl. von H. Kuhn, Heidelberg 1983.
- NEVILLE Jennifer, *Representations of the Natural World in Old English Poetry*, Cambridge 1999.
- NICHOLSON Simon, *The Expression of Emotional Distress in Old English Prose and Vers*, in «Culture, Medicine and Psychiatry», 19 (1994), 327-338.
- NILES John, *The problem of the ending of The Wife's Lament*, in «Speculum», 78 (2003), 1107-1150.
- NORTH Richard, *Pagan Words and Christian Meaning*, Amsterdam - Atlanta 1991.
- PALMER James, *Compunctio and the Heart in the Old English Poem The Wanderer*, in «Neophilologus», 88 (2004), 447-460.
- PASTERNAK Carol Braun, *The Textuality of Old English Poetry*, Cambridge 1995.
- PASTOUREAU Michel, «Simbolo» (traduz. di S. Vivalda) in J. Le Goff - J. Schmitt (cur.), *Dizionario dell'Occidente medievale*, (ed. ital. a cura di G. Sergi del *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris 1999) Torino 2004, II, 1071-1086.
- PILCH Herbert, *The Elegiac Genre in Old English and Early Welsh Poetry*, in «Zeitschrift für Celtische Philologie», 29 (1964), 209-224.
- PHILLIPS Michael Joseph, *Heart, Mind and Soul in Old English: a Semantic Study*, University of Illinois at Urbana-Champaign 1985.
- POPE John C. - FULK Robert Dennis (eds), *Eight Old English Poems*, ed. and with commentary and glossary by Pope, III ed. revised by Fulk, London 2001.
- ROBERTS Jane - KAY Christian, *A Thesaurus of Old English*, Oxford 1995, I-II.
- ROSIER James L., *The Literal-Figural Identity of The Wanderer*, «Publications of the Modern Language Association of America» 79 (1964), 366-369.
- RUBIN Gary Ira, *A Rhetorical Analysis of Deor, The Ruin and The Wanderer*, New York 1975, diss.
- SCHAEFER Ursula, *The Fictionalized Dilemma. Old English Poems at the Crossroads of Orality and Literacy*, in W. Erzgräber - S. Volk (Hg.), *Mündlichkeit und Schriftlichkeit im englischen Mittelalter*, Tübingen 1988, 39-51.
- SCHAEFER Ursula, *Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit*, Tübingen 1992.
- SCHÜCKING Levin, *Das altenglische totenklagelied*, in «Englische Studien», 39 (1908), 1-13.
- SEEBOLD Elmar, *Vergleichendes und Etymologisches Wörterbuch der Germanischen Starken Verben*, The Hague 1970.
- SEHRT Edward, *Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und Altsächsischen Genesis*, Göttingen 1925.
- SHIPPY Thomas A., *Old English Verse*, London 1972.

- SHIPPEY Thomas A., *The Wanderer and The Seafarer as Wisdom Poetry*, in H. Aertsen - R. H. Jr. Bremmer (eds), *Companion to Old English Poetry*, Amsterdam 1994, 145-158.
- SIEPER Ernst (Hg.), *Die altenglische Elegie*, Straßburg 1915.
- SMITHERS G. V., *The meaning of The Seafarer and The Wanderer*, in «Medium Ævum», 26 (1957), 137-153, «Medium Ævum», 28 (1959), 1-22.
- SOBECKI Sebastian I., *The interpretation of The Seafarer: A re-examination of the pilgrimage theory*, in «Neophilologus», 92 (2008), 127-139.
- SOLAND Margrit, *Altenglische Ausdrücke für 'Leib' und 'Seele'*, Zürich 1979.
- STANLEY Eric Gerald, *Old English Poetic Diction and the Interpretation of The Wanderer, The Seafarer and The Penitent's Prayer*, in «Anglia» 73 (1955), 413-466, ripubblicato in J. B. Bessinger - J. Kahrl Stanley (eds), *Essential Articles for the Study of Old English Poetry*, Hamden Conn. 1968, 458-514.
- STANLEY Eric Gerald, *Imaging the Anglo-Saxon Past. The Search for Anglo-Saxon Paganism and Anglo-Saxon Trial by Jury*, Cambridge 2000 (I ed. 1975).
- STARCK Taylor - WELLS James C. (Hg.), *Althochdeutsches Glossenwörterbuch*, Heidelberg 1971-1990.
- TIMMER B. J., *The Elegiac Mood in Old English Poetry*, in «English Studies», 24 (1942), 33-44.
- THORPE B. (ed.), *Codex Exoniensis. A Collection of Anglo-Saxon Poetry from a Manuscript in the Library of the Dean and Chapter of Exeter*, London 1842.
- TODOROV Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano 2009, (I ed. 1977, traduz. di E. K. Imberciadori da *Introduction à la littérature fantastique*, Paris 1970).
- TRISTRAM Hildegard L. C., *The Early Insular Elegies: ITEM ALIA*, in M. J. Ball et al. (ed.), *Celtic Linguistics. Reading in the Brythonic Languages. Festschrift for T. Arwyn Watkins*, Amsterdam - Philadelphia 1990, 343-361.
- VICKREY John F., *Some Hypotheses concerning The Seafarer*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 219 (1982), 57-77.
- VICKREY John F., *The Seafarer 12-17, 25-30, 55-70: Dives and the Fictive Speaker*, in «Studia Neophilologica», 61 (1989), 145-156.
- VICKREY John F., *The Seafarer 111-15: Dives and the Ultimate Futility*, in «Papers on Language and Literature», 28 (1992), 227-241.
- VICKREY John F., *The Seafarer 97-102: Dives and the Burial of Treasure*, in «Journal of English and Germanic Philology», 94 (1995), 19-30.
- WALDE Alois, *Vergleichendes Wörterbuch der indogermanischen Sprachen*, herausgegeben und bearbeitet von J. Pokorny, I-III, Berlin - Leipzig 1973, nach unveränd. Nachdr. 1927-1932.
- WENTERSDORF Karl P., *The semantic Development of O.E. dreorig and dreorigian*, in «Studia Neophilologica», 44 (1972), 278-288.
- WENTERSDORF Karl P., *The Wanderer. Notes on some semantic problems*, in «Neophilologus», 59 (1975)a, 287-292.

- WENTERSDORF Karl P., *On the meaning of O.E. dreorig in Brunanburh 54*, in «Neophilologische Mitteilungen», 74 (1975)b, 232-237.
- WHITEBREAD Leslie, *The Pattern of Misfortune in Deor and in other Old English Poems*, in «Neophilologus», 54 (1970), 167-183.
- WHITELOCK Dorothy, *The Interpretation of The Seafarer. Early Cultures of Northwest Europe*, in C. Fox - B. Dickins (eds), *H. M. Chadwick Memorial Studies*, Cambridge 1950, 261-272.
- WHITELOCK Dorothy (ed.), *Sweet's Anglo-Saxon Reader in prose and in verse*, XV ed., Oxford 1970.
- WOOLF Rosemary, *The Wanderer, the Seafarer, and the Genre of Planctus*, in L. E. Nicholson - D. Warwick Frese (eds), *Anglo-Saxon Poetry: Essays in Appreciation for John C. McGalliard*, Notre Dame 1975, 192-207.
- ZAREMSKA Hanna, «Marginali» (traduz. di S. Sulis) in J. Le Goff e J. Schmitt (cur.), *Dizionario dell'Occidente medievale*, (ed. ital. del *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris 1999, a cura di G. Sergi) Torino 2004, II, 629-643.
- ZIMMERMANN G., *The Four Old English Poetic Manuscripts: Texts, Contexts, and Historical Background*, Heidelberg 1995.
- ZUMTHOR Paul, *La misura del mondo. La rappresentazione dello spazio nel Medio Evo*, Bologna 1995, (traduz. di S. Varvaro da *La Mesure du monde*, Paris 1993).

FAUST NEL PENSIERO E NELL'OPERA  
DI ANATOLIJ V. LUNAČARSKIJ

di  
Donata Di Leo  
Napoli

Nell'orizzonte letterario russo l'interesse per il *Faust* di J. W. Goethe rinasce a cavallo dei secoli XIX e XX. Questo fenomeno non può essere pienamente inteso senza considerare il nuovo clima culturale, influenzato dalle grandi trasformazioni politiche e sociali: il progresso economico favorito dall'industrializzazione, la formazione della coscienza della classe operaia, il risveglio dei contadini che reclamano il diritto di possedere la terra, costituiscono lo sfondo sul quale si innesta, in particolare, il socialismo rivoluzionario<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Nel XIX secolo il *Faust* suscita una grande eco negli ambienti letterari, specialmente la prima parte dell'opera, tradotta in versi da E. Guber (1838), M. Vrončenko (1844) e A. Strugovščikov (1856), traduzioni per la verità intrise di modifiche a versi o a singole parole dell'originale che potevano risultare ostili all'ideologia imperiale. Queste traduzioni contengono soltanto una sintesi della seconda parte dell'opera, considerata estranea al gusto dell'epoca e piuttosto ostica per via dell'eccessivo simbolismo. Già all'inizio dell'Ottocento, tuttavia, sulle riviste letterarie russe erano apparse traduzioni di singole scene del *Faust I*, tra le quali è doveroso menzionare *Posvjaščenie* (Dedica) di V. A. Žukovskij (1783-1852), resa in versi tra il 1808 e il 1820, *Prolog v teatre* (Prologo in teatro, 1825) rielaborato da A. S. Griboedov (1795-1829) e *Elena, klassiko-romantičeskaja fantasmagorija* (Elena, fantasmagoria classico-romantica, 1827), tradotta da S. P. Ševyrëv (1806-1864). La censura nicolina vietò la pubblicazione del *Faust* nell'Impero russo, perché l'eroe, concepito essenzialmente in senso prometeico come colui che si ribella contro ogni tipo di dogmatismo e contro ogni principio di autorità, poteva risultare pericoloso e scandaloso in una società ancora sostanzialmente feudale. Se nella prima metà dell'Ottocento a destare l'attenzione del mondo letterario sono soprattutto quelle parti dell'opera che soddisfano il gusto romantico, nella seconda metà del secolo la critica di scuola realista, rappresentata da V. Belinskij (1810-1848), condanna l'individualismo faustiano esaltato dai romantici, perché non rispondente all'esigenza di denuncia delle misere condizioni sociali del paese. I realisti non potevano accettare un'opera che trascurava il problema sociale e con un eroe considerato

La ragione della rivalutazione del *Faust* nel Novecento russo non si può comprendere, inoltre, se si rinuncia a tener conto della critica ispirata a K. Marx e F. Engels che stabilisce un nuovo parametro di lettura delle opere<sup>2</sup>. Per la critica marxista il poema goethiano è suscettibile di una doppia interpretazione: da un lato riassume simbolicamente la storia della borghesia a partire dal Medioevo fino all'epoca moderna e crea nella sua azione finale l'icona del capitalismo ottocentesco in pieno sviluppo, dall'altro forgia l'immagine di un eroe ideale, di un tipo umano che porta a compimento un processo storico – il passaggio dalla società borghese capitalista a quella operaia e socialista – preconizzando una società ideale basata sul lavoro collettivo<sup>3</sup>. Anche la critica marxista russa riflette essenzialmente su questi due aspetti, ponendo l'accento per un verso sull'attivismo quale prerogativa del carattere faustiano che racchiude una valenza progressiva e rivoluzionaria, per un altro verso sviluppando la presunta profezia socialista del *sogno di Faust*. La giustificazione della riabilitazione del *Faust II* risiede, infatti, proprio nell'ultimo atto dell'opera, laddove Faust ha la visione di uno stato regolato da una libera cooperazione di uomini operosi, conclusione ideale del processo storico che prevede il passaggio dal capitalismo al socialismo.

La fortuna del *Faust* nella Russia del Novecento è stata certamente favorita da questa interpretazione che tende a individuare e valorizzare gli aspetti rivoluzionari del poema goethiano. Plechanov, Gor'kij, Lenin, Lu-načarskij, per esempio, sottolineavano l'idea della vita fondata nell'azione,

---

solipsistico, che sembrava non mostrare alcun interesse per la realizzazione del bene comune. Per questo, verso la fine del secolo, l'opera viene quasi completamente rifiutata, specialmente per la seconda parte della tragedia, intessuta di *incomprensibile e sterile* allegoria.

<sup>2</sup> A tal proposito è interessante notare che il 1878 accomuna la pubblicazione della traduzione russa del *Capitale* di K. Marx e della raccolta delle opere goethiane, *Sobranie sočinenij v perevodach russkich pisatelej* (Raccolta delle opere nella traduzione di scrittori russi), redatta da N. Gerbel', che comprende, per la prima volta, anche il *Faust II* nella versione di N. Cholodkovskij (cfr. GETE 1878-1880). La concomitanza di queste due pubblicazioni non deve essere stata certo priva di conseguenze, visto che, emblematicamente, la riabilitazione della seconda parte della tragedia avviene appunto nell'ottica marxista-socialista, secondo la quale un prodotto artistico va valutato in base al suo significato ideologico, quale riflesso del momento storico, in rapporto alla dialettica materialistica che continua a vedere hegelianamente nella storia lo sviluppo progressivo dell'umanità.

<sup>3</sup> DABEZIES 1967, p. 436.

idea espressa nella traduzione, fatta da Faust, del primo verso del prologo di Giovanni: «Im Anfang war die Tat» (v. 1237)<sup>4</sup>. Sulla base di questa visione riabilitativa, Lunačarskij compone il suo *Faust III* che avvia un nuovo modo di recepire e rielaborare il motivo faustiano: il dramma *Faust e la Città* (*Faust i Gorod*, 1918), infatti, annuncia l'utopia dello stato socialista, paradossalmente creato dal duca Faust, un Superuomo che alla fine si converte alle istanze della collettività. Lo sviluppo novecentesco del cammino faustiano per Lunačarskij sfocia in un epilogo socialista del mito germanico che vede l'entelechia dell'eroe realizzata nella socialità, nella fusione con il popolo che diventa, a sua volta, un corpo faustiano anelante alla libertà. Il raggiungimento della forma di governo repubblicana costituisce *l'attimo supremo* vissuto dalla Città-Faust, il cui attivismo rivoluzionario sconfigge definitivamente l'istanza malefica personificata dal barone Mefisto e dal suo *entourage* reazionario e monarchico. A tal proposito R. Schröder osserva:

Lunatscharskis Lesedrama *Faust und die Stadt* ist der erste Versuch, ein neues sozialistisches Faustmodell auf der Grundlage der revolutionären Erfahrungen der russischen Arbeiterbewegung in der Periode der bürgerlich-demokratischen Revolution und der Vorbereitung der sozialistischen Revolution zu schaffen<sup>5</sup>.

La rivisitazione del *Faust* goethiano da parte di Lunačarskij è, nel suo complesso, in linea con le idee social-democratiche che contrastavano l'autocrazia zarista e che avrebbero condotto, di lì a poco, al ribaltamento dell'assetto del governo. A Lunačarskij va attribuito anche il merito di aver reso l'opera molto popolare sia prima che dopo la rivoluzione d'Ottobre<sup>6</sup>. Egli è non soltanto, come rileva D. Angres, il primo critico letterario marxista che si dedica allo studio di Goethe, ma anche uno dei più prolifici nell'offrire al mondo letterario giudizi e scritti che mostrano un'originale esegesi marxista, ma anche nietzscheana del tema faustiano<sup>7</sup>. L'esito estremo

<sup>4</sup> Per semplificare il rimando bibliografico al *Faust* di Goethe indicherò nel corpo del testo il numero dei versi citati, senza specificare l'edizione dell'opera.

<sup>5</sup> SCHRÖDER, *Vorbemerkung*, in LUNATSCHARSKI 1973, p. 7.

<sup>6</sup> Si pensi ai contributi che Lunačarskij pubblica nell'anno della celebrazione del centenario della morte di Goethe (1932), in particolare l'articolo *Gete i ego vremja* (Goethe e il suo tempo) apparso su «Literaturnoe nasledstvo» (L'eredità letteraria), 1932, 4-6, pp. 5-20 (trad. it. in LUNACIARSKIJ 1980, pp. 269-288) e *Vol'fgang Gete* (Wolfgang Goethe), introduzione alla raccolta delle opere goethiane del 1932 (cfr. GETE 1932, I, pp. IX-LXXIX).

<sup>7</sup> Cfr. ANGRES 1976, p. 15.

di questo impegno doveva essere un imponente volume intitolato *Faust*, nel quale avrebbe cercato di «riassumere il pathos, l'etica e, soprattutto, l'estetica della nostra visione del mondo»<sup>8</sup>; la morte prematura gli impedisce di realizzare questo progetto, ma la sua dichiarazione è sufficiente per darci un'idea della sua passione per il poema goethiano.

Prima di affrontare il discorso sul ruolo del *Faust* nel pensiero e nell'opera di Lunačarskij, giova ricordare i principali avvenimenti biografici che concorrono a delinearne la sua figura poliedrica di uomo politico, critico letterario, pubblicitista e drammaturgo.

A. V. Lunačarskij (Poltava 1875 – Menton 1933) si forma in un ambiente familiare favorevole alle idee rivoluzionarie e già dagli anni del liceo si considera un marxista. Studia filosofia e scienze sociali all'Università di Zurigo, dove segue i corsi di G. Plechanov, L. Aksel'rod e R. Avenarius, conosce Rosa Luxemburg e stringe amicizia con A. Bogdanov. Tornato in patria, si dedica all'attività rivoluzionaria clandestina, ma è catturato ed esiliato a Vologda. Durante l'esilio, insieme a Bogdanov, approfondisce lo studio del marxismo e traduce «opere tedesche di primaria importanza», concentrandosi sulla lotta all'idealismo<sup>9</sup>. Nei primi anni del Novecento si dedica alla critica teatrale e si unisce alla frazione bolscevica del Partito Socialdemocratico, partecipando attivamente alla rivoluzione del 1905. Esiliato nuovamente, organizza in Europa, sempre con Bogdanov, il gruppo politico *Avanti* (*Vperëd*), distinto dal movimento bolscevico, con proprie scuole di partito a Capri e a Bologna. Rientrato in Russia nel 1917, aderisce definitivamente al bolscevismo e, nonostante la sua visione divergente in campo filosofico, culturale e politico, nell'ottobre dello stesso anno Lenin non esita ad affidargli la direzione del primo Commissariato Popolare per l'Istruzione (*Narkompros*)<sup>10</sup>. Lunačarskij adotta una linea culturale di estre-

<sup>8</sup> «Книга будет очень новая по концепции, надеюсь изложить пафос, этику и, главное, эстетику нашего мирозерцания». Cfr. lettera al figlio dell'11 maggio 1932 (Cit. da LIBINZON 1982, p. 10).

<sup>9</sup> LUNAČARSKIJ 1980, p. XIX. Si tratta della sua autobiografia, redatta nel 1924.

<sup>10</sup> In *Materializm i empiriokriticizm* (Materialismo ed empiriocriticismo, 1909) Lenin attacca duramente la concezione filosofica espressa, tra gli altri, da Bogdanov e Lunačarskij nei saggi sulla filosofia marxista. Lenin accusa quei pensatori che si ritengono marxisti, ma che in realtà, con le loro idee, colpiscono il materialismo dialettico. In particolare si scaglia proprio contro Lunačarskij il quale approderebbe ad un cieco fideismo, ad un ateismo religioso.

ma apertura, si adopera per la libertà d'espressione di ciascun raggruppamento artistico e letterario propenso alla creazione di un'arte nuova e rivoluzionaria scevra del disprezzo del retaggio borghese, posizione che dopo il 1924 deve ridimensionare, soprattutto dopo che Stalin diventa presidente del Soviet Supremo<sup>11</sup>.

Lunačarskij dedica grande attenzione alla letteratura europea<sup>12</sup> e la sua stessa produzione letteraria rivela questo interesse. Basta menzionare, tra le sue opere teatrali, *Il barbiere del re* (*Korolevskij bradobrej*, 1906), *Faust e la Città* (*Faust i Gorod*, 1918), *Oliver Cromwell* (*Oliver Kromvel'*, 1920), la trilogia su *Tommaso Campanella* (*Foma Campanella*, 1920-1922) e *Don Chisciotte liberato* (*Osvobožděnnij Don Kichot*, 1922) – drammi storico-filosofici nei quali focalizza l'attenzione non tanto sugli avvenimenti quanto sulle cause dei comportamenti delle personalità storiche rappresentate e sul significato simbolico delle azioni evocate. Ed è proprio ad un poeta tedesco considerato *borghese* che Lunačarskij consacra la sua stima durante tutta la vita:

A nome della sua generazione che si autodefinì generazione di geni, Goethe, autentico genio, pose davanti a sé e agli altri un compito gigantesco, un compito non politico ma puramente individuale: sviluppare tutte le potenzialità riposte nell'individuo<sup>13</sup>.

Nel considerare le opere di Goethe, e il *Faust* in particolare, il punto di vista di Lunačarskij è dislocato lungo la linea che congiunge gli ideali rivoluzionari e la filosofia nietzschiana. Nei primi saggi sul *Faust* – *Il Faust russo* (*Russkij Faust*, 1902) e *Dottor Faust* (*Doktor Faust*, 1903), egli defini-

<sup>11</sup> Nella parte finale del saggio *Teatr i revoljucija* (Teatro e rivoluzione), scritto nel 1921 per una rivista tedesca e pubblicato in Unione Sovietica nel 1924 in una raccolta dal titolo omonimo, Lunačarskij sottolinea l'importanza del recupero delle opere borghesi come valido patrimonio per il proletariato, che della borghesia è l'erede, e promette: «Finché rimarrò Commissario del popolo all'istruzione mia prima cura sarà questo processo d'inserrimento del proletariato nell'insieme della cultura umana, e nessun genere di comunismo primitivo e dogmatico potrà sviarmi da questo compito». LUNAČARSKIJ 1968, p. 105 sg.

<sup>12</sup> Oltre a una serie di articoli apparsi sulle riviste dell'epoca, negli anni 1923-1924 Lunačarskij tiene all'università comunista Sverdlov un ciclo di lezioni sui periodi più importanti nella storia della letteratura dell'Europa occidentale. Cfr. LUNAČARSKIJ, *Istorija zapadno-evropejskoj literatury v eë važnejšich momentach*, in LUNAČARSKIJ 1963-1967, IV, pp. 7-366.

<sup>13</sup> LUNAČARSKIJ 1980, p. 277.



sce l'eroe goethiano un gigante, un Superuomo che, da solo, combatte e sconfigge il male, sicché l'agire, il vitalismo, si configura come elemento fondante dell'uomo, realizzazione della volontà di creazione, di quella *volontà di potenza* che risale alla filosofia di Nietzsche e che Lunačarskij collega con il marxismo rivoluzionario. Se Faust è espressione di quell'attivismo che continuamente «spinge avanti», Mefistofele impersona la necessaria contraddizione, la forza negativa e statica che ostacola il cammino progressivo dell'umanità, ma viene superata appunto dalla *volontà di potenza*<sup>14</sup>.

Una prima interpretazione del *Faust* da parte di Lunačarskij è contenuta nel già menzionato articolo *Il Faust russo*, con il quale il critico interviene nel dibattito innescato da S. Bulgakov sulla questione di Ivan Karamazov – protagonista del celebre romanzo di F. Dostoevskij *Brat'ja Karamazovy* (1880) – quale «Faust russo», considerato «eticamente superiore a quello tedesco»<sup>15</sup>. Nel suo discorso si riconosce una miscela costituita dal determinismo economico di Marx, dall'empirio-criticismo di Avenarius e dal concetto nietzschiano del Superuomo<sup>16</sup>. Sulla base della filosofia di Nietzsche, alla quale fa costantemente riferimento, Lunačarskij spiega il carattere faustiano come espressione del tipo di Superuomo che sperimenta su di sé la tragedia della vita umana nella sua interezza<sup>17</sup>. Questa idea è ripresa e sviluppata nel più ampio e importante *Dottor Faust*, apparso per la prima

<sup>14</sup> LUNAČARSKIJ, *Russkij Faust*, in LUNAČARSKIJ 1905, pp. 179-190; LUNAČARSKIJ, *Doktor Faust*, *ivi*, pp. 86-110.

<sup>15</sup> Apparso per la prima volta sulla rivista «Voprosy filosofii i psichologii» (Problemi di filosofia e psicologia), III (maggio-giugno 1902), pp. 783-795, fu ripubblicato nel 1905. In polemica con S. Bulgakov, Lunačarskij pronuncia il suo atto d'accusa contro la visione decadente del filosofo e difende il *Faust* di Goethe da un punto di vista nietzschiano. Restituendo al *Faust tedesco* il proprio valore, Lunačarskij conclude: «Il *Faust russo* per l'entità e per il valore autentico del suo dramma interiore è di gran lunga inferiore a quello tedesco; il moralista russo avrebbe potuto imparare molto dall'amoralista tedesco; e noi dobbiamo esaminare a fondo, riflettere su quanto leggiamo e, se vogliamo esaltare il *nostro*, stare attenti a non travisare lo *straniero*» (*Русский Фауст по значительности и реальной ценности своей внутренней драмы безконечно ниже немецкого; русскому моралисту можно бы было многому научиться у немецкого аморалиста; и нам надо много учиться, вдумчиво читать и, стремясь возвеличить свое, внимательно следить за тем, не искажаем ли мы чужого*). LUNAČARSKIJ, *Russkij Faust*, in LUNAČARSKIJ 1905, p. 190.

<sup>16</sup> ТАИТ 1988 illustra in modo sintetico ma incisivo questa compresenza di influenze nel pensiero filosofico di Lunačarskij.

<sup>17</sup> Cfr. LUNAČARSKIJ, *Russkij Faust*, in LUNAČARSKIJ 1905, pp. 184 sgg.

volta nel 1903 sulla rivista «Образование» (La formazione) e riveduto nel 1928 per la pubblicazione come introduzione alla traduzione del *Faust* fatta da V. Brjusov<sup>18</sup>. Questo articolo costituisce il IV capitolo del più ampio *Di fronte al fato. Sulla filosofia del tragico (Pered licom roka. O filozofii tragizma)*, nel quale l'autore, nella sua riflessione sull'essenza della tragedia, prende in esame l'*Amleto* di Shakespeare, *Die versunkene Glocke* di Hauptmann e il *Faust* di Goethe, osservando la differente reazione degli eroi «di fronte al fato». Così, il principe Amleto, uomo riflessivo, vive la tragedia della ragione, l'emozionale Heinrich vive una tragedia del cuore, Faust coniuga nella sua persona entrambi i caratteri e rappresenta la secolare ricerca dell'umanità ed il suo continuo progresso<sup>19</sup>. Faust, dunque, rappresenta la forza dell'individuo che affronta e sconfigge il fato. La grandezza dell'opera, secondo Lunačarskij, risiede nel suo senso e significato eterno con implicazioni che si adattano all'individualità di ciascuno:

La tragedia di Goethe è talmente ricca di contenuti, come uno straordinario scrigno di saggezza, che alla dozzina di commentari esistenti sicuramente se ne aggiungeranno altri cento e ciascuno troverà in questo meraviglioso microcosmo qualcosa di nuovo, secondo la propria individualità<sup>20</sup>.

L'idea fondamentale del saggio si traduce nella visione di Faust-creatore, un genio animato dall'impeto sfrenato per la creazione, da quella «sete di potenza, di volontà e di vita»<sup>21</sup> che allinea Lunačarskij al pensiero nietzschiano per il quale il Superuomo, che è un uomo d'azione, soffre per il crescente desiderio di sperimentare la pienezza della vita: «Il desiderio passionale e l'eterna insoddisfazione sono i tratti principali del carattere di Faust»<sup>22</sup>.

Il principio faustiano, per Lunačarskij, non consiste nell'impulso metafisico alla ricerca della verità suprema, ma nella ribollente aspirazione alla

<sup>18</sup> Cfr. LUNAČARSKIJ, *Doktor Faust*, *ivi*, pp. 86-110.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 86 sg.

<sup>20</sup> «Трагедия Гете так богата содержанием, это такая неисчерпаемая сокровищница мудрости, что к десяткам существующих комментариев, наверное, прибавятся еще сотни, и каждый найдет в этом чудном микрокосме новое, согласно своей индивидуальности». *Ivi*, p. 87.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> «Страстное желание и вечная неудовлетворенность – вот главные черты характера Фауста». *Ibidem*.

pienezza di vita che Faust conquista soltanto alla fine della sua esistenza, quando le «due anime che abitano il suo petto» si uniscono nell'unico sentimento dell'amore per la vita<sup>23</sup>. Per inquadrare e dare forza alla sua interpretazione, l'autore rimanda continuamente ai versi goethiani, talvolta traducendo egli stesso dal tedesco e concentrando il suo ragionamento intorno al famoso verso tratto dal monologo della scena *Studierzimmer I*, allorché Faust, intento a tradurre il Vangelo di Giovanni, riflette:

Geschrieben steht: «Im Anfang war das Wort!»  
 Hier stock ich schon! Wer hilft mir weiter fort?  
 Ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen,  
 Ich muß es anders übersetzen,  
 Wenn ich vom Geiste recht erleuchtet bin.  
 Geschrieben steht: Im Anfang war der Sinn.  
 Bedenke wohl die erste Zeile,  
 Daß deine Feder sich nicht übereile!  
 Ist es der Sinn, der alles wirkt und schafft?  
 Es sollte stehn: Im Anfang war die Kraft!  
 Doch auch indem ich dieses niederschreibe,  
 Schon warnt mich was, das ich dabei nicht bleibe.  
 Mir hilft der Geist! Auf einmal seh ich Rat  
 Und schreibe getrost: Im Anfang war die Tat! (vv. 1224-1237).

Lunačarskij precisa: «*In principio era l'azione!*». Die Tat<sup>24</sup> – l'agire, l'atto, il fatto – è questa la sostanza dell'essere; per Faust l'essenza dell'essere è la *volontà*<sup>25</sup>.

Se il concetto di volontà sostanziata nel tipo faustiano è di derivazione nietzschiana, l'idea dell'azione come motore della vita e come capacità creativa richiama la visione marxista. Il Superuomo raggiunge lo stato di assoluta pienezza solo se è un soggetto che interferisce attivamente sul suo vivere, senza arrendersi al proprio destino, né accontentandosi di ciò che

<sup>23</sup> «L'idealismo romantico nasce dalla malattia infantile di Faust, così come era stata la malattia infantile di Goethe» (Романтический идеализм – это что-то в роде детской болезни Фауста, как он был детской болезнью Гете). *Ivi*, p. 88.

<sup>24</sup> In tedesco nel testo. Lunačarskij erroneamente usa l'articolo di genere maschile *der* anziché *die* per il sostantivo femminile *Tat*.

<sup>25</sup> «*В деянии начало бытия!*». Der Tat – дело, акт, факт – вот сущность бытия; по Фаусту сущность бытия есть *воля*». LUNAČARSKIJ, *Doktor Faust*, in LUNAČARSKIJ 1905, p. 89.

già possiede o che gli viene imposto. Ne consegue che l'uomo volitivo, attraverso il proprio agire, può cambiare il mondo – conclusione che crediamo rappresenti un velato inneggiamento alla rivoluzione.

Mefistofele, contraltare di Faust, rappresenterebbe la «piena negazione della vita, il nichilismo più cupo»<sup>26</sup>, incarnando quella forza che tenta di distruggere ogni sogno creativo. Egli è, nella visione del critico, la negazione dell'azione, dell'essere, il nulla dunque<sup>27</sup>. Il carattere più autenticamente positivo è sicuramente impersonato da Margherita che, come sostiene Lunačarskij, aspira a redimere, attraverso l'amore, l'anima di Faust sul piano sublime dell'essere, mediante uno slancio che non è più metafisico, ma tutto terreno<sup>28</sup>. Ed è proprio la sofferenza amorosa ad indurre Faust a considerare la vita creativa, manifestazione suprema delle potenzialità umane, come avviene dopo l'incontro con il mondo estetico di cui Elena è la personificazione<sup>29</sup>. Ne risulta che Faust diventerà egli stesso un artista, un genio-creatore capace di mettere in campo le sue forze titaniche nell'azione concreta, nell'operare, anche se rimarrà pur sempre un egoista, un individualista che si compiace di se stesso e del proprio lavoro.

Infine, Lunačarskij reagisce ai commenti di coloro che vedevano nell'azione sociale di Faust l'esplosione dell'altruismo e della filantropia:

Faust è un creatore. Ditemi, che cosa ha un artista in comune con l'altruismo? È un altruista colui che dal marmo scolpisce la statua di una dea e si compiace del suo lavoro? Egli lavora solo perché è consapevole della propria forza, per la libertà del suo ingegno creativo. E perché non dovrebbe poter lavorare in questo modo una personalità pubblica? Il popolo, la società è per lui un blocco di marmo, dal quale crea una splendida umanità secondo il proprio ideale. E questi sarebbe un altruista? Egli non fa nulla per la vostra felicità, lettori, e per la vostra felicità forse non sacrificerebbe neanche un'unghia, anzi se intralciaste il suo cammino vi annienterebbe<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> «La piena negazione della vita, il più cupo nichilismo, questi sono i principi di Mefistofele» (Полное отрицание жизни, мрачайший нигилизм – основа Мefистофеля). *Ivi*, p. 91.

<sup>27</sup> *Ivi*, pp. 92 sgg.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 98 sgg.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 101 sg.

<sup>30</sup> «Фауст – творец. Скажите, что общего с альтруизмом у художника? Вот он высекает из мрамора статую богини, он вдохновлен своей работой, – альтруист ли он? Он работает, главным образом, ради сознания своей силы, ради свободы своего творческого гения. Разве

L'atteggiamento del creatore titanico che, nella sua volontà di azione creatrice e progressiva, non si lascia sopraffare dalla forza del male, pare al critico l'unico possibile e sembra poter rappresentare l'essenza dell'eroe tragico<sup>31</sup>. Questa interpretazione è di notevole importanza per ben comprendere il dramma *Faust e la Città*, che può essere in parte concepito come una sintesi artistica delle idee espresse nel *Dottor Faust*.

Durante l'esilio in Europa, contemporaneamente alla stesura di questo saggio, Lunačarskij si dedica alla traduzione del *Faust* (1835) di N. Lenau<sup>32</sup>; nella prefazione alla traduzione, apparsa nel 1904, si sofferma sulla superiorità del *Faust* goethiano rispetto al poema «scettico-panteistico» del poeta austriaco<sup>33</sup>. Lo scritto è un'apologia del *Faust* goethiano e, in effetti, mostra l'incomparabilità delle due opere; è attraversato da un continuo inneggiare alla grandezza della tragedia di Goethe. Si legga, ad esempio, il seguente passo:

Se si guarda al poema di Goethe dal punto di vista etico-psicologico, esso apparirà come la mirabile storia dell'anima umana, di quell'anima che nelle sue ricerche presente la sua vera grandezza, il suo compito reale e alla fine trova il suo posto nell'universo. [...] in tal senso il poema di Goethe è armonico al massimo grado. [...] Il *Faust* di Goethe è un tempio dall'impianto coerente, perfetto in sé, sul quale si apre un cielo senza fondo<sup>34</sup>.

---

не может работать так общественный деятель? Народ, общество – для него глыба мрамора, из которого творит он прекрасное человечество, согласно своему идеалу... Альтруист ли он? Ему нет дела до вашего счастья, читатель, и ради вашего счастья он, может быть, не пожертвует и ногтем – напротив, если вы станете на его дороге, он уничтожит вас». *Ivi*, p. 104 sg.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 110.

<sup>32</sup> Composto da scene epico-liriche e drammatiche inquadrare sullo sfondo del disorientamento culturale prodotto dalla Restaurazione, nel suo *Faust* Lenau racconta l'angoscia esistenziale del protagonista che fallisce nel suo tentativo di ricostituire l'unità armonica dell'io e del tutto, e per questo si suicida. Cfr. LENAU 1904.

<sup>33</sup> La prefazione al *Faust* di Lenau fa parte del più ampio articolo *N. Lenau i ego filofske poemy*, di cui costituisce il primo capitolo dal titolo *Faust. 1833-1836*. Cfr. LUNAČARSKIJ 1963-1967, V, pp. 11-20.

<sup>34</sup> «Если рассматривать поэму Гете с точки зрения этико-психологической, то она представляет собой дивную историю человеческой души, которая в своих исканиях смутно предчувствует свое истинное величие, свою настоящую задачу и наконец находит свое место во вселенной. [...] Таким образом, поэма Гете в высшей степени гармонична. [...] *Фауст* Гете – стройный храм, законченный в себе, над которым распростерто еще бездонное небо». *Ivi*, p. 11 sg.

La riflessione sul *Faust* e la venerazione per quest'opera accompagnano Lunačarskij per tutta la vita. Nel 1921 egli scrive un commento all'opera di H. Berlioz *La damnation de Faust* (1846), nel quale sostiene che il compositore, pur avendo filtrato l'intero soggetto in senso romantico, ha ottenuto un risultato eccezionale. Tuttavia ribadisce:

La leggenda faustiana nella rielaborazione goethiana è da annoverarsi tra i libri eterni. Accanto alle pagine migliori della Bibbia, accanto alle migliori tragedie di Sofocle, accanto a quelle due o tre opere maggiori di Shakespeare il *Faust* è da considerarsi il miglior frutto del genio tedesco<sup>35</sup>.

Nel ciclo di lezioni tenuto all'Università Sverdlov nell'anno accademico 1923-1924, Lunačarskij passa in rassegna i fenomeni letterari più importanti della letteratura europea. Nella nona lezione, dedicata alla letteratura classica tedesca, egli ritorna sul *Faust* e, accennando alla fine della tragedia, osserva:

Si tratta di una fraterna repubblica del lavoro su un suolo strappato alle forze della natura. E Faust dice: ora sono giunto alla comprensione dello scopo dell'uomo. L'uomo deve vivere per una società libera e una società simile ha il diritto di esistere, una società che ogni giorno deve conquistare la sua libertà e la vita. [...] La morte di Faust non è una morte. La morte di Faust è l'apoteosi di una nuova vita. Egli muore perché ha fatto tutto ciò che poteva fare e alla fine si riversa nella vita eterna dell'umanità<sup>36</sup>.

Gli ultimi interventi sul tema faustiano e sul significato della tragedia mostrano una lettura tendenzialmente più rivoluzionaria ed ideologicamente schierata rispetto alle prime interpretazioni, quando il critico poneva

---

<sup>35</sup> «Легенда о Фаусте в гетевской обработке - одна из вечных книг. Рядом с лучшими страницами библии, рядом с лучшими трагедиями Софокла, двумя-тремя вершинными произведениями Шекспира стоит этот лучший плод германского гения». LUNAČARSKIJ, Gibel' Fausta *Berlioza* (*La dannazione di Faust* di Berlioz), in LUNAČARSKIJ 1971, p. 85. L'articolo è stato pubblicato per la prima volta su «Kul'tura teatra» (La cultura del teatro), 1921, n. 5.

<sup>36</sup> «Это – братская республика труда на почве, отвоеванной у стихии. И Фауст говорит: вот я познал теперь назначение человека. Человек должен жить для свободного общества, и только такое общество имеет право существовать, которое каждый день должно вновь завоевывать свою свободу и жизнь. [...] Смерть Фауста не есть смерть, – смерть Фауста есть апофеоз новой жизни. Он умирает потому, что сделал все, что мог, и окончательно вливается в вечную жизнь человечества». LUNAČARSKIJ 1963-1967, IV, p. 230.

l'accento sulla natura titanica, nietzscheanamente superomistica, di Faust; evidentemente egli deve procedere a una mediazione tra le linee culturali imposte dal regime e il suo personale punto di vista; è costretto pertanto a rivedere i suoi giudizi e ad evidenziare con decisione quegli elementi che rafforzano gli aspetti rivoluzionari del poema faustiano. Nella visione matura, poi, Lunačarskij lascia emergere la sostanza di Faust come uomo che lavora per la realizzazione del bene generale, osservando che «il *Noi* collettivo mette fine all'*Io* individualista, che era il centro del mondo nella prima parte del *Faust*, e la collettività umana diventa il nucleo di tutta l'esistenza»<sup>37</sup>. Questo giudizio implica il suo totale allineamento alla critica marxista ortodossa – soluzione adottata anche in seguito alle pressioni dei compagni di Partito e alle più antiche riserve dello stesso Lenin per certe teorie di provenienza nietzschiana.

Gli ultimi interventi di Lunačarskij sul *Faust* risalgono al 1932, anno delle celebrazioni per il centenario della morte di Goethe, quando egli pubblica articoli e saggi che mettono in luce e ribadiscono, per l'appunto, gli aspetti rivoluzionari delle opere del poeta di Weimar<sup>38</sup>. Illuminanti, a tale riguardo, le osservazioni sul *Faust* contenute nel saggio introduttivo alla *Raccolta delle opere di Goethe (Sobranie sočinenij Gete, 1932)*, della quale cura la redazione:

*Faust* è caro in particolare a tutti coloro che sono consapevoli dell'importanza del movimento progressivo, ai nemici della stasi e dell'immobilismo, e proprio a coloro che in esso per la prima volta hanno visto annunciato, con straordinaria potenza e in modo decisivo, il diritto a dubitare, a ricercare, a commettere errori e fallimenti fin quasi al delitto, in una parola a mettere in opera nuovi percorsi, il diritto alla libera passione, accanto al coraggio di affermare che nonostante la sofferenza e la colpa che nascono nel cammino, egli è unicamente un salvatore, che veramente manda l'uomo avanti. Con ciò *Faust*, specialmente

<sup>37</sup> «Коллективное *Мы* перестает индивидуалистическое *Я*, которое являлось центром мира в первой части *Фауста*, и человеческий коллектив провозглашается центром всего бытия». *Ibidem*.

<sup>38</sup> Tra gli altri si segnalano *Goethe dramaturgo (Gete-dramaturg)*, apparso sulla rivista «Sovetskij teatr» (Il teatro sovietico), IV, 1932; *Goethe e noi (Gete i my)*, apparso su «Večernjaja Moskva» (Mosca di sera), LXI (15/03/1932); *Goethe e il suo tempo (Gete i ego vremja)*, «Literaturnoe nasledstvo», 1931, 4-6, e l'ampia prefazione alla raccolta di opere di Goethe (cfr. GETE 1932, I, pp. V-LXXIX).

con la sua nuova concezione, ha dato un colpo al feudalesimo ormai appartenente al passato, alla comodità borghese, al regime di vita conservatore<sup>39</sup>.

Particolare interesse è rivolto alla figura di Mefistofele la cui funzione sarebbe quella di denunciare le immoralità del mondo contemporaneo a Goethe:

Mefistofele è lo spirito puro della negazione. Creando questo personaggio Goethe intendeva dire ai filistei, ai pedanti, ai reazionari, ai preti con la tonaca e ai preti senza tonaca che quando essi definiscono diabolico il recente spirito d'inquietudine, che ha spiegato le sue ali a partire dalla fine del XVIII secolo, quando chiamano diabolica – anche se grandiosa – la più dura e cinica critica, essi comunque non centrano il segno. Anche la critica di ciò che è *santo*, portata fino al cinismo, fino all'esasperazione, come accade in Mefistofele, costituisce in realtà un principio progressivo<sup>40</sup>.

Nell'epoca del Realismo socialista, la rivalutazione di Goethe messa in campo da Lunačarskij è tutta a vantaggio della memoria del poeta tedesco al quale la Casa Editrice di Stato (*Gosizdat*) dedica un'edizione speciale di tutte le opere. Il suo obiettivo rimane, in definitiva, quello di evidenziare la modernità del pensiero goethiano e la presunta profezia del socialismo, una interpretazione in chiave politica che Goethe probabilmente non avrebbe mai immaginato:

---

<sup>39</sup> «*Фауст* особенно дорог всем людям, осознающим значение движения прогресса, врагам застоя и косности, именно тем, что в нем с необычайной силой, с такой силой положительно впервые, провозглашено было право на сомнение, поиски, ошибки, срывы, доходящие почти до преступления, словом, на прокладывание новых путей, право на свободную страсть, при смелом утверждении, что, несмотря на страдание и вину, которые вырастают на этом пути, он является единственно спасительным, подлинно ведущим человека вперед. Этим *Фауст*, в особенности в своей молодой концепции, наносил удар отходящему в прошлое феодализму, мещанскому уюту, консервативному укладу жизни». ГЕТЕ 1932, I, p. LXIII.

<sup>40</sup> «Мefистofель есть чистый дух отрицания. Создавая его, Гете хотел сказать филистерам и педантам, реакционерам, попам в рясах и без ряс, что, когда они называют бесовским духом новейший дух беспокойства, развернувший свои крылья с конца XVIII века, когда они называют бесовской хотя бы крайнюю, наиболее бездушно, цинично выраженную критику, – они все-таки не попадают в цель. Даже критика всего 'святого', доведенная до цинизма, до озлобленности, как это мы видим у Мefистofеля, на самом деле является прогрессивным началом». *Ivi*, p. LXIV.



Per Goethe il punto culminante apparve quella socialità che egli tuttavia non accettò. A Goethe sembrò meraviglioso che un popolo libero smettesse di cercare Dio in cielo, che restasse fortemente legato alla terra, che attraverso il lavoro ogni giorno si conquistasse la propria esistenza, cioè fosse una libera collettività operativa nella lotta per il dominio sulla natura. Dall'alto della sua età egli intuì questo come il futuro sperato che si sarebbe profilato da qualche parte. Questa soluzione conduce Goethe oltre i limiti del suo tempo o, perlomeno, lo pone al livello delle menti più avanzate del tempo<sup>41</sup>.

Lunačarskij, dunque, può affermare con certezza che Goethe, nella parte conclusiva del *Faust*, prefigura l'avvento del socialismo come approdo naturale del cammino dell'umanità che, nella ricerca della felicità, supera la fase metafisica e rivolge i suoi sforzi alla dimensione terrestre; soltanto in questa, attraverso il lavoro collettivo, si può gustare la vita in pienezza e realizzare il bene della comunità. L'idea di fondo è che solo lo stato socialista può permettere all'Uomo Nuovo di raggiungere l'entelechia, di liberarsi del vecchio e di protendersi verso nuove, sublimi realtà. Su questa concezione Lunačarskij aveva già costruito lo scioglimento dell'azione nel dramma che compone come continuazione del *Faust* di Goethe e che può essere considerato una sorta di *Faust III*, il *Faust* socialista.

Sulla genesi del *Faust e la Città* è lo stesso autore a dare chiarimenti nell'introduzione alla prima edizione del dramma (1918):

Ho rielaborato la trama in maniera definitiva nel 1906. Tutta l'opera è stata scritta nel 1908, nel giro di un mese, nel magnifico scenario di Antrodoco, in Abruzzo, per rimanere poi a lungo abbandonata. Solo nel 1916, nella splendida cornice di Saint-Legier, sul Lago di Ginevra, ho ripreso il lavoro, realizzandone la versione definitiva che presenta tagli significativi rispetto alla prima<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> «Таким кульминационным пунктом для Гете оказалась как раз та общественность, которую он, как будто бы, отвергал. Свободный народ, переставший искать бога в небе, крепко стоящий на земле, отвоевывающий трудом каждый, все лучший день своего существования, т.е. свободный трудовой коллектив в борьбе за власть над природой, вот что показалось Гете прекраснейшим. Вот что с высоты своей старости увидел он как где-то расстилающееся, желанное будущее. Такой решение выводит Гете за пределы его времени или, по крайней мере, ставит его в уровень с наиболее передовыми и проницательными умами времени». *Ibidem*.

<sup>42</sup> «Сюжет был мною окончательно разработан еще в 1906 году. Вся пьеса написана была в один месяц в изумительной деревне Интродавка, в Абрुццах, в 1908 году. Пьеса надолго отложена. За окончательную обработку я взялся опять в исключительно прекрасной

Il periodo di composizione è di fondamentale importanza non solo per le vicende storiche che lo interessano, ma soprattutto per l'atmosfera intellettuale che caratterizza il Paese. Come molti membri del partito, anche Lunačarskij vive lo sconforto del fallimento della rivoluzione borghese-democratica del 1905 ed è probabilmente questa la ragione del suo volgersi a filosofie di stampo 'decadente'. In questi anni si diffonde il *bogostroitel'stvo*, una corrente di pensiero che pone l'umanità al posto di Dio e concepisce l'agire umano come un atto creativo della potenza divina. Questo singolare contesto rappresenta la causa del dissidio fra il Lunačarskij uomo politico, alle prese con le speranze rivoluzionarie del momento, e il Lunačarskij filosofo e artista che dà sfogo alle istanze poetico-riflessive del suo essere.

Nella «faustiana russa»<sup>43</sup> *Faust e la Città* si colloca in un posto d'eccellenza per lo straordinario rimaneggiamento del tema faustiano in chiave socialista e per l'attualizzazione del dramma rispetto alla tradizione letteraria del *Faust* ottocentesco<sup>44</sup>. Nella prefazione, infatti, l'autore avverte: «il lettore che conosce il grande *Faust* di Goethe si accorgerà che *Faust e la Città* si riallaccia a quelle scene della seconda parte del *Faust* dove l'eroe goethiano crea una città libera»<sup>45</sup>.

Le scene concernenti la creazione di uno stato libero sul lembo di terra strappato alle forze della natura si estendono per tutto il V Atto del *Faust II* e presentano il vegliardo Faust nelle vesti del governatore del feudo ricevuto in omaggio dall'Imperatore<sup>46</sup>. La pièce di Lunačarskij sviluppa la

---

обстановке, в деревне Сен-Лежье, над Женевским озером, в 1916 году. Переделки заключались главным образом в очень значительных сокращениях». LUNAČARSKIJ 1963, p. 133. La pièce vede due edizioni successive nel 1921 e nel 1923. Sebbene rechi come sottotitolo la definizione «dramma per la lettura», l'opera di Lunačarskij viene rappresentata con successo nel 1918 a Kostroma, per la regia di N. Petrov e la sceneggiatura di M. Gor'kij. Questi riduce considerevolmente il testo per alleggerirne la messinscena. L'opera è replicata al Teatro Aleksandrinskij di Pietrogrado nel 1920 in occasione della ricorrenza del terzo anniversario della Rivoluzione d'Ottobre. Cfr. A. PEŠKOV, *Faust i Gorod*, in LUNAČARSKIJ 1963, p. 598.

<sup>43</sup> L'espressione è di G. Išimbaeva (Cfr. IŠIMBAEVA 2002).

<sup>44</sup> Rinvio qui a un mio precedente saggio sulla pièce di Lunačarskij: DI LEO 2006-2007.

<sup>45</sup> «От читателя, знающего великого *Фауста* Гете, не укроется, что мой *Фауст и Город* навеян теми сценами из второго *Фауста*, где герой Гете создает свободный город». LUNAČARSKIJ 1963, p. 133.

<sup>46</sup> Nell'Atto quarto Faust, abbandonata ormai l'esperienza estetica ed amorosa con

storia del *Faust* goethiano dopo la visione dell'eroe che, in punto di morte, gode del momento di suprema felicità, immaginando uno stato libero di liberi cittadini:

Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,  
 Verpestet alles schon Errungene;  
 Den faulen Pfuhl auch abzuziehen,  
 Das letzte wär das Höchsterrungene.  
 Eröffn ich Räume vielen Millionen.  
 Nicht sicher zwar, doch tätig-frei zu wohnen.  
 Grün das Gefilde, fruchtbar! Mensch und Herde  
 Sogleich behaglich auf der neusten Erde,  
 Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,  
 Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft!  
 Im Innern hier ein paradiesisch Land:  
 Da rase draußen Flut bis auf zum Rand!  
 Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschließen,  
 Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.  
 Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,  
 Das ist der Weisheit letzter Schluß:  
 Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,  
 Der täglich sie erobern muss!  
 Und so verbringt, umrungen von Gefahr,  
 Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.  
 Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,  
*Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn!*<sup>47</sup>  
 Zum Augenblicke dürft ich sagen:  
 «Verweile doch, du bist so schön!  
 Es kann die Spur von meinen Erdetagen  
 Nicht in Äonen untergehn». –  
 Im Vorgefühl von solchem hohen Glück  
 Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick (vv. 11559-11586).

---

Elena, si lancia in una nuova avventura, nella vita attiva, nella politica. Sogna di ottenere una terra su cui poter dispiegare la sua forza creatrice, desidera il possesso e il dominio su qualcosa. Mefistofele coglie al volo il desiderio di Faust e lo invita a combattere a servizio dell'Imperatore nella guerra contro l'antimperatore. Con l'aiuto delle arti magiche di Mefistofele la guerra è vinta e Faust, per i meriti mostrati in battaglia, si aggiudica un feudo nel regno.

<sup>47</sup> Corsivo mio.

In questo caso Lunačarskij estende alla realtà l'utopia del vegliardo e presenta Faust come sovrano della Città che egli stesso ha fondato, Trozsburg, racchiusa nel ducato di Wellentrotz e abitata da un popolo libero ed operoso<sup>48</sup>. L'autore riferisce anche il motivo che l'ha indotto a comporre quest'opera:

La questione della reciprocità di questo figlio del genio con il genio stesso, la soluzione in forma drammatica del problema del genio con la sua tendenza all'assolutismo illuminato da un lato, e alla democrazia dall'altro, mi ha fatto speculare a lungo, spingendomi a scrivere quest'opera<sup>49</sup>.

È in qualche modo presente in questo dramma l'interesse di Lunačarskij, uomo politico, incentrato sul rapporto tra il creatore e il creato, tra il genitore e il figlio *lato sensu*, tra il sovrano «illuminato» e il popolo che rivendica la propria autonomia, tra *Faust e la Città* appunto, rapporto che pian piano diventa conflittuale. Nell'opera si compie, dunque, un confronto tra due grandi sistemi sociali, il feudalesimo e la democrazia, che Lunačarskij ritiene in opposizione dialettica e che tenta di risolvere in una prospettiva socio-storica attraverso l'immagine della Repubblica Socialista fondata sul lavoro e sulla fratellanza universale<sup>50</sup>.

Sempre nell'introduzione, prevedendo che la critica potesse interpretare il dramma come direttamente legato agli avvenimenti rivoluzionari contemporanei, egli precisa che «dopo il dicembre 1916 il testo non ha subito

<sup>48</sup> Si potrebbe accogliere l'ipotesi che Faust sia il riflesso di Pietro il Grande, fondatore di San Pietroburgo, il cui suolo pure è stato sottratto alle forze della natura, creata su una zona paludosa e bonificata.

<sup>49</sup> «Взаимоотношения этого детища гения с ним самим, решение в драматической форме проблемы гения с его стремлением к просвещенному абсолютизму, с одной стороны, и демократии – с другой – вот что волновало меня долго и звало к работе». LUNAČARSKIJ 1963, p. 133.

<sup>50</sup> È interessante, a tal proposito, quanto riportano DABEZIES 1967, pp. 62 sgg., e BULLITT 1980 pp. 184 sgg. Entrambi ritengono probabile che Lunačarskij abbia attinto il suo pensiero da L. Blum, il quale aveva pubblicato, nel 1901 sulla «Revue Blanche», un articolo non firmato dal titolo *Nouvelles Conversations de Goethe avec Eckermann*. In una di queste conversazioni, chiaramente fittizie, il segretario di Goethe afferma: «Goethe, ce matin, avec une certaine solennité, m'a révélé un grand projet conçu dans ces dernières années: il veut écrire un troisième *Faust*. [...] Faust se fera donc, dans le monde moderne, *agitateur socialiste*». Per quanto tale riferimento possa essere avvincente, non vi è alcuna certezza che Lunačarskij fosse a conoscenza di questo articolo.

nessuna modifica»<sup>51</sup>. Se la trama non si riferisce alle vicende rivoluzionare del 1917 e se è stata concepita più di dieci anni prima della sua pubblicazione, non è escluso che l'opera abbia un carattere utopico e che abbia come sfondo i moti rivoluzionari del 1905-1907. In *Faust e la Città* Lunačarskij offre una rielaborazione artistica della problematica faustiana che riveste di significato politico, costruendo un modello ideale della società che avrebbe dovuto avere origine dalla Rivoluzione del 1905, individuando la via che, in maniera graduale, si sarebbe dovuto percorrere per passare da una forma di cooperazione tra regnante e popolo all'instaurazione della dittatura del proletariato nella Repubblica Democratica.

Nell'analisi dell'opera procederemo tenendo conto di queste due domande-guida: prima di tutto, quali sono gli espedienti letterari adoperati da Lunačarskij per esprimere la sua concezione politica? In secondo luogo, in che modo l'autore riversa nel dramma la sua utopia sociale e, soprattutto, perché sceglie il tema faustiano?

Intanto bisogna dire che *Faust e la Città* è ricchissimo di simbologie, di figure allegoriche e di personificazioni che stilisticamente riallacciano l'opera al *Faust II*. Il Prologo si presenta come una sezione a sé e si apre con un monologo di Mefistofele:

Io sono guidato dalla più santa cattiveria, ne sono uno strumento e voglio dimostrarlo. Mi adopero in nome della ragione che è la mia sostanza. Come è stata generata la pazzia, così anch'io sono stato generato, io che sono la ragione, la protesta, la coscienza dell'errore, la nostalgia della quiete. Non posso fare altro, devo dare dimostrazione della ragione, sono stato chiamato per rimetterla in piedi. Mi rode la fredda fiamma della rabbia quando vedo pene che si compiacciono di esistere... Non avrò pace, né liberazione finché divampa la luce e si desta il movimento di modo che la vita, soffrendo, continui a generare pensieri<sup>52</sup>.

In prima istanza, quindi, Mefistofele si qualifica come uno spirito nega-

<sup>51</sup> LUNAČARSKIJ 1963, p. 133.

<sup>52</sup> «Мною руководит самая святая злоба. Я орудие. Я хочу доказать. Я хлопочу во имя разума, который есть существо мое. Родилось оно – безумие, родился и я – разум, протест, сознание ошибки, тоска по покою, и я не могу, я должен доказать, я призван поставить разум на ноги. Меня гложет холодное пламя бешенства, когда я вижу самодовольные муки их бытия... Нет мне покоя, нет отпущения, пока горит свет и шевелится движение и, страдая, мыслит жизнь». *Ivi*, p. 136.

tore, nemico della vita e del movimento, desideroso di una condizione di stasi. Mentre gli elementi naturali, i lavoratori, la Città, allo spuntar del sole tessono le lodi della luce, della vita e del lavoro con cori mistici e canti poetici, Mefistofele, coprendosi il capo in segno di ribrezzo, definisce tutto ciò «un'insensata sinfonia»<sup>53</sup>. Le sue battute costituiscono una sorta di cornice al prologo che si configura come un quadro idilliaco e surreale del mondo che viene descritto. Formalmente è molto simile al *Prolog im Himmel* del *Faust* goethiano ed è uno dei due unici momenti nel dramma in cui Mefistofele è rappresentato nella funzione tradizionale del diavolo<sup>54</sup>.

Dal punto di vista della logica temporale interna, *Faust e la Città*, come si è già detto, è in continuità con il *Faust* goethiano: il processo di colonizzazione avviato nel V Atto è stato portato a termine ed ora un «popolo libero vive su un libero suolo». Ma la libertà è solo apparente. Il duca Heinrich Faust è sovrano della città di Trotzburg nel ducato di Wellentrotz, governa il regno come un despota illuminato – lavora per il bene del suo stato, ascolta le richieste e le lamentele dei suoi cittadini, è affiancato da un tribuno del popolo –, e si compiace della sua creazione, la Città<sup>55</sup>. Sebbene gli anni lo abbiano reso un uomo sensibilmente mite e saggio, il duca non si concede tregue e, conformemente all'istinto faustiano, impiega i suoi giorni per migliorare la sua colonia. Il barone Mefisto non ha esplicitamente poteri magici, rimane comunque il simbolo della negazione. La sua assenza si chiarisce nel dialogo in cui informa Faust circa la rivolta che sta per travolgere il ducato:

*Faust*: Di chi e di che cosa stai parlando, spirito malvagio, che non mi dai mai pace?

<sup>53</sup> LUNAČARSKIJ 1963, p. 142.

<sup>54</sup> Nel quinto quadro, mentre nel palazzo vescovile è in corso una riunione con il vescovo, il giudice e il figlio di Faust, irrompono i rivoltosi che proclamano la rivoluzione. Mefisto si defila volando via dalla finestra.

<sup>55</sup> A ragione Jakuševa sottolinea il significato etimologico dei toponimi tedeschi che accentuano la consistenza allegorica del dramma: Trotzburg, 'città alternativa' nel ducato di Wellentrotz, edificato 'nonostante le onde'. Cfr. JAKUŠEVA 2002, p. 66. L'etimologia di *trotz*, comunque, non indica solo un'alternativa, ma anche resistenza, difesa, dal termine *die Trutz*. L'antico vocabolo *Trutzburg* significa fortezza difensiva, mentre l'espressione *jemandem Trotz bieten* indica 'affrontare, sfidare qualcuno'. Ne consegue un rafforzamento del significato simbolico del nome della Città, che viene dunque concepita non solo come paese alternativo, ma anche come comunità ribelle, che resiste ai tentativi di dominio assoluto del duca Faust.

*Mefisto* (con solennità): Faust, Faust, quanto mi piacerebbe darti la pace.

*Faust*: Ho sete d'azione e per questo ho bisogno di serenità. Voglio essere incessantemente operoso<sup>56</sup>.

Non si può fare a meno di notare il chiaro equivoco tra quanto afferma Mefisto e ciò che Faust intende: questi lamenta di sentirsi tormentato dal barone, invece la risposta di Mefisto lascia trasparire la sua avversione per ogni azione rivoluzionaria e il disappunto per l'atteggiamento *troppo democratico* di Faust. Qui egli rappresenta non tanto lo spirito che negando, cioè operando il male, agisce a fin di bene, quanto il garante dello *status quo*: obbedisce ad un principio di conservazione, la sua è una sostanziale negazione del cambiamento. Il barone Mefisto, che è un uomo politico, si adopera per il mantenimento dell'assetto feudale e per questo stringe un patto non con Faust, ma con il figlio di quest'ultimo, Faustul, al quale promette il regno che sottrarrà alla «follia irrazionale» del popolo. Il barone mostra tutte le caratteristiche del nemico politico, disapprova la premura di Faust per i suoi «figli», cioè per i cittadini, e sin dall'inizio capisce che non potrà mai trovare un accordo con il sovrano di Trotzburg. Testimonia questa percezione di Mefisto la scena in cui Rivolta (nome parlante) viene condotto a corte per presentare la richiesta di riforme sociali da parte del popolo sofferente: egli sta per morire, ma trova la forza per accusare Faust di essere un «un assassino, come tutti i [suoi] simili!»<sup>57</sup>. Oppresso interiormente, il duca si difende:

Non sono un assassino, né un tiranno. Posso essere buono. Io sono il benefattore ed il creatore di questo paese, il suo primo lavoratore. [...] Figli miei, io lavoro molto, forse più di ciascuno di voi, e mi adopero per voi, per la città che tanto amo<sup>58</sup>.

In questa occasione il barone Mefisto non esita a porre l'accento sul

---

<sup>56</sup> «*Фауст*: О ком и о чем ты говоришь, злой дух, никогда не дающий мне покоя? *Мefисто*: (торжественно) Фауст, Фауст, как желал бы я дать тебе покой. *Фауст*: Я жажду деятельности и для этого нуждаюсь в спокойствии. Я хочу трудиться без помехи». LUNAČARSKIJ 1963, p. 151.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>58</sup> «Я не убийца и не тиран. Я могу быть спокоен. Я – благодетель и творец этой страны. Ее первый работник. [...] Дети, я работаю много, вероятно, больше любого из вас. И я работаю для вас, для города, моего любимца». *Ivi*, p. 153 e p. 155.

carattere di Faust, che devia dal suo modo di concepire l'essenza di un vero monarca:

In certa misura questo vecchietto è il tuo autentico riflesso, come se fosse un tuo ritratto distorto in senso plebeo<sup>59</sup>.

Sin dalle prime scene si profila, dunque, l'immagine di un sovrano molto ambiguo, dai tratti al contempo paternalistici ed autoritari, un uomo votato alla realizzazione del bene comune ma attaccato al potere, auto-compiaciuto per la creazione della Città, ma sofferente per la generale incomprendimento da parte dei cittadini. Basti considerare quanto frequentemente il duca legittimi il suo ruolo con simili parole:

Io sono il sovrano che ha creato questa terra, posso dire, dal nulla. Voi siete venuti per viverci e per lavorare, sottomettendovi al mio scettro<sup>60</sup>.

Rivolta incarna la ribellione del popolo che reclama la libertà e rappresenta un punto chiave fondamentale per identificare da un lato il carattere della Città, personificazione del popolo come un unico corpo, dall'altro lato la tendenza «plebea» e nascostamente democratica di Faust, che si rivelerà nel corso dell'azione scenica. Faustul e il barone Mefisto, al contrario, restano i depositari delle istanze dell'autoritarismo assolutista e dell'istituto monarchico che, ancora per poco, sarà garantito da Faust. Per questo, per difendere l'ordinamento aristocratico, oltre a commettere delitti, conducono una battaglia armata contro la Città in rivolta. Le lamentele e le proteste dei cittadini preludono a grandi cambiamenti: abilmente guidati dai «tribuni», essi lentamente prendono coscienza di sé, dei propri diritti e del proprio valore e, non volendo tollerare oltre le ingiustizie sociali perpetrate nello stato – favoritismi, corruzione, soprusi –, si preparano ad insorgere. La rivolta ha luogo nel terzo quadro che si chiude con un solenne annuncio dell'alba del nuovo ordine, della nascita della «città sovrana»:

Una città-sovrana s'è destata,  
un maestoso gigante:  
al mattino tra gli eguali Trotzburg regnante

<sup>59</sup> «До некоторой степени этот старик – твое собственное отражение, как бы плебейски испорченный портрет». *Ivi*, p. 153.

<sup>60</sup> «Я государь, создавший эту землю, могу сказать, из ничего. Вы пришли, чтобы жить и работать на ней, повинуюсь моему скиптру». *Ivi*, p. 160.



di colpo con un corpo s'è alzata.  
 [...]
   
 Egli [il maestoso gigante] dirà al duca: vieni,  
 mio primo cittadino,  
 resta primo tra gli uguali,  
 poiché il re sono io solo!<sup>61</sup>

Si raccoglie in questi versi l'idea di Lunačarskij sul rapporto tra la Città e il genio-creatore: una volta formato, il *creato* andrà a sostituire il suo *creatore*, pertanto il popolo, nuovo titano, si prepara a prendere il posto del suo sovrano; animato dallo spirito di rivolta, non resta passivo di fronte ad un ordine in cui non intravede alcun disegno umanitario. Sebbene Faust abbia promesso pace, libertà e benessere, nella Città domina la corruzione e persistono i privilegi dei ricchi. Ma la classe operaia si vuole ormai partecipe del potere statale: in questa società, nella quale Faust stesso ha sognato la realizzazione della «libertà su libero suolo», non può esservi più spazio per un'autorità costituita che infrange le istanze democratiche. Faustul, dal canto suo, in quanto erede al trono, sostenuto dal diabolico barone Mefisto e avido del comando assoluto, non può consentire ai «tribuni del popolo» di patteggiare con suo padre il potere sulla Città. La vera assenza di Faustul si comprende, tuttavia, nel quarto quadro, quando Faust scopre il delitto commesso dal figlio ai danni di Ortrud, ossia l'omicidio del padre e del fratello. Quest'ultimo caso – che ricorda la vicenda di Gretchen e l'uccisione del fratello Valentin da parte di Mefistofele – scatena la furia dei rivoltosi.

Gabriel van der Bond e William Scott, in qualità di rappresentanti del popolo, prima di passare alla controffensiva, propongono al duca il triumvirato come soluzione di governo, una sorta di compromesso politico che prevede l'intervento del popolo nella gestione democratica del potere. La primissima reazione del duca è violenta:

Imbecilli, io vi distruggo, distruggo tutta la città, come un formicaio, e ne creo un'altra<sup>62</sup>.

<sup>61</sup> «Проснулся город-властелин, / могучий великан: / Царь Троицбург утром средь равнин / Вдруг выпрямил свой стан. [...] Он скажет герцогу: приходи, / Мой первый гражданин, / Стой среди равных впереди, / Но царь – лишь я один!». *Ivi*, p. 180.

<sup>62</sup> «Глушцы, я уничтожу вас, уничтожу этот город, как муравейник, и создам себе другой». *Ivi*, p. 186.

Faust sembra convinto di essere un Creatore onnipotente, un Superuomo che dovunque può impiegare la sua forza nella creazione. A ben vedere si caratterizza come un dio terribile, che distrugge come crea. Alla fermezza di Scott, che annuncia «O Trotzburg sarà libera o verrà distrutta!»<sup>63</sup>, il duca reagisce:

*(si allontana, resta in piedi pensoso)*: Devo rifletterci un po'. Il sangue mi ripugna. *(Preme la mano sulla fronte)* Si deve fare questa esperienza?... Si renderanno conto da soli! Poi rimedierò io ai loro errori. Dopotutto devo investire tutte le mie forze nell'uomo di ferro. *(Si riavvicina a loro e parla ad alta voce)* Tribuni della plebe! Dunque: io non voglio né posso governare insieme a voi. Scegliete: o io resto l'unico sovrano di Wellentrotz e Trotzburg, oppure governate voi senza di me. Io mi trasferirò in un altro luogo per creare una nuova vita. Non mi impoverisco se perdo il ducato. State solo attenti a non diventare voi miseri perdendomi<sup>64</sup>.

Faust lancia però un'idea di governo che gli si ritorce contro: i tribuni, infatti, forti dell'appoggio dell'intero popolo, accettano di governare da soli, ricevendo il potere direttamente dalle mani del sovrano, il quale non può fare altro che abdicare per riparare l'onta cagionata dal figlio:

*Faust*: Giovane scozzese, sei sicuro che il popolo sia d'accordo con te?

*Scott*: In questo momento sì. Se in seguito il popolo si pentirà allora implorerà il vostro benevolo ritorno e vi farà dono delle nostre teste.

[...]

*Faust*: Prendete il potere<sup>65</sup>.

Questa scena è di fondamentale importanza per comprendere il senso ideologico del dramma. Nell'atteggiamento di Faust si potrebbe scorgere

<sup>63</sup> «Троцбург будет свободным или погибнет!». *Ivi*, p. 187.

<sup>64</sup> «*(отходит от них. Останавливается. Задумывается)*. Минуту размышления. Кровь мне противна. *(Прижимает руку к голове)* Сделать этот опыт?... Ведь увидят сами! Их ошибки я исправляю потом. Ведь мне все равно отдать все силы железному человеку. *(Подходит к ним. Громко)*. Трибуны плебса! Мы сделаем опыт. Править вместе с вами я не хочу и не могу. Выбирайте: или я – один властитель Веллентротца и Тротцбурга, или уж управляйтесь без меня. Я удалюсь в чужие земли создавать новую жизнь. Я не обеднею, потеряв герцогство. Смотрите только – не стать бы вам нищими, потеряв меня». *Ibidem*.

<sup>65</sup> «*Фауст*: Уверен ли ты, молодой шотландец, что народ с тобой согласен? *Скотт*: В эту минуту? Да. Если раскается позднее, то будет просит вашего милостивого возвращения и принесет вам в дар наши головы. [...] *Фауст*: Берите правление». *Ibidem*.

un riflesso dell'imperatore Nicola II, contrario ad accordare ai rappresentanti del popolo un margine di collaborazione alla gestione dello Stato attraverso la concessione della Duma e dell'Assemblea costituente nei mesi che precedono la rivoluzione del 1905. L'impetuoso ma saggio Faust accetta invece di trasferire il potere nelle mani del popolo, affinché non si commettano crimini (come avvenne, storicamente, nella *domenica di sangue* del gennaio 1905); pensa semmai di creare qualcosa da mettere al servizio del bene comune. Per questo si fa inventore dell'«uomo di ferro», la macchina a vapore, un congegno meccanico che potrà alleggerire le fatiche del suo popolo. In questo modo Lunačarskij rivela implicitamente l'utopia degli insorti nella rivoluzione borghese-democratica del 1905, allorché Nicola II avrebbe dovuto cercare un accordo con i rivoltosi o rinunciare al trono in favore del nuovo governo. Ma lo Zar, evidentemente, non era un sovrano del calibro del duca Faust, colmo di pietà per le sofferenze di coloro che considera i suoi figli e che «ama ardentemente», tanto da rinunciare, persino contro la sua stessa volontà, al ruolo di sovrano.

*Faust*: Avete scelto. Dall'alto della «Torre dei Falchi» osserverò una commedia delittuosa<sup>66</sup>.

L'obiettivo di Faust rimane far sì che il popolo si renda conto da sé dell'indispensabilità di ripristinare il potere del trono, forte della convinzione che la Città nulla possa compiere da sola, e ponendosi sempre in una prospettiva di perfetta e superiore autosufficienza, come un dio che si diverte a guardare «dall'alto [...] la commedia delittuosa» delle sue creature. Certo di dover ritornare al potere per «riparare agli errori del popolo» e malgrado le proteste di Faustul e Mefisto, Faust si ritira con la figlia Faustina, la quale pure lo abbandona per unirsi all'amato Gabriel e servire la causa rivoluzionaria. L'esilio segna il tempo della conversione di Faust, il cui paternalismo autoritario progressivamente si tramuta in compassione per le sofferenze dei cittadini e per la durezza del lavoro, sfociando nella liberazione dell'amore assoluto ed incondizionato per il popolo, la sua creatura. Faust non desidera altro che ritrovare i «suoi figli», ai quali intende donare la macchina a vapore, un meccanismo in grado di compiere le

<sup>66</sup> «*Фауст*: Вы выбрали. С высоты *Башии соколов* я буду наблюдать преступную комедию». *Ivi*, p. 190.

fatiche dell'uomo; così i cittadini avrebbero più tempo libero a disposizione per dedicarsi all'accrescimento della conoscenza e ai piaceri della vita. E anche in questa attenzione alla ricerca scientifica si riconosce il fondamentale tratto faustiano della tendenza ad indagare i sentieri inesplorati del sapere.

Il confronto drammatico tra Faust e la figlia Faustina, sostenitrice della rivoluzione, si acuisce a partire dal sesto quadro. Il dualismo che caratterizza il dramma e Faust stesso è esemplarmente rappresentato dai suoi due figli che perseguono obiettivi politici divergenti: Faustul l'assolutismo, Faustina la democrazia.

Faust, assalito da un profondo dissidio spirituale, prende ora coscienza di essere un anacronismo, «un morto in un corpo vivente»<sup>67</sup>; è animato tuttavia dall'intenso desiderio di realizzare la sua macchina a vapore e di ricongiungersi ai suoi cittadini. Il popolo intanto proclama la nascita della Repubblica Democratica che non è scevra dai tentativi di corruzione del barone Mefisto, l'istanza diabolica che corrompe il tribuno William Scott per sovvertire lo Stato appena sorto.

Nell'ultimo quadro l'azione si colloca nella piazza della città dove è radunato il popolo per accogliere il ritorno di Faust ed inaugurare il tempio costruito in suo onore dall'architetto Della Bella. In esso vi è un altare e un busto marmoreo recante l'epigrafe *Urbi Faustae Faustoque urbans*. Il nuovo Faust, ormai convertito, dalla balaustra della Torre dei Falchi in cui si era rinchiuso, si affaccia sulla piazza e, visibilmente commosso, si rivolge ai cittadini con un discorso oltremodo patetico:

(*spalancando le braccia al popolo*) Figli, miei cari figli saggi e coraggiosi! Vi porgo il mio saluto! Ecco, anch'io sono con voi, tra di voi, a viso aperto, ho risposto al vostro invito ad essere un cittadino vostro pari della libera Trotzburg. Voi mi avete insegnato ad apprezzare il genio popolare. Da tempo vi osservavo dall'alto della torre, e nel mio cuore vigeva incertezza e confusione, mutatasi poi in appassionato amore. Figli miei, fratelli, accoglietemi. Ho visto e ascoltato con quanta saggezza e rettitudine avete preso le vostre magnifiche decisioni. Ho guardato questa creatura, una folla numerosa, di colore chiaro, potente, ineffabile, ho visto i suoi rumori, i movimenti e le voci, le sue masse che assomigliano all'acqua del mare, razionale e tutta viva nei suoi slanci spontanei. Figli, fratelli, credo, sì credo in voi: moltiplicatevi, crescete, illuminate il mondo,

---

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 208.

comprendetelo, costruite, apprendete, create e sarete come gli dei. Dopotutto gli dei sono il sogno dell'umana potenza<sup>68</sup>.

Faust esprime, così, la sua conversione alla collettività, alla democrazia, riconoscendosi cittadino-fratello di una società fondata sul lavoro e sull'amore:

Io tutto sono voi!... Io sono tutti gli altri... Io sono molti, io l'infinito. Io tutti, tutti sono me! Di nuovo sento ciò che una volta ho provato, ma non così forte da farmi girare la testa, e nemmeno così implacabile e dolce... Ah! Cielo, sole, terra e noi, noi. Amici, noi siamo un unico corpo!<sup>69</sup>

Cadendo nelle braccia di Gabriel per l'impeto di gioia di sentire nel suo cuore gli stessi sentimenti degli altri, Faust muore gustando il momento di suprema felicità:

*Faust (spalancando le braccia)* O vita! Noi! Fermati, attimo di felicità!

*Medico:* Faust è morto.

*Gabriel:* Faust è vivo in tutti! È vivo con noi, è vivo per sempre<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> «(протягивая объятия народу) Дети, мои милые, мудрые, смелые дети! Привет вам! Вот и я с вами, среди вас, с открытым лицом, пришел на ваш зов, чтобы быть равным с вами гражданином свободного Тротцбурга. Вы научили меня ценить народный гений. Давно уже с высоты башни я наблюдал, и сердце мое от сомнения и смущения шло к трепетной любви. Дети, братья! Примите меня. Я смотрел и слушал, как мудро и безошибочно принимали вы ваши прекрасные решения. Смотрел на это многолюдное, яркоцветное, могучее, неизъяснимое существо – толпу, на ее плески, движения и голоса, на ее массы, похожие на воду моря, но разумную и всю, всю насквозь живую в своих стихийных порывах. Дети, братья, верю, верю в вас: плодитесь, растите, освещайте мир, устраивайте, осмысливайте его, познавайте, стройте, и вы будете как боги. Ведь боги – это мечта о могуществе человеческом». *Ivi*, p. 240.

<sup>69</sup> «Я весь – вы!... Я – все другие... Я – многие, я – безчисленность. И все, все – я! Опять, опять то, что уже чувствовал когда-то, но не так головокружительно сильно, не так уничтожающе-сладостно... А! Небо, солнце, земля и мы, мы. Друзья – мы одно!». *Ivi*, p. 242. Lunačarskij cita qui le parole pronunciate del Faust goethiano prima di morire («Verweile doch, du bist so schön!», v. 11582) quando pregusta la gioia di costruire uno stato libero per un popolo libero. Vi è, però, una differenza sostanziale: mentre in Goethe il vegliardo Faust presente la felicità di quell'attimo supremo, in Lunačarskij il duca Faust abbandona il rango di sovrano, si converte al socialismo, diventa un uguale fra gli uguali e muore nella pienezza della felicità, muore per quella stessa felicità, portando, così, a compimento quanto il suo antecedente goethiano aveva desiderato.

<sup>70</sup> «*Фауст* (широко раскрывая объятия): Жизнь! Мы!... Мгновенье счастья, стой! *Врач:* Фауст умер. *Габриэль:* Фауст жив во всех! Жив с нами! Жив навеки!». *Ibidem*.

Il duca muore tra i rintocchi lontani delle campane, simili ad un coro celeste. L'altare permetterà all'umanità di venerarlo nei secoli come una divinità, cosicché se prima il popolo voleva liberarsi di un sovrano assolutista, ora lo ossequia trasfigurato nell'Uomo Nuovo, un membro del grande «Noi». La fusione dell'io con il noi, dell'individuo con la collettività, predispone Faust a guadagnarsi l'immortalità terrena: G. Zimmermann, giustamente, nota che «paradossalmente l'abbandono del potere simil-divino gli assicura un altare esclusivo nel Pantheon della città, di modo che egli possa essere venerato dalla gente che egli stesso ha creato»<sup>71</sup>.

Come commenta M. Bullitt, il Faust di Lunačarskij, a differenza di quello goethiano, trova una soluzione al suo travaglio spirituale non nel mondo metafisico, ma in quello materiale, nella socialità<sup>72</sup>: il personaggio faustiano vive, infatti, un'evoluzione interiore e progressivamente da genio egoista si converte al socialismo, diventando *primus inter pares*. In questo modo le istanze faustiane passano integralmente alla collettività e si risolvono su un piano essenzialmente sociale. Il *nuovo Faust* è la Città, caratterizzata dall'impulso all'avanzamento, dall'anelito al progresso, al miglioramento delle condizioni di vita; e l'istinto faustiano è incarnato, in particolare, dalla classe operaia del nuovo stato proletario e democratico.

La tematizzazione del motivo faustiano in questa pièce va letta in relazione al contesto socio-politico e culturale nel quale l'autore si forma. Alla base della sua visione, infatti, vi è quella forma sincretica di religione e socialismo che va sotto il nome di *bogostroitel'stvo* ('costruzione di Dio'), sorta dopo la rivoluzione del 1905 nell'ala sinistra del partito bolscevico in contrapposizione alle nuove correnti religiose caratterizzate dal *bogoi-skatel'stvo* ('ricerca di Dio') il cui maggiore esponente era Merežkovskij<sup>73</sup>. Il *bogostroitel'stvo* si configura come una corrente di pensiero vicina all'idea del *Gesù socialista* del movimento operaio italiano dei primi anni del Novecento; prospetta una valenza religiosa della tradizione ideologica materialista basata sulla lotta di classe. Nell'ampio saggio *Religione e socialismo* (*Religija i socializm*, 1908-1911) che, insieme al romanzo *Confessione* (*Ispoved'*, 1908) di M. Gor'kij, rappresenta un testo emblematico di questo

<sup>71</sup> ZIMMERMANN 1992, p. 79.

<sup>72</sup> BULLITT 1980, p. 194.

<sup>73</sup> Per un quadro sintetico del confronto ideologico di inizio secolo in Russia cfr. C. DE MICHELIS, *Il confronto ideologico*, in COLUCCI-PICCHIO 1997, II, pp. 18-32.

pensiero, Lunačarskij enuclea i risultati dell'incontro tra il pensiero di ispirazione marxista e l'empiriocriticismo di R. Avenarius<sup>74</sup>. Sulla linea delle teorie di Feuerbach, che tende alla trasformazione della teologia in antropologia, e affascinato dall'*Anticristo* (1888) di F. Nietzsche, Lunačarskij propone una religione senza Dio, una religione del lavoro il cui senso sintetizzi, secondo il programma di Marx, le eterne aspirazioni di ogni religione: giustizia, libertà, felicità<sup>75</sup>. Questa è, in definitiva, la concezione presente in *Faust e la Città*: Faust, presentato come un Superuomo, si divinizza attraverso l'agire, attraverso il lavoro che gli permette di riformulare l'esistente su premesse etiche a vantaggio della collettività.

Il finale del *Faust II* suggerisce senza dubbio nuove questioni da risolvere sul piano sociale, e Lunačarskij coglie una delle questioni fondamentali, quella del rapporto tra il potere e la sua gestione, tra cittadini e governanti, tra la ricerca del bene comune e il perseguimento dei propri interessi, in sostanza tra democrazia e monarchia. Se Goethe, «poeta costruttore di utopie sociali»<sup>76</sup> – come manifesta anche la prospettiva storica del *Wilhelm Meister* – abbia davvero intuito col suo genio un futuro stato socialista, non ci è dato saperlo. Ma certamente l'ultimo Atto del suo *Faust* mostra una visione politica che, *in nuce*, contiene l'idea di un'evoluzione della società in senso comunitario e collettivistico<sup>77</sup>.

<sup>74</sup> All'Università di Zurigo, dove studia dal 1892 al 1896, Lunačarskij segue i corsi di Plechanov, Avenarius e Axel'rod. Le teorie empiriocritiche esposte da Avenarius devono aver lasciato una traccia profonda sulla sua formazione intellettuale, tale da indurlo a costruire un proprio sistema filosofico. Avenarius affermava che alla base della conoscenza vi sono gli «elementi», le percezioni, che conducono all'agnosticismo, alla certezza che al di là delle sensazioni non vi è nulla di attendibile. Il suo scritto principale, *Die Kritik der reinen Erfahrung* (1888-1890), manifesta la volontà di costruire una filosofia come scienza rigorosa, come le scienze positive della natura, che escluda ogni metafisica e si limiti a riconoscere ed elaborare l'esperienza pura. L'empiriocriticismo, infatti, critica radicalmente il valore teoretico della scienza. Cfr. ABBAGNANO – FORNERO 1996, III, pp. 677-678.

<sup>75</sup> Cfr. LUNAČARSKIJ 1908-1911.

<sup>76</sup> BAIONI 1969, p. 340.

<sup>77</sup> Ricordiamo a questo proposito il prezioso contributo di G. Lukács, *Goethe und seine Zeit* (LUKÁCS 1947), che propone la rilettura della tragedia sotto l'aspetto sociale. Lukács sostiene che nel *Faust II* viene rappresentato il passaggio dal feudalesimo al capitalismo e lascia intendere che l'utopia, il sogno visionario di Faust, sia una previsione dell'instaurazione del socialismo. Di particolare interesse, per i risultati cui conduce, è lo studio di G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione* (BAIONI 1969), il quale ci rivela un Goethe intimamente consacrato al progresso, propenso alla realizzazione dell'ideale umanitario

In realtà, l'approdo finale del duca Faust è un punto molto dibattuto tra i critici. Per R. Ilgner la rivoluzione finisce per uccidere Faust, sminuendone la grandezza del Superuomo, la cui unica possibilità di resurrezione resta nel doversi fondere con la massa: «The historic realities have given strident proof of the contrary situation in force everywhere. The Fausts have been subjected to a process of *Gleichschaltung*, their stature has been shortened to facilitate their eventual disappearance in the Mass»<sup>78</sup>.

Per R. Pascal la conciliazione finale nel dramma snatura la peculiarità del personaggio faustiano e appiattisce il motivo della perdurante insoddisfazione che, invece, è centrale per il Faust goethiano. La società ideale creata da Lunačarskij, a suo vedere, non porrebbe più «nuovi problemi da risolvere», quindi metterebbe fine ad un mito letterario<sup>79</sup>.

Se è vero che Lunačarskij risolve la dialettica storica della lotta di classe – rappresentata da un lato dai conservatori Faustul e Mefisto, dall'altro dalle masse progressiste del proletariato urbano – nella sintesi del socialismo, e scioglie così il conflitto del personaggio faustiano, è vero anche che questa soluzione, inserita in un contesto di genere quale il dramma filosofico, prospetta un finale ideale. La società utopica realizzata nella Città ora apparentemente felice non è scevra, tuttavia, da problemi che restano irrisolti. Le incalzanti richieste dei commercianti, avidi di ricchezze, rischiano di sovvertire il nuovo sistema sociale; i nuovi governanti devono ancora essere nominati e non si sa quali saranno le effettive modalità di governo. Per di più, William Scott, uno dei tribuni che ha guidato il popolo verso la libertà, si rivela molto pericoloso, tanto che quando Gabriel annuncia pubblicamente il ritiro dei tribuni del popolo dalla scena politica, egli protesta:

*Scott (pallido e tremante, a bassa voce):* Non c'è stato alcun accordo tra di noi, Gabriel.

*Gabriel (calmo):* Osi protestare adesso, Scott?

*Scott:* Mi hai imbrogliato!<sup>80</sup>

---

nella società attraverso una lenta e graduale evoluzione che escluda comunque ogni rivoluzione, per sua natura violenta, principio che ben si coniuga con i suoi ideali classicisti.

<sup>78</sup> ILGNER 1977, pp. 177.

<sup>79</sup> PASCAL 1957, p. 137 sg.

<sup>80</sup> «*Скотт:* (бледный и дрожащий, тихо) Между нами не было уговора, Габриэль. *Габриэль:* (тихо) Посмей теперь протестовать, Скотт. *Скотт:* Ты перехитрил меня». LUNAČARSKIJ 1963, p. 238.



Il tentativo di conciliazione finale, dunque, è condotto sul piano puramente ideale, si può cioè affermare che la conclusione del dramma esprime soltanto l'utopia di una società senza classi come sintesi del dualismo faustiano politicamente inteso, punto di convergenza di due opposte tendenze alla monarchia e alla democrazia. Lunačarskij, in questa pièce dal finale aperto, tenta di risolvere un problema che rimane in realtà insolubile. Non si tratta soltanto di delineare la Città dell'avvenire secondo l'ideale umanitario tratteggiato dal poeta di Weimar, ma anche e in modo particolare di sintetizzare il materialismo storico di stampo evoluzionistico che sta alla base del suo pensiero filosofico<sup>81</sup>. Il dramma, infatti, sembra confermare la teoria dell'evoluzione sociologica di H. Spencer, secondo il quale nella storia si è passati da una fase di cooperazione umana coatta (regime militare), in cui il potere statale prevaleva sugli individui che governava, ad una fase più libera e spontanea (regime industriale), nella quale gli individui si attestano su un livello di piena coscienza dei propri diritti, che permette loro di resistere al controllo statale. Spencer prospetta, poi, una terza tipologia sociale, basata sulla libera cooperazione di individui, che sostituisca l'egoismo con l'altruismo: l'essenza del nuovo organismo politico è sostanzialmente morale, prevede uno Stato in cui l'uomo avverte la premura per il prossimo come atto spontaneo e volontario. La palingenesi di Trozsburg, rappresentata attraverso la conversione del suo primo cittadino, sintetizzerebbe in tal modo il conseguimento del terzo stadio di sviluppo della società di Spencer<sup>82</sup>.

Molti socialisti dell'epoca vedevano in Faust l'incarnazione dello slancio dell'uomo che, a lungo intrappolato nel proprio individualismo e nei propri fantasmi religiosi, trova il suo compimento nella cura dell'umanità<sup>83</sup>, e lo stesso eroe di Lunačarskij vive una vera e propria trasfigurazione etica dai risvolti politici in vista di una futura – utopica – società dell'amore. Il

---

<sup>81</sup> V. Sudakov nella sua dissertazione esamina l'evoluzione delle concezioni filosofiche di Lunačarskij, evidenziando in particolare le contraddizioni insite nelle sue idee sociologiche che sono il risultato di due tendenze diverse: il marxismo e il positivismo di H. Spencer e R. Avenarius. Da esse Lunačarskij avrebbe dedotto la convinzione che la società sia un organismo che nasce dal progresso evolutivo naturale, secondo la formula di Spencer, a suo parere la migliore fra tutte. Cfr. SUDAKOV 1973.

<sup>82</sup> Tra i contributi filosofici più importanti di H. Spencer ricordiamo *Social Statics* (1850), *Principles of Psychology* (1850) e *Principles of Sociology* (1868).

<sup>83</sup> Cfr. DABEZIES 1967, p. 65.

dramma è integralmente costruito sulla sovrapposizione del piano reale e di quello fantastico: oltre alle questioni politiche, percorrono il testo scenari ed elementi autenticamente irreali come il canto delle campane e il rumore della Città nel prologo, il cavaliere misterioso nel settimo quadro, o ancora altre figure allegoriche; tutto, insomma, testimonia quanto poco l'autore abbia sacrificato il suo linguaggio poetico alle esigenze della propaganda ideologica.

Questa rivisitazione del mito faustiano alla luce dell'ideale socialista è stata considerata da R. Schröder come una tappa fondamentale nella promozione di un rinnovamento della problematica faustiana<sup>84</sup>. E in effetti si può concludere, quasi con completa certezza, che Lunačarskij con la sua pièce abbia voluto davvero continuare e concludere il poema goethiano, realizzando il terzo *Faust*, quel *Faust* socialista che rappresenta la sintesi storica del percorso di un eroe che, attraversata la fase del feudalesimo nel piccolo mondo (*Faust I*) e quella del capitalismo nel gran mondo (*Faust II*), presagisce il socialismo e lo porta a compimento.

Indubbiamente a Lunačarskij va ascritto il merito di aver letto e rielaborato il mito di Faust in chiave rivoluzionaria, condizionato certamente dalle coordinate storiche e culturali della sua epoca, dall'orientamento ideologico che lo caratterizzava, ma anche dalla sua sensibilità artistico-letteraria, una componente che per molto tempo è rimasta trascurata e che meriterebbe di essere rivalutata alla luce del pensiero moderno.

### Bibliografia

- ABBAGNANO Nicola / FORNERO Giulio, *Protagonisti e testi della filosofia*, v. 3, Paravia, Torino 1996.
- ANGRES Dora, *Die Beziehungen Lunačarskij's zur deutschen Literatur*, Akademie-Verlag, Berlin 1976.
- BAIONI Giuliano, *Classicismo e Rivoluzione*, Guida, Napoli 1969.
- BULLITT Margaret, *A Socialist Faust?*, in «Comparative Literature», XXXII (1980), 184-195.
- COLUCCI Michele / PICCHIO Riccardo (cur.), *Storia della civiltà letteraria russa*, 2 vv., UTET, Torino 1997.
- DABEZIES André, *Visages de Faust au XX siècle, Littérature, Ideologie et Mythe*, Presses Universitaires de France, Paris 1967.

<sup>84</sup> Cfr. SCHRÖDER 1973, pp. 211-247.

- DI LEO Donata, Faust i Gorod, *un dramma filosofico-socialista*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere», XVIII (2006/2007), Università degli Studi di Bari, 425-442.
- GETE Ioann V., *Sobranie sočinenij v perevodach russkich pisatelej*, 10 voll., pod red. N. Gerbelja, Tip. M. Stasjuleviča, Sankt-Peterburg 1878-1880.
- GETE Ioann V., *Sobranie sočinenij v trinadcati tomach. Jubilejnoe izdanie*, pod red. L. B. Kameneva, A. V. Lunačarskogo i M. N. Rozanova, Chudožestvennaja literatura, Moskva-Leningrad 1932.
- GOETHE Johann W., *Werke in 14 Bänden*, E. Trunz (Hg.), Christian Wegner Verlag, Hamburg 1962-1967.
- ILGNER Richard, *Goethe's Geist, der stets verneint*, in «Germano-Slavica», II (1977), 3, 169-180.
- ŠIMBAEVA Galina G., *Russkaja faustiana XX veka*, Flinta-Nauka, Moskva 2002.
- JAKUŠEVA Galina V., *Faust v iskušelijach XX veka*, Nauka, Moskva 2002.
- JAKUŠEVA Galina V. (red.), *Gete v ruskoj kul'ture XX veka* [2001], Nauka, Moskva 2004<sup>2</sup>.
- LENAU Nikolaus, *Faust. Poema*, perevod A. Anjutina (pseud. di A. V. Lunačarskij), Izdanie žurnala «Obrazovanie», Sankt-Peterburg 1904.
- LIBINZON Zalman, *Faust v interpretacij A. V. Lunačarskogo*, in «Naučnye doklady vyššej školy. Filologičeskie nauki», III (1982), 10-16.
- LUKACS György, *Goethe und seine Zeit*, Francke Verlag, Bern 1947.
- LUNAČARSKIJ Anatolij V., *Etjudy kritičeskie i polemičeskie*, Izdanie žurnala «Pravda», Moskva 1905.
- LUNAČARSKIJ Anatolij V., *Religija i socializm*, Šipovnik, Sankt-Peterburg 1908-1911.
- LUNAČARSKIJ Anatolij V., *Gete i ego vremja*, «Literaturnoe nasledstvo», 1932, n. 4-6, 5-20.
- LUNAČARSKIJ Anatolij V., *Pes'j*, Iskusstvo, Moskva 1963.
- LUNAČARSKIJ Anatolij V., *Sobranie sočinenij v vosmi tomach*, pod red. S. Lejboviča, Chudožestvennaja Literatura, Moskva 1963-1967.
- LUNAČARSKIJ Anatolij V., *Teatro e Rivoluzione*, Samonà e Savelli, Roma 1968.
- LUNAČARSKIJ Anatolij V., *V mire muzyki. Stat'i i reči*, Sovetskij kompositor, Moskva 1971.
- LUNATSCHARSKI Anatolij W., Faust und die Stadt. *Ein Lesedrama mit Essays zur Faustproblematik*, R. Schröder (Hg.), Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig 1973.
- LUNACIARSKIJ Anatolij V., *Sull'arte e la letteratura: scritti scelti*, Progress, Mosca 1980.
- PASCAL ROY, *Lunatscharski: Faust und die Stadt. Zur Deutung des Faust*, in J. Müller (Hg.), *Gestaltung, Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von Hermann August Korff*, Koehler & Amelang, Leipzig 1957, 129-138.

- TAIT Arch L., *Lunacharsky: A «Nietzschean Marxist»?*, in *Nietzsche in Russia*, ed. by B. Glaser Rosenthal, Princeton University Press, Princeton 1988, 275-292.
- SUDAKOV Valerij V., *Evoljucija filozofskih vzgljadov A. V. Lunačarskogo*, Gosudarstvennyj Institut Imeni Gor'kogo, Sverdlovsk 1973.
- VOLKOV A. R. / NJAMCU A. E., *Drama A. V. Lunačarskogo Faust i Gorod – revoljucionnoe pereosmyslenie tradicii*, in «Voprosy russkoj literatury», (1977) 28, 38-51.
- ZIMMERMANN Gisela, *The Revolutionary and the Superfluous Man: Soviet Russian Images of Faust*, Dissertation, University of Kansas, Kansas 1992.



HILDE DOMIN

IDENTITÀ IN ESILIO TRA POESIA E TRADUZIONE

di

Enza Dammiano

Napoli

1. «VON INSEL ZU INSEL» VERSO IL RITORNO

Letteratura ed esilio sono le dominanti della sua «Sprachodyssee»<sup>1</sup>: Hilde Domin nata Hildegard Dina Löwenstein, compone in versi la topografia della sua vita, una topografia tanto reale quanto immaginaria, ma soprattutto linguistica: «Ich bin eine bunte/ Topographie»<sup>2</sup>, scrive in un componimento del ciclo *Das Verbrennen der Schiffe*<sup>3</sup>. Da giovane studentessa, Domin lascia la Germania per l'Italia già nel 1932<sup>4</sup>; l'allontanamento volontario si fa ben presto forzato: l'esilio e la fuga dalla persecuzione razziale diventano le costanti di una lunga peregrinazione, di isola in isola<sup>5</sup>, di lingua in lingua, alla ricerca del proprio *zuhause sein*<sup>6</sup>: «Irgendwann» – scrive – «war ich zuhause, und auch gut zuhause», e continua: «Das war in Köln, in der Riehler Straße. Dort haben mich meine Eltern mit dem Vertrauen

---

<sup>1</sup> *Leben als Sprachodyssee*, in DOMIN 1998, p. 32.

<sup>2</sup> *Topographie*, in DOMIN 1987, p. 67.

<sup>3</sup> *Ivi*, pp. 52-99. Si ricordi che Hilde Domin è anche autrice di opere in prosa: *Das zweite Paradies. Roman in Segmenten* (1968); *Die andalusische Katze* (1971); *Von der Natur nicht vorgesehen* (1974), *Aber die Hoffnung. Autobiographisches aus und über Deutschland* (1982, 1987).

<sup>4</sup> Hilde Domin e il suo compagno e futuro marito, Erwin Walter Palm, entrambi di famiglia ebraica, si recano in Italia per un'esperienza di studio.

<sup>5</sup> «Wir sind Fremde/ von Insel/ zu Insel» si legge nei primi versi di *Inselmittag*, in DOMIN 1987, p. 97.

<sup>6</sup> L'espressione «zuhause sein», così come il sostantivo «Haus», è molto ricorrente nei componimenti di Hilde Domin (si vedano ad esempio *Ziehende Landschaft*, *Bau mir ein Haus*, *Vorsichtige Hoffnung*, etc.).

versorgt, dem Urvertrauen, das unzerstörbar scheint und aus dem ich die Kraft des 'Dennoch' nehme»<sup>7</sup>. Essere a casa vuol dire allora nutrirsi di fiducia, di una fiducia originaria, indistruttibile, che dà forza a un irrinunciabile *Dennoch*, cifra esistenziale e poetica di un graduale e complesso processo di liberazione nella lingua e per la lingua: «Ich bin» – scrive la poetessa presentando se stessa – «als Mensch des Dennoch bekannt [...]»<sup>8</sup>.

Nonostante tutto il peso della sua storia, Hilde Domin vive, scrive e ritorna: al quesito riportato in uno dei suoi scritti autobiografici – «Sie fragen mich: 'Wie ist es mit Ihrem Judentum, das heißt, wie haben Sie gelebt mit einem Zentnergewicht von Anfang an?'» – risponde: «Ich bin ein emanzipierter Mensch, ein 'befreiter'»:

Unter normaleren Umständen wäre ich gar kein Adressat für Ihre Frage geworden. Ich bin kein Glaubensjude, mache auf den Fragebögen an dieser Stelle einen Strich. Schon meine Eltern waren keine Glaubensjuden. Soweit mein Vater sich mit einem Juden identifizierte, war es Heine. [...] Dabei wußten wir von klein auf, daß wir Juden waren<sup>9</sup>.

Il suo «Zentnergewicht» è un macigno trascinato sin dalla nascita – «von Anfang an» –, il peso di un ebraismo carico di tratti di segno opposto: emancipato, ma presente; affrancato, ma imprescindibile; una sorta di identità inconscia, tanto inconsapevole quanto innegabile: «Dabei wußten wir von klein auf, daß wir Juden waren». Che cosa vuol dire allora essere ebrei, *Judesein*? «Was bedeutet es denn dann?»<sup>10</sup> – si chiede Domin riportando un colloquio avuto da bambina con il padre:

«Wieso», sagte ich, ich erinnere mich noch, das Gespräch fand eines Abends statt, als er mir «Gute Nacht» gesagt hatte, er stand in der Tür meines Schlafzimmers. «Was bedeutet es denn dann?» Er hat es mir nicht erklären können, er wehrte meine Fragen – und ich war als Kind ein großer Frager – als für ihn unwichtig ab<sup>11</sup>.

Un quesito aperto e irrisolto – «Und war es denn leicht zu beantworten?»<sup>12</sup> –,

<sup>7</sup> *Leben als Sprachodyssee*, in DOMIN 1998, p. 32.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> *Hineingeboren*, in DOMIN 1998, p. 150.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 151.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

un interrogativo al quale solo la poetessa adulta può tentare di dare una risposta, propria e consapevole:

Judesein ist, um es ganz deutlich zu sagen, keine Glaubengemeinschaft für mich, keine Volkszugehörigkeit - «Ihr Volk», sagt man manchmal zu mir -, natürlich keine Rassenfrage. Es ist eine Schicksalsgemeinschaft. Ich habe sie nicht gewählt wie andere Gemeinschaften, die dann zu Schicksalsgemeinschaften werden. Ich bin hineingestoßen worden, ungefragt wie in das Leben selbst<sup>13</sup>.

Il suo essere ebrea non si risolve, dunque, nel riconoscimento di una fede, né nell'appartenenza a un popolo o a un'etnia, bensì in una «Schicksalsgemeinschaft», comunità di destino: *Judesein* vuol dire ritrovarsi inconsapevolmente 'scaraventati' in un destino comune che travolge, senza possibilità di scelta né di rinuncia. Sottrarvisi non sembra, infatti, possibile:

Vor einer Schicksalsgemeinschaft aber, wie immer sie auch zustande gekommen sei, kann sich der emanzipierte Mensch, der 'befreite', nicht drücken [...] Je bewußter emanzipiert einer ist, um so weniger kann er sich drücken. [...] Mit seiner Zwangs- und Schicksalslage solidarisch zu sein [...], darin besteht das, was andere Zeiten die Menschenwürde nannten und was auch ich so nenne: das Unverlierbare, ohne das Leben sinnlos ist<sup>14</sup>.

Per quanto emancipato, l'uomo non può rinnegare la 'comunità di destino' a cui, pur involontariamente, appartiene; egli è chiamato piuttosto a riconoscerla, a viverla, e conquista proprio in questo atto di accettazione la propria dignità, elemento imperituro, primigenio, «das Unverlierbare», senso ultimo dell'esistenza. L'ebraismo diventa dunque una complessa questione identitaria, imprescindibile e tuttavia conflittuale, che non è lecito eludere: «Deswegen» – scrive la poetessa – «beantworte ich die widerspruchsvolle Frage nach 'meinem' Judentum und drücke mich nicht»<sup>15</sup>. Ma il suo ebraismo non è solo un macigno da trascinare, un destino da condividere o una domanda imperativa; esso si trasforma, dal momento in cui lo si afferma, in una fonte di energia: «Im Augenblick, wo ich bereit bin, es zu stemmen und damit zu leben, wird es auch zu einer Quelle der Kraft»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 152.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 152-153.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 153.

<sup>16</sup> *Ibidem*.



Costretta a riflettere consapevolmente sul proprio *Judesein*, Hilde Domin intraprende le sue peregrinazioni, dall'Italia all'Inghilterra fino alla Repubblica Dominicana; non ancora poetessa, vive delle 'sue lingue', traduce e insegna imparando, soprattutto attraverso la lettura di poesie<sup>17</sup>, prima l'italiano, poi l'inglese e infine lo spagnolo: «Ich glaube nicht übertrieben zu haben, wenn ich von mir gesagt habe, daß ich Texte gewendet habe, wie andere Kleider wenden»<sup>18</sup>. Dopo un apprendistato linguistico di circa vent'anni, in cui si 'risvoltano' testi come vestiti, arriva, nel 1951, la prima poesia:

Als ich nach dem Tode meiner Mutter, über den ich hier nichts sage, an eine Grenze kam, da hatte ich plötzlich die Sprache, der ich so lange gedient hatte. Ich wußte, was ein Wort ist. Ich befreite mich durch Sprache. Hätte ich mich nicht befreit, ich lebte nicht mehr. Ich schrieb Gedichte. Ich schrieb deutsch, natürlich<sup>19</sup>.

La perdita della madre segna una cesura profonda: Hilde Domin trova proprio in quel «confine», in quel limite la possibilità di incanalare la forza del suo *Dennoch* nell'unica cosa che le resta, la lingua, sostegno fragile ma saldo nel vuoto: «Meine Hand/ greift nach einem Halt und findet/ nur eine Rose als Stütze»<sup>20</sup>. Una lingua che, quasi riconoscente, sembra restituire - in maniera improvvisa, «plötzlich» -, a colei che così a lungo l'ha 'servita', tutto il suo potenziale poetico, che si configura come strumento di salvezza e di sopravvivenza, conquista imprevista, frutto inatteso e forse insperato di una fedele abnegazione. Una lingua che le si presenta nella sua sostanzialità - «Ich wußte, was ein Wort ist» -, pronta a prendere forma in poesia, scritte *naturalmente* in tedesco.

È proprio in questa lingua che sembra compiersi la liberazione così come il primo ritorno a casa: «da stand ich auf und ging heim, in das

<sup>17</sup> Cfr. Hilde Domin. *Wortwechsel, Interview mit Christa Schulze-Rohr*, in v. WANGENHEIM (Hg.) 1998, p. 202: «SCHULZE-ROHR: Sie haben auch die fremden Sprachen durch Gedichtelesen gelernt. Sie haben sich jeweils, bevor Sie irgendwo hinkamen, ein paar Gedichtbände besorgt und einander daraus vorgelesen? DOMIN: Immer haben wir uns so der Sprache genähert».

<sup>18</sup> *Leben als Sprachodyssee*, in DOMIN 1998, p. 39.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Nur eine Rose als Stütze* è il componimento che dà il titolo alla raccolta del 1959, in DOMIN 1987, p. 113.

Wort»<sup>21</sup>. La casa nella parola è un motivo centrale anche nella poesia di un'altra intensa voce di lingua tedesca, quella di Rose Ausländer<sup>22</sup>, poetessa 'senza patria', nata in Bucovina da famiglia ebraica ed emigrata a più riprese negli Stati Uniti. Per lei la patria reale è morta, o meglio, è stata seppellita nel fuoco: «Mein Vaterland/ ist tot/ sie haben es begraben/ im Feuer»; l'unico luogo ancora degno di essere vissuto è proprio la parola – «Ich lebe/ in meinem Mutterland/Wort»<sup>23</sup> –, istanza femminile, 'madrepatria' contrapposta a quel contraddittorio *Vaterland*, devastato, forse mai veramente esistito, che disperde ciò che solo la lingua può ricomporre, «Mutter Sprache/ Setzt mich zusammen/ Menschenmosaik»<sup>24</sup>. È la parola che resta, viva, non ancora detta, *inarrestabile*:

*Unaufhaltsam*<sup>25</sup>

Das eigene Wort,  
wer holt es zurück,  
das lebendige  
eben noch ungesprochene  
Wort?

[...]

Am Ende ist das Wort,  
immer  
am Ende  
das Wort.

«Alla fine è la parola», una parola che chiede di essere ri-accolta, di essere finalmente 'detta'; protagonista di un vero e proprio inno, essa si

<sup>21</sup> *Unter Akrobaten und Vögeln. Fast ein Lebenslauf*, in DOMIN 1998, p. 21.

<sup>22</sup> Rose Ausländer nasce nel 1901 a Czernowitz, ma emigra più volte negli Stati Uniti. Nel 1939 pubblica la sua prima raccolta di poesie, *Der Regenbogen*. Sopravvive alla deportazione nazista; durante la sua permanenza nel ghetto di Czernowitz incontra Paul Celan. Nel 1946 emigra nuovamente negli Stati Uniti, dove comincia a scrivere poesie in inglese; ritornerà al tedesco solo nel 1956 e solo nel 1965 rientra in Germania, dove muore nel 1988.

<sup>23</sup> *Mutterland*, AUSLÄNDER 1984-90, VIII, p. 94.

<sup>24</sup> *Mutter Sprache*, Ivi, VI, p. 12.

<sup>25</sup> In DOMIN 1987, p. 170.

configura sia come fine che come inizio: è l'unico, ultimo sostegno che emerge dal vuoto delle perdite, e al contempo elemento primigenio, dimensione quasi religiosa che conserva tutto il suo potere salvifico e 'creatore' – *In principio era il Verbo*.

Il ritorno nella lingua diventa una forma di riscatto, l'inizio di una nuova vita, o meglio, di una seconda vita: «Schreiben war Rettung. Ich war 39 Jahre alt, als mein Leben, wie von selbst, zur Vorgeschichte wurde für das zweite Leben, das ich seither führte»<sup>26</sup>. Ma il primo ritorno, seppur salvifico, non sembra essere del tutto sufficiente; ne segue un secondo: «Das Wort aber war das deutsche Wort. Deswegen fuhr ich zurück über das Meer, dahin, wo das Wort lebt»<sup>27</sup>. Attratta dal luogo in cui 'vive' la parola sentita *propria*, Hilde Domin ritorna in Germania; ai soggiorni temporanei, più o meno lunghi, che si susseguono a partire dal 1954, fa seguito il trasferimento definitivo a Heidelberg nel 1961: «Die Rückkehr, nicht die Verfolgung, war das größte Erlebnis meines Lebens. Ein Erlebnis von äußerster Zerbrechlichkeit»<sup>28</sup>.

Esperienza straordinaria, ma altrettanto labile e intrisa di sofferenza, il ritorno si configura come estrema manifestazione di quel *Dennoch* – «'Dennoch Hoffnung' würde ich sagen oder 'Dennoch Vertrauen'»<sup>29</sup> –, ma anche come conquista della propria identità di poeta: «Der Name Domin kam zustande, als wir zurückkamen, in Hamburg. [...] Da sagte Weyrauch: 'Warum nicht Domin?', wo ich ja in Santo Domingo meine zweite Geburt hatte»<sup>30</sup>. Un'identità che reca il segno di un passato indelebile, metafora di una complessa parabola esistenziale che *isola* irrimediabilmente il poeta: «Ich nannte mich/» – si legge nel componimento *Landen dürfen* – «ich selber rief mich/ mit dem Namen einer Insel»<sup>31</sup>.

Ritornare vuol dire allora compiere un atto di fiducia, guardare al futuro con la consapevolezza del proprio passato, dare a Caino una seconda possibilità e ai figli di Abele una nuova speranza:

<sup>26</sup> *Hineingeboren*, in *DOMIN* 1998, p. 39.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 156.

<sup>29</sup> *Hilde Domin. Wortwechsel, Interview mit Christa Schulze-Rohr*, in v. WANGENHEIM (Hg.) 1998, p. 216.

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 200.

<sup>31</sup> *DOMIN* 1987, p. 229.

*Abel steh auf*<sup>32</sup>

Abel steh auf  
 [...]

damit Kain sagt  
 damit er es sagen kann  
 Ich bin dein Hüter  
 Bruder  
 wie sollte ich nicht dein Hüter sein  
 Täglich steh auf  
 damit wir es vor uns haben  
 dies Ja ich bin hier  
 ich  
 dein Bruder  
 Damit die Kinder Abels  
 sich nicht mehr fürchten  
 weil Kain nicht Kain wird  
 Ich schreibe dies  
 ich ein Kind Abels  
 und fürchte mich täglich  
 vor der Antwort  
 die Luft in meiner Lunge wird weniger  
 wie ich auf die Antwort warte

Abel steh auf  
 damit es anders anfängt  
 zwischen uns allen  
 [...]

La poesia si fa appello da perpetrare ogni giorno – l'avverbio «täglich» ricorre come monito costante lungo tutto il componimento –, ma anche attesa trepidante di un nuovo inizio – «und fürchte mich täglich/ vor der Antwort» –; altro elemento iterativo è la congiunzione «damit» che ripropone insistentemente uno scopo che è insieme motivazione e speranza: fare di Caino non più un nemico, bensì un 'custode', poter sentire dalle sue labbra: «Ja [...] / Ich bin dein Bruder».

Ritornare affinché qualcosa di diverso abbia inizio, ritornare per 'ritrovare' e 'ri-conoscere' se stessi e gli altri. Il ritorno, scrive Hans-Georg

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 364-365.

Gadamer nel saggio *Hilde Domin, Dichterin der Rückkehr*, non si configura come semplice riacquisizione del perduto, bensì come nuova perdita, nella consapevolezza che quel perduto non potrà mai più essere recuperato nella sua forma originaria: «Es ist nicht nur so, daß alles andere anders geworden ist, als es war, sondern vor allem so, daß wir selber anders geworden sind als wir waren»<sup>33</sup>. A che scopo ritornare allora? Per accogliere una nuova conoscenza che maturi da quella stessa perdita: «Rückkehr ist Erkenntnis. Gewiß, alle Erkenntnis ist Abschied. Aber was im Abschied reift, ist selber Erkenntnis»<sup>34</sup>.

## 2. «ICH SCHREIBE, WEIL ICH SCHREIBE»: SCRIVERE COME ATTO DI LIBERAZIONE

«Warum ich schreibe?» – si chiede Hilde Domin nel saggio autobiografico *Ich schreibe, weil ich schreibe*<sup>35</sup> – «Das war nicht vorgesehen [...] Es passierte»<sup>36</sup>. La poesia sembra irrompere nella sua vita come evento imprevisto, caso fortuito, e improvvisi sin da subito come necessità intrinseca: «Auf einmal» – dichiara la poetessa nella già citata intervista – «hatte ich die Notwendigkeit, mich auszudrücken. [...] – das Innen wird Außen –»<sup>37</sup>. La scrittura scaturisce dall'esigenza di assecondare una spinta interiore a esternare se stessi, è un movimento inarrestabile dall'interno all'esterno, fondata solo linguisticamente. La lingua è, infatti, l'unica autentica motivazione alla poesia, l'unica sua plausibile giustificazione; in essa sembra prendere forma il superamento di ogni sentimento di estraneità, un atto di liberazione, un'arte magica, «Zauberkunst»:

Das unerhörte Fremdgefühl wird überwunden [...] Ich schreibe also, weil ich schreibe, seit ich zu schreiben angefangen habe. Jede andere Begründung ist nachträgliche. Es ist die Sprache. Seit ich diese Art Umgang mit ihr habe, seit sie mir zu Partner geworden ist, kann ich es nicht lassen. [...] Es ist ein schi-

<sup>33</sup> In WANGENHEIM (Hg.) 1998, p. 31.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> DOMIN 1998, p. 176-183.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 176.

<sup>37</sup> *Hilde Domin. Wortwechsel, Interview mit Christa Schulze-Rohr*, in v. WANGENHEIM (Hg.) p. 200.

zophrener Vorgang, zugleich aktiv und passiv. Eine Art Zauberkunst, ein Akt der Befreiung durch Sprache<sup>38</sup>.

Ogni altra motivazione diventa secondaria, è la lingua il motore di questo processo creativo che coincide con quel sentimento di libertà e appartenenza a lungo cercato: «Ich sagte ja: Dichtung als Augenblick von Freiheit»<sup>39</sup>. Ma la libertà sembra pienamente acquisibile solo in un ritorno che non dimentichi il proprio esilio e che si configuri come triplice 'rientro': in sé, nella lingua e nel luogo in cui vive la lingua. È dall'esperienza della parola, «Erfahrung des Wortes»<sup>40</sup>, che si eleva allora, straordinaria e universale, l'esperienza della poesia, «die ausgezeichnete und alle vertretende Erfahrung des Dichtens»<sup>41</sup>. La parola fuggevole, che mai si arrende al silenzio, vi ritrova lo scopo del suo 'viaggio': «Das Wort, das nicht untergeht, das ist das wie ein atemberaubender Glücksfall sich ereigende Gedicht. In ihm kommt das Flüchtige zum Bleiben, und die Atemreise des Wortes gelangt an ihr Ziel»<sup>42</sup>. Sfuggente e inafferrabile, essa si arresta e permane nella poesia: una poesia che si compie in maniera imprevista, che 'mozza il fiato', che sorge come un 'colpo di fortuna' da uno stato di sospensione, come di apnea, di concentrazione e tensione estrema del respiro che precede la creazione. Il momento creativo sembra determinarsi, dunque, in un movimento che, assimilata la parola al respiro, la trattiene per poi liberarla in tutta la sua capacità di stupire - «In dem Atem der Atemlosigkeit, die ihn überall ein Verwundern erregen läßt, wird das Gedicht geboren»<sup>43</sup>:

*Ars longa*<sup>44</sup>

Der Atem  
in einer Vogelkehle  
der Atem der Luft  
in den Zweigen.

<sup>38</sup> *Ich schreibe, weil ich schreibe*, in DOMIN, 1998, p. 177.

<sup>39</sup> Hilde Domin. *Wortwechsel, Interview mit Christa Schulze-Rohr*, in v. WANGENHEIM (Hg.) p. 200.

<sup>40</sup> GADAMER, in v. WANGENHEIM (Hg.) 1998, p. 32.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> DOMIN 1987, p. 295.

Das Wort  
wie der Wind selbst  
sein heiliger Atem  
geht es aus und ein.

Immer findet der Atem  
Zweige  
Wolken  
Vogelkehlen.

Immer das Wort  
das heilige Wort  
einen Mund.

La ricorrente corrispondenza «Atem»/ «Wort», «sein heiliger Atem»/ «das heilige Wort», che determina strutturalmente il componimento, riproduce, ancora una volta, l'andamento sincopato del respiro, così come della parola, che procedono fluttuanti – «wie der Wind selbst» – verso i loro elementi: «Zweige», «Wolken» e «Vogelkehle» diventano attributi del respiro, mentre la parola, quella 'sacra', cerca e trova sempre una bocca disposta a pronunciarla e a farsi carico del suo faticoso incedere.

Esito di un lungo processo di maturazione – *ars longa* –, ma pur sempre *Glücksfall*, la parola poetica di Hilde Domin si innesta in una situazione paradossale, quella tedesca: contaminata e corrotta dalla lingua dei persecutori, essa resta comunque l'unica possibile, parola salvifica, ultimo riconoscibile «Zuhause»:

Wir waren im Deutschen zu Hause und haben uns auch nie als exiliert aus der Sprache betrachtet, sondern die Sprache war unser Zuhause [...] Wir befanden uns – das ganze Leben ist paradox gewesen –, wir befanden uns doch in dieser merkwürdigen Situation, daß wir gerade kreativ wurden in der Sprache der Verfolger und daß unser Liebstes und Bestes die Sprache war, in der wir verfolgt. Das ist ein Paradox, das kann man nicht wegradieren<sup>45</sup>.

È proprio in questa paradossalità che la parola-respiro si impone contro la morte, come strumento di vita – «Ich war ein Sterbender, der gegen das

<sup>45</sup> Hilde Domin. *Wortwechsel, Interview mit Christa Schulze-Rohr*, in v. WANGENHEIM (Hg.) 1998, pp. 202-203.

Sterben anschrieb. Solange ich schrieb, lebte ich»<sup>46</sup> –, e si libera da ogni scopo esterno per aprirsi all'altro, lungo la strada che conduce al lettore: «Schreiben» – continua – «ist ohne 'Zweck'. Die 'Zwecke' wachsen dem Geschriebenen zu: auf seinem Weg vom Autor zum Leser»<sup>47</sup>. La parola procede, infatti, affrancata, svincolata, da un io a un tu pronto ad accoglierla:

*Losgelöst*<sup>48</sup>

Losgelöst  
treibt ein Wort

auf dem Wasser der Zeit  
und dreht sich  
und wird getragen  
oder geht unter.

[...]

Dies Wort von mir zu dir,  
dies treibende Blatt,  
es könnte von jedem  
Baum

auf das Wasser gefallen sein.

All'elemento dell'aria («Atem», «Atem der Luft», «Wind») della poesia precedente si sostituisce qui quello dell'acqua, il suo fluire è metonimicamente associato a quello del tempo, «auf dem Wasser der Zeit»; la parola, sospinta da questo flusso, vi partecipa in maniera attiva – «und dreht sich», «oder geht unter» – e al contempo lo subisce – «und wird getragen». Nella sua forma participiale e intransitiva, il verbo *treiben*, che è anche 'germogliare', si fa carico di questo significato: la foglia non è solo sospinta dall'acqua, ma sembra recare su di sé il segno vitalistico di una rinascita. Proprio come la foglia, allora, la parola 'germoglia' da un 'albero' dalla chiara valenza universale – 'ogni albero' –, per poi precipitare in quel flusso del tempo, «Wasser der Zeit», che la trascina verso l'incontro, «von mir zu dir».

<sup>46</sup> *Ich schreibe, weil ich schreibe* in, DOMIN 1998, p. 177.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>48</sup> DOMIN 1987, p. 161.



### 3. «FREMD-WORTE HEIMISCH ZU MACHEN»<sup>49</sup>: TRADURSI PER TRADURRE

La traduzione è un'attività costante che accompagna l'esilio di Hilde Domin in ogni sua tappa; precedente all'attività poetica, rappresenta quello che la poetessa stessa definisce il proprio «Handwerk», il mestiere, l'artigianato della lingua che la forgia e la prepara alla poesia:

Das Handwerk hatte ich. Wenn Sie bedenken, erst im italienischen Sprachbereich [...] Dann, als wir Italien verließen und nach England gingen [...] Und dann mußte alles ins Spanische gebracht werden. Das heißt, ich habe in all diesen Sprachen gearbeitet – hauptsächlich an seinen Texten. Zum Teil habe ich auch für andere Leute Doktorarbeiten übersetzt. Aber im wesentlichen habe ich meines Mannes Texte von einer Sprache in die andere gebracht<sup>50</sup>.

Dal tedesco all'italiano, all'inglese, al francese, fino allo spagnolo, Domin traduce i lavori scientifici del marito Erwin Palm, archeologo e filologo. La traduzione, così come l'insegnamento, diventano fonte di sostentamento negli anni dell'esilio; lavorare con la/e lingua/e sembra essere l'unico modo per guadagnarsi da vivere: «In der Tat sind wir ja von Sprache zu Sprache gewandert und haben in jeder unser Leben verdienen müssen»<sup>51</sup>. Da sostegno, tanto materiale quanto spirituale, la traduzione diventa ben presto un atto istintivo, quasi connaturato, banco di prova per la sua stessa poesia: «Ich hatte das Gedicht abgetippt, sofort nach dem Aufstehen» – scrive in merito al suo primo componimento – «Noch am gleichen Tag übersetzte ich es ins Spanische»:

Nur so. Ohne andere Absicht, als um es auszuprobieren, um zu sehen, ob der Text standhielte. Wie man ein Gewebe prüft, wie es von der andern Seite ist. Es ist plötzlich da, ich wollte sehen, was mit ihm los war. Mein Handwerk war ja das Übersetzen von anderer Leute Texte in (und aus) vielerlei Sprachen. Dabei war das Gedicht fast eine Nebensache<sup>52</sup>.

Il giorno stesso in cui la compone, Hilde Domin traduce dunque la sua

<sup>49</sup> I versi «Fremd-Worte/ heimisch zu machen im Tun» appartengono al componimento metapoetico *Drei Arten Gedichte aufzuschreiben*, in DOMIN 1987, pp. 333-336.

<sup>50</sup> *Hilde Domin. Wortwechsel, Interview mit Christa Schulze-Rohr*, in v. WANGENHEIM (Hg.) 1998, p. 201.

<sup>51</sup> *Leben als Sprachodyssee*, in DOMIN 1998, p. 33.

<sup>52</sup> *Ivi*, pp. 176-177.

prima poesia per metterne alla prova il testo, appurarne la consistenza, la materialità; lo risvolta, così come si fa con una stoffa, per scoprirne la trama e conoscerne il rovescio: «[...] je mehr fremde Sprachen man wirklich kann,» – dichiara la poetessa – «um so mehr weiß man, was in einem Worte drin ist»:

Also, die Bedeutungshöfe in der Tiefe und in der Breite, die lernt man kennen, wenn man sieht, wie verschieden in jeder Sprache die Bedeutungshöfe sind. Wieviel mitklingt in einem Wort. Und es klingt in jeder Sprache ja sehr verschieden viel mit. Dadurch lernt man viel auch über die eigene Sprache<sup>53</sup>.

Tradurre diventa il modo di penetrare i significati che una parola racchiude e ascoltare quanto in essa 'risuona', di esplorare le potenzialità della propria lingua attraverso la pratica di quelle altrui. All'attività poetica si affianca, dunque, sin da subito la traduzione di altri poeti; una traduzione che non è più solo «Handwerk», bensì approccio consapevole, riflessione sulla lingua della poesia. Hilde Domin traduce da diverse lingue: poeti contemporanei quali Giuseppe Ungaretti, Pierre Emmanuel, Charles Olson, Amir Gilboa, Denise Levertov e Jorge Carrera Andrade<sup>54</sup>.

La traduzione non sembra configurarsi come mero oggetto della sua azione, bensì come processo complesso in cui soggetto e oggetto si compenetrano reciprocamente: il soggetto è pari al suo oggetto, è fatto della sua stessa 'materia', le parole; egli agisce ed è agito, traduce ed è necessariamente 'tradotto' alla scoperta della propria lingua poetica attraverso quella altrui. Alla domanda «Kann man denn Lyrik übersetzen?», Domin risponde:

Ja, wissen Sie, Sie schreiben es komplett neu. Entweder Sie können oder Sie können nicht. Das heißt, es muß Sie so aufregen wie ein eigenes Gedicht. [...] man macht die Erfahrung des Gedichts zu seiner eigenen, wie ein Leser, und dann macht man es neu. [...] der Autor ist erstaunt, zu sehen, was alles unter seinen Gedichten verstanden wird, was er selber gar nicht bewußt reingelegt hat. Aber auf einmal ist es drin. Was die Sprache alles hergibt, ist wunderbar<sup>55</sup>.

<sup>53</sup> Hilde Domin. *Wortwechsel, Interview mit Christa Schulze-Rohr*, in v. WANGENHEIM (Hg.) 1998, p. 202.

<sup>54</sup> Cfr. DOMIN 1987, pp. 368-403.

<sup>55</sup> Hilde Domin. *Wortwechsel, Interview mit Christa Schulze-Rohr*, in v. WANGENHEIM (Hg.) 1998, p. 210.

Per tradurre una poesia occorre sentirla propria, ‘riscriverla’, che sia lecito o meno; esperire il testo da lettore attento; scoprire in esso significati di cui neppure l’autore è consapevole e che tuttavia sono lì, «auf einmal», chiari e intellegibili. Proprio come la poesia, anche la traduzione di poesia assume un carattere impreveduto, fulmineo. Inaspettatamente, o meglio, miracolosamente, essa rivela potenziali impensati che risiedono nella lingua e nella sua generosa capacità di donarsi: «Was die Sprache alles hergibt, ist wunderbar».

#### 4. «EIN NEUES GEHEIMNIS»<sup>56</sup>: HILDE DOMIN TRADUTTRICE DI UNGARETTI

L’italiano è la prima lingua dell’esilio di Hilde Domin, prima occasione di incontro con l’altro, nonché intimo rifugio dalle pressioni spesso imposte all’esiliato: «[...] Nie und nirgends wurden wir so in ein Sprachkorsett gezwängt»<sup>57</sup> – scrive la poetessa in merito al suo soggiorno inglese – «In England lebten wir dreisprachig. Italienisch war unser beider Privatsprache. Es war so gut wie ein Geheimcode»<sup>58</sup>. Legata agli anni della giovinezza, trascorsi ancora in libertà e in compagnia di Erwin Palm, la lingua italiana conserva un carattere intimo, esclusivo; riservata alla sfera privata, essa è un autentico ‘codice segreto’, un mezzo di liberazione a cui ricorrere per superare le costrizioni linguistiche derivanti dall’esilio.

La *funzione* della lingua italiana, tuttavia, non si esaurisce solo nel suo carattere privato: essa si configura innanzitutto come prima fucina di traduzione, momento di apprendistato linguistico, o meglio, di ‘acrobatica linguistica’: «Diese linguistische Akrobatik an Palms italienischen Texten war außerordentlich unterhaltend, im Vergleich zum Frontdienst des Deutschunterrichts»<sup>59</sup>. Messo a confronto con le lezioni di tedesco che sembrano costarle molta fatica, vero e proprio ‘servizio al fronte’, il lavoro di traduzione sui testi del marito entusiasma particolarmente la poetessa. È proprio nell’italiano che Hilde Domin scopre le ‘norme e i divieti’ di una lingua e, soprattutto, il modo per violarli come solo uno straniero può

<sup>56</sup> Il verso chiude il componimento *Worte* del ciclo *Nur eine Rose als Stütze*, in DOMIN 1987, p. 124.

<sup>57</sup> *Leben als Sprachodyssee*, in DOMIN 1998, p. 35.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 36.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 35.

fare: «[wir] erfuhren, daß im Italienischen strenge Ge- und Verbote bestehen, die man nur Hand in Hand mit dem Manzoni oder allenfalls dem Leopardi übertreten darf, schon ganz als Ausländer»<sup>60</sup>. Mano nella mano con i poeti, dunque, da Manzoni a Leopardi, fino ad arrivare a Ungaretti.

È nei primi anni Sessanta che Hilde Domin comincia a dedicarsi all'opera di Giuseppe Ungaretti: traduce la maggior parte degli *Ultimi cori per la Terra Promessa* da *Il Taccuino del Vecchio* (1960) durante un ricovero all'ospedale di Catania nell'ottobre del 1962. I *Cori* saranno pubblicati, qualche anno dopo, nelle riviste tedesche «Neue Deutsche Hefte» (1964) e «Lyrische Hefte» (1965), per poi confluire nell'edizione delle sue opere complete<sup>61</sup>, che includerà altre quattro traduzioni inedite: *Cantetto senza parole*, *Canto a due voci*, *Per sempre* da *Il Taccuino del Vecchio* (1960), e *Soldati* da *Allegria* (1931). La scelta è verosimilmente influenzata dalla generale attenzione riservata a Ungaretti in ambito tedesco<sup>62</sup>, nonché dal proprio vissuto che legava profondamente la poetessa al contesto italiano; potrebbe anche avere inciso un fugace incontro tra i due, avvenuto a Roma poco prima del suo ricovero in Sicilia<sup>63</sup>.

Vale la pena soffermarsi di seguito su alcuni componimenti che appaiono particolarmente significativi per la loro complessità tematica e figurativa, oltre che per la compenetrazione di diversi *topoi* comuni a Domin tanto quanto a Ungaretti: il fluire del tempo, il suo attraversamento da 'profughi', la ricerca costante di un 'tu', la concentrazione sulla parola, la densità dell'immagine, la simbologia della rosa.

Nel primo degli *Ultimi Cori per la Terra Promessa*, la dimensione del tempo, così come quella del viaggio, assumono un ruolo centrale: i «giorni del passato» e quelli del futuro, «che verranno», sembrano addensarsi intorno a un perpetuo «oggi», che si ripete «per anni e lungo i secoli», nel «turbino continuo» della vita. Essa si configura come viaggio perenne, in

<sup>60</sup> *Ivi*, pp. 34-35.

<sup>61</sup> Per le traduzioni di Hilde Domin da Giuseppe Ungaretti cfr. DOMIN 1987, pp. 369-383.

<sup>62</sup> Giuseppe Ungaretti rappresentò un vero e proprio fenomeno poetico nella letteratura tedesca del dopoguerra; molti furono i poeti che si dedicarono alla traduzione delle sue opere. Ingeborg Bachmann e Paul Celan, in particolare, restano termini di paragone imprescindibili per uno studio organico dell'argomento. Cfr. BACHMANN 1961; CELAN 1968; DRESSLER 1997; DI STEFANO 1999; GOSENS 2000.

<sup>63</sup> Cfr. DRESSLER 1997, p. 245.

cui nulla sembra più prevedibile: il fatto stesso di ‘scoprirsì’ vivi diventa «sorpresa», i doni e le pene che ne derivano risultano «inattesi»; la vita travolge nel suo moto vorticoso, inarrestabile e al contempo privo di senso, che determina il destino degli uomini. Il tempo, così dilatato nelle due strofe precedenti, si riduce improvvisamente a un «battibaleno» e scandisce il passaggio dall’universale al particolare, dalla comune «nostra sorte» alla vita del singolo («Il viaggio che proseguo»); ma la prospettiva si allarga nuovamente e riacquista profondità diacronica («Da capo a fondo il tempo»), mentre il destino sembra emettere l’universale condanna a vagare da esuli, da profughi, proprio come «gli altri» – conclude Ungaretti – «Che furono, che sono, che saranno»:

## 1

Angeleimt ans Heute<sup>64</sup>  
die Tage der Vergangenheit  
wie die kommenden.

Jahre und Jahrhunderte entlang  
jeder Augenblick ein Staunen  
daß wir noch hier sind, Lebende,  
daß Leben davonläuft immer und immer,  
unerwartet Qual und Geschenk  
in dieser nie ruhenden Mühle  
nutzlosen Wechsels.

Bestimmt von unser Geschick  
ist meine Reiseroute.  
In einem Atemholen  
grabe ich aus und erfind ich  
alle Zeit die war und die sein wird.  
heimatlos wie die andern  
die lebten, die leben, die leben werden.

Agglutinati all’oggi<sup>65</sup>  
I giorni del passato  
E gli altri che verranno.

Per anni e lungo secoli  
Ogni attimo sorpresa  
Nel sapere che ancora siamo in vita  
Che scorre sempre come sempre il vivere,  
Dono e pena inattesi  
Nel turbinio continuo  
Dei vani mutamenti.

Tale per nostra sorte  
Il viaggio che proseguo,  
In un battibaleno  
Esumando, inventando  
Da capo a fondo il tempo,  
Profugo come gli altri  
Che furono, che sono, che saranno.

Nella sua traduzione Hilde Domin enfatizza il gioco delle ripetizioni, già presente nell’italiano, dando un nuovo ritmo al testo: «Jahre und Jahrhunderte»; «Lebende»/ «Leben»; «immer und immer», «lebten»/ «leben»/ «leben werden» e l’anafora «daß»/ «daß» nella seconda strofa. L’ag-

<sup>64</sup> DOMIN 1987, p. 371.

<sup>65</sup> UNGARETTI 1969, p. 273.

glutinarsi' del primo verso sembra assumere in traduzione una marca molto più concreta: se nell'italiano l'immagine rimanda a un astratto 'addensarsi', il tedesco «angeleimt» la rende più solida e pregnante, facendo dell'«oggi» l'autentico collante di quei giorni passati e di quelli «che verranno».

Nella seconda strofa irrompe la «sorpresa»: la scelta ungarettiana, semanticamente connotata in maniera più positiva, diventa qui uno «Staunen», uno stupore che è anche sgomento, sconcerto; l'elemento di mediazione, il momento di 'apprensione'<sup>66</sup>, che il poeta introduce nella prima parte del verso – «Nel sapere» –, risulta completamente annullato. Lo stupore prende il sopravvento e sembra giustificato dall'improvviso ritrovarsi 'scaraventati' nel fatto stesso di esistere; l'oggettiva che ne esplicita la materialità, – «daß wir noch hier sind, Lebende» – ricorre immediatamente a inizio verso, realizzando l'anafora già menzionata. Il «turbini continuo» prende forma, anche in questo caso, in un'immagine concreta: un mulino che gira senza sosta – «nie ruhenden Mühle» –, scandendo il vano alternarsi di «dono» e «pena» che sopraggiungono inattesi, «unerwartet Qual und Geschenk»; e si noti, in particolare, che quest'ultimo verso è ottenuto per inversione dei termini ungarettiani. È proprio grazie a questo espediente che la seconda strofa sembra legarsi alla terza: la parola «Geschick», che ricorre alla fine del primo verso della terza strofa, non può non rimandare all'allitterante «Geschenk» della strofa precedente: per la parola «sorte», Hilde Domin non sceglie il tedesco «Schicksal», termine che pur ricorre nella già citata definizione della «Schicksalsgemeinschaft», bensì proprio «Geschick», un destino che è anche dono, «Geschenk». Ma «Geschick» è soprattutto qualcosa che accade e colpisce, da *schicken*<sup>67</sup>, e che non può non determinarci: «Storia dell'essere» – scrive Martin Heidegger – «significa destino dell'essere (*Seingeschichte heißt Geschick von Sein*), nelle cui destinazioni (*Schickungen*) sia il destinare sia l'impersonale (*das Es*) che destina trattengono la loro manifestazione»<sup>68</sup>.

Se Ungaretti sembra accogliere il «viaggio» come evento fatale – «tale per nostra sorte» –, Domin lo reinterpreta e lo assoggetta a una precisa

<sup>66</sup> Cfr. HUSSERL 1980.

<sup>67</sup> Cfr. GRIMM 1897, IV. I. II., p. 3870: «Geschick, *n. unverkürzt geschicke, subst. verb. zu schicken 'machen dasz etwas geschieht'*».

<sup>68</sup> HEIDEGGER 1980, pp. 106-107.

‘destinazione’, «Bestimmt von unser Geschick/ ist meine Reiseroute». Esso si riconfigura, allora, come itinerario nel tempo: un tempo che si contrae in un estremo «Atemholen», quel momento di ispirazione così ricorrente nei testi di Domin, per poi dilatarsi nuovamente in un’apertura al passato e al futuro che risulta sottolineata da una doppia sequenza temporale rispetto all’italiano: «die war und die sein wird»/ «die lebten, die leben, die leben werden». Vita e tempo sembrano confluire in un continuo ‘incedere’, nel passato e nel presente, così come nel futuro, in cui ciascuno rimane, inevitabilmente, «heimatlos», non solo «profugo» o esule da una patria, bensì mutilato, privato del concetto stesso di patria: “vaterlandslos/ heimatlos»<sup>69</sup>.

Il motivo del viaggio, che attraversa l’intera raccolta di Ungaretti, è riproposto anche nel sesto *Coro*: il componimento si apre con un periodo ipotetico di tipo paradossale, in cui ricorrono, a chiasmo, elementi corrispondenti: «infinito»/«morte» e «viaggio»/«attimo» sembrano essere i binomi centrali del discorso che il poeta sviluppa nelle due strofe successive.

Il viaggio non dura che un attimo, o meglio, meno di un attimo, un «attimo interrotto»; e tuttavia, in cima a «un Sinai», la legge, seppur relativizzata dall’uso dell’articolo indeterminativo in riferimento al monte sacro, si «rinnova», tornando ad alimentare crudelmente l’illusione del «vivere terreno»:

## 6

Zum Unendlichen, wenn die Reise dauerte <sup>70</sup> , würde es keinen Augenblick dauern, und der Tod kommt nur einen Herzschlag eher.	All’infinito se durasse il viaggio, <sup>71</sup> Non durerebbe un attimo, e la morte È già qui, poco prima.
Ein abgebrochener Augenblick, mehr dauert nicht ein Leben auf dieser Erde:	Un attimo interrotto, Oltre non dura un vivere terreno:
Wenn es abbricht auf der Höhe eines Sinai, wird den Bleibenden das Gesetz erneuert, das Ziel wird wieder schmerzhaft deutlich.	Se s’interrompe sulla cima a un Sinai, La legge a chi rimane si rinnova, Riprende a incrudelire l’illusione.

<sup>69</sup> *Vaterländer*, in DOMIN 1987, p. 348.

<sup>70</sup> DOMIN 1987, p. 372.

<sup>71</sup> UNGARETTI 1969, p. 275.

Il testo di Hilde Domin ripropone le strutture principali del componimento, mantenendo le corrispondenze «Unendliches»/«Tod» e «Reise»/«Augenblick», così come il carattere esplicativo della seconda e terza strofa, che risulta volutamente più marcato in traduzione. La poetessa sembra esplicitare, infatti, le immagini ungarettiane, ora prediligendo referenti più comuni, come nel caso della scelta «Herzschlag», ora ricorrendo all'espedito retorico della parafrasi: «ein Leben auf der Erde» per il «vivere terreno» e «das Ziel wird wieder schmerzhaft deutlich» per la pungente chiusa. Proprio nella chiusa risiede l'intervento più originale della traduttrice che lascia emergere qui, più che altrove, il suo sentire poetico: quella legge, dettata a Mosè, perde il suo carattere assoluto e si eleva, al contempo, al di sopra di ogni determinazione storica o religiosa; essa diviene universale, è la legge della vita che sempre si rinnova a coloro che restano; l'«illusione» e il suo «incrudelire» scompaiono, mentre sembra rischiararsi all'orizzonte una meta, seppur dolorosa. Ritorna, ancora una volta, l'ossessione del viaggio, e con esso la figura implicita del 'senza patria', sottotesto costante in Domin: «das Ziel» è insieme luogo di approdo e fine ultimo, 'destinazione' heiddegeriana di quell'errare in cui sembra ricomporsi il binomio che apre il componimento: il viaggio è un attimo («Reise»/«Augenblick»), la cui legge si perpetua e si rinnova all'infinito, mentre la morte, che interrompe quell'attimo, ne rappresenta l'ultima, estrema *destinazione*.

Ma il viaggio si configura sempre come un incedere verso qualcosa, o meglio, verso qualcuno: l'ottavo *Coro* introduce due precisi soggetti, un tu e un io, che sembrano muoversi l'uno verso l'altro, tra il «sonno» e la veglia, tra gli «echi» e il «brusio» del passato, fino a fondersi in un comune sentire:

## 8

Oft frage ich mich,<sup>72</sup>  
wie du vorher warst, wie ich war.  
  
Waren wir vielleicht in Schlaf befangen?  
Was wir taten, damals,  
war es von Schlafwandlern getan?

Sovente mi domando<sup>73</sup>  
Come eri ed ero prima.  
  
Vagammo forse vittime del sonno?  
Gli atti nostri eseguiti  
Furono da sonnambuli, in quei tempi?

<sup>72</sup> DOMIN 1987, p. 373.

<sup>73</sup> UNGARETTI 1969, pp. 275-276.



Wir sind schon fern, umkreist vom eigenen Echo,  
 und während du von neuem in mir wiederhallst,  
 hör ich mit an, wie du aus einem Schlafe aufstehst  
 in dem wir lange vorgesehen waren.

Siamo lontani, in quell'alone d'echi,  
 E mentre in me riemergo, nel brusio  
 Mi ascolto che da un sonno ti sollevi  
 Che ci prevede a lungo.

La poetessa si accosta al testo con interventi significativi: il secondo verso allitterante della prima strofa – «Come *ero* ed *eri* prima» – conquista una cesura marcata da una virgola e una nuova allitterazione – «*wie* du vorher *warst*, *wie* ich *war*» – che si estende anche alle strofe successive: «*Waren wir/ Was wir/ war/ Wir*».

L'atmosfera sonnambolica che pervade l'intero componimento, i cui termini strutturali sono il «sonno» e gli «echi», si arricchisce di una nuova connotazione - «*Waren wir vielleicht in Schlaf befangen?*», si chiede la poetessa in apertura della seconda strofa: al sonno non si attribuisce solo quella facoltà di confondere, così presente nel testo di Ungaretti; esso, infatti, abbraccia, avvolge, quasi soffoca il 'noi', che non ne è solo vittima, bensì autentico prigioniero. Inibito sia fisicamente che sensorialmente dal sonno, il soggetto collettivo si interroga sulle proprie azioni passate («*Was wir taten*»), vittime anch'esse di uno stato di incoscienza («*Schlafwandlern*») che è al contempo impotenza, una sorta di automatismo che annulla ogni volontà. Il passaggio dal passato al presente tra la seconda e la terza strofa – «*war es [...] / Wir sind schon fern*» – sembra relegare ciascuno alla propria eco («*umkreist vom eigenen Echo*»); quell'«alone» ungarettiano che suggerisce una fusione dell'io e del tu, non viene riproposto dalla poetessa che sembra piuttosto isolare il 'noi', ormai scisso in un io e in un tu lontani, e caricarlo di una circolarità opprimente («*umkreist*»), di una chiusura che ricorda altri suoi versi: il dolore genera un'asfissia esasperata, tombale, assimilata a una 'casa senza finestre', che non dà accesso al conforto: «*Der Schmerz sargt uns ein/ in einem Haus ohne Fenster. [...] Der Trost,/ der keine Fenster findet und keine Türen*»<sup>74</sup>.

Eppure riemerge una possibilità di contatto tra l'io e il tu: non nel «brusio» ungarettiano, bensì nel rimbombare di quella stessa eco, in cui sembra annullarsi ogni distanza. L'io porge l'orecchio a quel riecheggiare – «*hör*

<sup>74</sup> *Haus ohne Fenster*, in DOMIN 1987, p. 121.

ich mit an,» – e assiste alla rinascita del tu – «wie du aus einem Schläfe aufstehst» –; se Ungaretti fa dell’ascolto anche un atto riflessivo – «Mi ascolto» –, configurandolo come autentico momento di fusione io-tu, Domin lo rivolge esclusivamente al tu, per poi ricomporre il ‘noi’ solo nell’ultimo verso: l’alternanza io-tu/noi che ripercorre il testo confluisce in un *wir* finale, soggetto passivo per l’una e oggetto per l’altro, che risulta determinato, ancora una volta, dallo stesso destino, «aus einem Schläfe/in dem wir lange vorgesehen waren»; mentre in Ungaretti il sonno è presagio e intuizione – «Che ci prevede a lungo» –, in Domin non può essere che *destinazione*.

Destinataria di un nuovo discorso poetico è, invece, la «rosa segreta» del tredicesimo *Coro* che sboccia «sugli abissi» e fa trasalire al solo ricordo il poeta; il suo improvviso odore pervade il paesaggio notturno, alimentando l’illusione – «L’abbaglio e l’addentare» –, e il desiderio dell’«evocato miracolo» del suo sbocciare:

13

Geheime Rose, die sich öffnet über dem Abgr- Rosa segreta, sbocci sugli abissi<sup>76</sup>  
und,<sup>75</sup>

zitternd erinnre ich  
wie du zu duften beginnst  
während die Klage hochsteigt.

Solo ch’io trasalisca rammentando  
Come improvvisa odori  
Mentre si alza il lamento.

Das herbeibeschworene Wunder taucht  
die Nacht mir in die von damals  
als dich lassend und fangend  
ich fortschritt von Freiheit zu Freiheit,  
zu immer glühenderem Tun,  
mich blind in dir festbiß.

L’evocato miracolo mi fonde  
La notte allora nella notte dove  
Per smarrirti e riprenderti inseguivi,  
Da libertà di più  
In più fatti roventi,  
L’abbaglio e l’addentare.

La «geheime Rose» di Domin si configura, sin dal primo verso, più come ‘compagna’ che come autentico destinatario del suo poetare: la forma verbale dell’italiano – «sbocci» – passa immediatamente alla terza persona in una proposizione relativa che sembra oggettivarla, «die sich öffnet über

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 375.

<sup>76</sup> UNGARETTI 1969, p. 277.

dem Abgrund». Il rapporto tra la rosa e l'io risulta diversamente connotato: se in Ungaretti la rosa sboccia e odora quasi al *solo* scopo di far trasalire l'io («Solo ch'io trasalisa»), Domin non ripropone questa finalità, accentua piuttosto il momento in cui essa comincia ad emanare il suo profumo («wie du zu duften beginnst»); e la reazione principale dell'io diventa anzitutto il ricordare: la poetessa, infatti, inverte le forme verbali reinterpretandole: «trasalisa rammentando» / «zitternd erinnere ich».

Il processo di oggettivazione della rosa diventa sempre più evidente negli snodi figurativi della seconda strofa: il miracolo, non solo «evocato», bensì scongiurato, implorato – «herbeibeschworen» – come rimedio al lamento, immerge la notte nella dimensione del ricordo, «taucht/ die Nacht mir in die von damals». In quest'ultimo verso, Domin rinuncia all'iterazione presente nell'italiano – «notte/notte» – attraverso l'introduzione del pronome personale tonico, «die»; la figura, tuttavia, non scompare del tutto, bensì ritorna in veste nuova nei due versi immediatamente successivi, il primo costituito da forme verbali analogiche – «lassend und fangend», il secondo interamente giocato sull'allitterazione in fricativa, nonché sull'iterazione della parola «Freiheit». È proprio in questi due versi che si esplicita la piena oggettivazione della rosa che non è più soggetto dello smarrirsi, del riprendersi e dell'inseguire, bensì il loro oggetto; l'azione passa all'io che, non più contemplativo come in Ungaretti, procede verso il pieno possesso della rosa; anche la brama, dunque, diventa attributo dell'io che ardentemente desidera. L'«abbaglio» ungarettiano perde il suo carattere illusorio e diventa qui accecante: l'io raggiunge allora, in un climax ascendente, l'oggetto del suo desiderio; accecato, ma non vacillante, egli addenta finalmente la rosa, «in dir festbiß».

La figura della rosa attraversa tutta la poesia di Hilde Domin e rientra nella sua più generale attitudine a ricorrere a molteplici referenti del mondo vegetale o animale; essa si cristallizza in particolar modo nella raccolta che ne reca il nome, *Nur eine Rose als Stütze*<sup>77</sup>, in cui la sua simbologia si configura in maniera estremamente positiva. Nella rosa confluiscono tutti gli attributi della 'fiducia': è la lingua che sostiene nel vuoto – «Aber ich liege in Vogelfedern, hoch ins Leere gewiegt./ Mir schwindelt [...]/ Meine Hand/ greift nach einem Halt und findet/ nur eine Rose als Stütze»<sup>78</sup> –, è

<sup>77</sup> DOMIN 1987, pp. 111-151.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 113.

quindi vita che non si esaurisce, che non appassisce, «Die Rose verblüht [...] nicht»<sup>79</sup>.

La dimensione notturna in cui si manifesta il ‘miracolo’ della rosa, diventa nel ventiduesimo *Coro* un’atmosfera serale «senza fiato», pesante, «irrespirabile», sopraffatta da un’angosciante solitudine, il cui unico conforto sembrano essere i «morti» e i «pochi vivi» amati; una sera che si configura come momento di lucidità, di chiarezza interiore, di consapevolezza e al contempo di più acuto dolore:

Ohne Lufthauch ist und erstickend der  
Abend,<sup>80</sup>  
wenn ihr, meine Toten, und die wenigen  
Lebenden  
die ich liebe,  
nicht zu mir kommt im Gedanken  
bereit mir zu helfen  
wenn ich an meiner Einsamkeit den Abend  
fühle.

2

È senza fiato, sera, irrespirabile,<sup>81</sup>  
Se voi, miei morti, e i pochi vivi che  
amo,  
Non mi venite in mente  
Bene a portarmi quando  
Per solitudine, capisco, a sera.

La traduzione di Hilde Domin si apre con un motivo fondamentale della sua stessa poesia: il fiato, *Hauch*, che si alterna al respiro, *Atem*, costituisce quell’elemento aereo che sorregge il suo intero mondo poetico, «Ein Hauch der Luft»<sup>82</sup> - un elemento che viene a mancare in questo caso («Ohne Lufthauch»), e genera un’atmosfera serale non solo «irrespirabile», bensì opprimente, o meglio, asfissiante, «erstickend». Il respiro riprende solo con l’‘aiuto’ dei propri cari, che sembrano rispondere a un appello più esplicito e diretto rispetto a quello ungarettiano: «bereit mir zu helfen». Il componimento si arricchisce inoltre di un verso supplementare che pone in maggiore risalto i termini «Toten» e «Lebenden» nel loro reciproco contrapporsi e fondersi: mentre Ungaretti include il «che amo» nel secondo verso, Domin crea un enjambement, collocando il «die ich liebe» in un verso completamente nuovo che assume una posizione centrale. L’amore

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 116.

<sup>80</sup> DOMIN 1987, p. 376.

<sup>81</sup> UNGARETTI 1969, p. 279.

<sup>82</sup> DOMIN 1987, p. 114.

sembra legare così i vivi e i morti in un unico pensiero - «im Gedanken» - che superi la solitudine.

Il pensiero dei morti ricorre, perenne, anche nella sua stessa poesia; le loro voci, che ancora riecheggiano, recano conforto al cuore, ma non sembrano fondersi con quelle dei vivi, destinati, invece, a perdersi nella transitorietà stessa della vita: «Und die verliebten Lebenden/ und die unverliebten Toten/[...] und du ihre Stimmen wieder hörst/ ganz nahe/ bei deinem Herzen»<sup>83</sup>. Infine, se in Ungaretti la solitudine è percepita dalla sfera intellettuale - «capisco» -, nella poetessa ritorna una forte connotazione affettiva, istintiva - «fühle»; la sera stessa sembra riconfigurarsi: non è solo una dimensione temporale di apertura e chiarezza interiore - «a sera» -, bensì l'oggetto di quel 'sentire', «den Abend».

Un sentire fatto di *parole*, che come melagrane mature ricadono sulla terra e vi si aprono; il frutto riversa i suoi semi e mostra senza remora alcuna *tutto* il suo potenziale:

*Worte*<sup>84</sup>

Worte sind reife Granatäpfel,  
sie fallen zur Erde  
und öffnen sich.  
Es wird alles Innre nach außen gekehrt,  
die Frucht stellt ihr Geheimnis bloß  
und zeigt ihren Samen,  
ein neues Geheimnis.

Allo stesso modo Hilde Domin penetra l'alterità della lingua e dei significati di Ungaretti e procede verso il recupero di possibilità poetiche latenti che riemergono dalla sua stessa poesia. La traduzione si determina, allora, come rapporto di interdipendenza strutturale garantito dal testo che ne costituisce il punto fermo, nonché come centro propulsore delle tensioni testuali e figurative implicate dal rapporto di scambio tra un «*da-chi*» e un «*per-chi*»<sup>85</sup>, che interagiscono interrogandosi reciprocamente. A partire dal suo orizzonte linguistico e poetico, Domin sembra dischiuderne uno ine-

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 124.

<sup>85</sup> Uso qui la terminologia di MESCHONNIC, in «Il lettore di provincia», n. 44, 1981, pp. 28-29: «chi traduce o ritraduce che cosa, e perché? Questo perché è sempre il perché di un

dito che è proprio e altrui al contempo: le sue parole diventano i germi di parole nuove che svelano nuovi significati e si aprono al lettore rivelandogli il loro segreto, «ein neues Geheimnis».

### Bibliografia

- AUSLÄNDER Rose, *Gesammelte Werke*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1984-1990.
- BÖHMEL FICHERA Ulrike, *Hilde Domin, Fernseh-Gedichte: «Napalm-Lazarett» und «Brennende Stadt (Beirut)»*, in *Poesia Tedesca Contemporanea. Interpretazioni*, a cura di Anna Chiarloni e Riccardo Morello, Ed. dell'Orso, Alessandria 1996, 13-25.
- BÖHMEL FICHERA Ulrike, *Zum «Stelldichein mit mir selbst»: Die Exilerfahrung in der Lyrik Hilde Domins*, in *Deutschsprachige Exillyrik von 1933 bis zur Nachkriegszeit*, a cura di Jörg Thunecke, Amsterdam/Atlanta, GA (Rodopi) 1998, 339-55.
- BRAUN Michael, *Exil und Engagement. Untersuchungen zur Lyrik und Poetik Hilde Domins*, Bern. Lang, Frankfurt am Main, Berlin 1994.
- BUFFONI Franco, *La traduzione del testo poetico*, Marcos y Marcos, Milano 2004.
- CORTELESSA Andrea, *Ungaretti*, Einaudi, Torino 2005.
- DE LUCIA Stefania, Recensione di *Die Liebe im Exil. Briefe an Erwin Walter Palm aus den Jahren 1931-1959*, di Hilde Domin, (hrsg. von Jan Bürger und Frank Druffner, u. M. von Melanie Reinhold), Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 2009, in *Rivista Online del Dipartimento di Letterature e Culture Europee*, Università degli Studi di Palermo, [http://www.dilce.unipa.it/rivista/documenti/n\\_02\\_2009/23\\_s\\_delucia\(r\).pdf](http://www.dilce.unipa.it/rivista/documenti/n_02_2009/23_s_delucia(r).pdf).
- DI STEFANO Giovanni, *Triplce eco. Ungaretti nelle versioni di Ingeborg Bachmann, Paul Celan e Hilde Domin*, in «Testo a fronte», Numero 21, 1999, 135-162.
- DOMIN Hilde, *Gesammelte Gedichte*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1987.
- DOMIN Hilde, *Gesammelte Autobiographische Schriften: Fast ein Lebenslauf*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1998.
- DOMIN Hilde, *Die Liebe im Exil: Briefe an Erwin Walter Palm aus den Jahren 1931-1959*, BÜRGER Jan, DRUFFNER Frank (Hg.), Fischer Verlag, Frankfurt am Main 2009.
- DRESSLER Stephanie, *Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 1997.

---

*per-chi* (il traduttore). Non è una qualunque persona, né una qualunque cosa, né un qualunque momento. [...] Il *per-chi* si iscrive nel *da-chi*».

- GOSSENS Peter, *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg 2000.
- GRIMM Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 16, Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin (Hg.), Leipzig S. Hirzel 1854-1960.
- HEIDEGGER Martin, *Zur Sache des Denkens* (1969), ed. it. *Tempo ed essere*, trad. it. di E. Mazzarella, Guida, Napoli 1980.
- KARSCH Margret, *Das Dennoch jedes Buchstabens. Hilde Domin's Gedichte im Diskurs um Lyrik nach Auschwitz*, Transcript, Bielefeld 2007.
- LEHR-ROSENBERG Stephanie, «*Ich setzte den Fuß in die Luft, und sie trug*». *Umgang mit Fremde und Heimat in Gedichten Hilde Domin's*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2003.
- LERMEN Birgit, Braun Michael, *Hilde Domin. Hand in Hand mit der Sprache*, Bouvier, Bonn 1997.
- LORETAN-SALADIN Franziska, *Dass die Sprache stimmt. Eine homiletische Rezeption der dichtungstheoretischen Reflexionen von Hilde Domin*, Acad. Press, Freiburg 2008.
- MESCHONNIC Henri, *Proposizioni per una poetica della traduzione*, trad. a cura di Mirella Conenna e Domenico D'Oria, in «Il lettore di provincia», n. 44, 1981, 23-31.
- NERGAARD Siri (cur.) *Teorie contemporanee della traduzione*, Bompiani, Milano 2007.
- SCHEIDGEN Ilka, *Hilde Domin. Dichterin des Dennoch. Eine Biografie*, Kaufmann, Lahr 2007.
- UNGARETTI Giuseppe, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1969.
- V. WANGENHEIM Bettina (Hg.), *Vokabular der Erinnerungen. Zum Werk von Hilde Domin*, Aktualisierte Neuausgabe von Ilse Metze, Fischer, Frankfurt am Main 1998.

## RIASSUNTI





BERNHARD ARNOLD KRUSE, *Heimat: Osservazioni intorno ad un concetto chiave degli anni '50*

Ausgehend von der Konjunktur, die der Begriff *Heimat* seit den achtziger Jahren erlebt, wird unter Einbeziehung seiner Vorgeschichte im Kontext des Nationalismus im Wilhelminischen Reich und im Nazifaschismus ein panoramaartiger Überblick über den Heimatbegriff in den fünfziger Jahren gegeben. Von den Kriegsheimkehrern über die Heimatvertriebenen, die Exilanten, KZ-Überlebenden, Kriegsverschickten, Umgesiedelten bis hin zu den in der durch Krieg und Migration entstellten Heimat Verbliebenen wird für mehr oder weniger die gesamte Bevölkerung *Heimat* zu einem zentralen Begriff. Skizziert wird dann die Konstruktion verschiedener Heimatkonzeptionen in der Literatur: Von der Konstatierung seiner völligen Zerstörung über seine Funktion als zentrale Ersatzorientierung für den kompromittierten Nationalismus oder als Verkleidung nationalistisch-revanchistischer Ansprüche bis hin zur Evasionsliteratur der Trivialromane.

CETTINA RAPISARDA, *Was ist ein Gedicht? Standortbestimmungen in den fünfziger Jahren*

Im Mittelpunkt des Beitrags steht die Frage nach der Bestimmung dessen, was in den fünfziger Jahren als moderne Lyrik anzusehen ist. Die Klassifizierungen der ersten Nachkriegsjahre, die sich vor allem auf die Biographie der Autoren stützten (Exil, Innere Emigration, junge Generation), erweisen sich als bald als unzureichend, um die unterschiedlichen ästhetisch-literarischen Vorgehensweisen einzuordnen.

Die Bezüge auf unterschiedliche literarische Traditionen der europäischen Moderne, die Entscheidung für eine 'absolute' (Benn) oder eine 'engagierte' Lyrik (Brecht) veranlassen heftige Debatten um die Definition von Modernität, wie sie sich in den Zeitschriften, etwa im «Merkur» zwischen Holthusen und Krolow und den Autoren der Gruppe 47, abspielen.

ULRIKE LEUSCHNER, *Freundeskreis, Clique, Machtinstanz: Die Gruppe 47*

Die Gruppe 47, die sich ihren Namen nach dem Jahr ihres Gründungstreffens gab, ist die wirkungsmächtigste Konfiguration der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit. Unter dem Signum der 'jungen Generation', das dem biologischen Alter der maßgeblich Beteiligten nicht entsprach, erhob sie den Anspruch, den Aufbruch zu einer neuen Literatur nach dem Ende der NS-Herrschaft zu reprä-

sentieren. Die Legendenbildung setzte unmittelbar ein und erschwerte bis heute die literarhistorische Bewertung. Aus der Fülle der überlieferten Zeugnisse lässt sich immerhin die Entstehungsgeschichte extrahieren. Erweist sich schon dabei die Rede von der 'Stunde Null' als vorgeblich, so erhärtet sich der Befund beim Blick auf die Gruppenpoetik. Im Widerspruch zum verordneten 'Kahlschlag' werden ältere Schreibweisen tradiert, wie am Beispiel von Günter Eichs Gedicht *Inventur* gezeigt werden kann: Trotz seines klandestinen Bezugs auf den «magischen Realismus» der Zeitschrift «Die Kolonne» stellte Hans Werner Richter, der Initiator und Leiter der Gruppe, es 1962 dem «Almanach der Gruppe 47» als Leittext voran. Die empfindliche Ausgrenzung der Exilanten Paul Celan und Albert Vigoleis Thelen entlarvt die Rede vom Neubeginn auch auf politischem Gebiet. Im Verlauf der fünfziger Jahre avancierte die Gruppe 47 zur führenden literarischen Vereinigung der Bundesrepublik. Mit einigem Gespür für neue Talente verschaffte ihr Richter eine stetige Entwicklung. Das betraf den Literaturmarkt ebenso wie die Schlüsselpositionen in den Feuilletons, die von führenden Kritikern aus dem Kreis besetzt wurden. In der veränderten bundesrepublikanischen Gesellschaft der sechziger Jahre verlor die Gruppe ihre Bedeutung.

ULRIKE BÖHMELE FICHERA, *Der Verworrenheit des Lebens entrinnen: Luise Rinsers kreative Korrekturen ihrer Biographie*

Nachdem Anfang 2011 Michael Kleeberg mit seinen Recherchen nachweisen konnte, in welchen Punkten Luise Rinser ihren Lebenslauf manipuliert hat, fragt der Aufsatz nach den literarischen Strategien, die diese 'kreativen Korrekturen' ihrer Autobiographie begleitet und gestützt haben. Indem sie eine Überlagerung der Erlebnisse und Verhaltensweisen ihrer weiblichen Figuren mit der Person der Verfasserin nahelegt – vor allem durch detaillierte und explizit autobiographische Einlassungen in die fiktionalen Texte – steuert Rinser intentional die Lektüre ihres Publikums. Auf diese Art und Weise schreibt sich die Autorin nicht nur eine dezidiert antifaschistische Haltung zu, sondern nimmt für sich sogar den Status eines Opfers des Nationalsozialismus in Anspruch, der ihr zu Lebzeiten auch materielle Vorteile eingebracht hat, wie sie in ihrer offiziellen Autobiographie von 1981 selbst berichtet.

STEFAN NIENHAUS, *Il bisogno di umiltà cristiana. La lettura di Wir sind Utopia di Stefan Andres nel dopoguerra*

Stefan Andres' Novelle *Wir sind Utopia* erschien 1942 in der «Frankfurter Zeitung» (im Jahr darauf auch in Buchform) und gehört zusammen mit der bereits 1936 veröffentlichten *El Greco malt den Großinquisitor* ohne Zweifel zu den wichtigen Texten der so genannten 'Inneren Emigration'. Während über seine tatsächliche Wirkung in der Nazizeit, obgleich darüber nur wenige Zeugnisse

vorliegen, genug Vermutungen angestellt worden sind, ist der ungeheure Erfolg, den der Text bis in die frühen sechziger Jahre hatte, nicht ausreichend im Kontext der Mentalität der Nachkriegszeit bedacht worden. Die christlich orientierte Rezeption, die bis heute anhält und die dem im Text selbst angelegten ideologischen Reflexionsmuster entspricht, wird von der Forschung meist ganz aus ihrem historischen Kontext gelöst betrachtet. Im Hinblick auf eine mögliche Neubeantwortung der Frage, warum gerade dieser Text zum Bestseller und zur Pflichtlektüre in den Anfangsjahren der Bundesrepublik wurde, soll hier hingegen wenigstens andeutungsweise eine Rekonstruktion des Phänomens der massenhaften Rückbesinnung auf den katholischen Glauben und der Gründe, die diese hervorgerufen haben, vorgenommen werden.

FRANZ HAAS, *La 'doppia vita' della giovane Ingeborg Bachmann: fra poesia e giornalismo*

Ingeborg Bachmann erreichte mit ihren Gedichten einen frühen Ruhm, doch sie konnte lange Zeit nicht von der Literatur leben. Deshalb schrieb sie als junge Frau zum Broterwerb ziemlich anspruchslose journalistische Texte, die sie entweder mit einem Pseudonym oder gar nicht unterzeichnete. In späteren Jahren hat die Autorin diese Arbeiten und ihr früheres 'Doppelleben' zurecht verschwiegen. Lange nach ihrem Tod begannen jedoch eifrige germanistische 'Entdecker', auch diese frühen Produkte zu vermarkten und ihre angebliche Qualität anzupreisen.

Der vorliegende Beitrag richtet sich gegen die Verlockung, den Nachlass der Autorin und andere Archive zu plündern, wodurch bisher mindestens zwei sehr fragwürdige editorische Konfektionen entstanden sind: *Die Radiofamilie* (2011), eine heitere Seifenoper, zu der die Autorin beim Wiener Sender 'Rot-Weiß-Rot' in den Jahren 1952-53 anonym 15 Folgen von erstaunlicher Seichtigkeit beigetragen hatte, und *Römische Reportagen* (1998), eine Sammlung von Texten, die sie in den Jahren 1954-55 weit unter ihrem Niveau und ganz nach dem konservativen Geschmack ihrer Auftraggeber im Adenauer-Deutschland für die «Westdeutsche Allgemeine Zeitung» und für 'Radio Bremen' geschrieben hatte. Beide 'Werke' stammen aus einer Zeit, zu der Ingeborg Bachmann bereits großartige Gedichte geschrieben hatte. Mit der Veröffentlichung dieser Arbeiten wurde der Dichterin ein schlechter Dienst erwiesen, der sie als Kultfigur jedoch nicht nachhaltig beschädigen wird. Diese Publikationen sind zwar unfreiwillige Zeugnisse für den heutigen schlechten Geschmack, andererseits aber auch gute Dokumente zum Literaturbetrieb der frühen 50er Jahre.

LUCIA PERRONE CAPANO, *Paradossi del tempo in Tauben im Gras di Wolfgang Koeppen*

In *Tauben im Gras* (1951) liefert Wolfgang Koeppen die modellhaft konzent-

rierte Bestandsaufnahme eines Tagesgeschehens in einer Stadt im noch deutlich vom Krieg gekennzeichneten Westdeutschland. Der Roman schildert in kurzen Szenen den Tagesablauf von etwa dreißig Personen, Menschen aus verschiedenen Gesellschaftsschichten. Mitten in der Geschäftigkeit der Großstadt zeigen sich plötzlich und unerwartet Verdecktes, Verdrängtes und Verkehrtes, durch Risse und Brüche hinter der Fassade der Wirklichkeit zum Vorschein gebracht. Die Nachkriegszeit, in der die Handlung spielt, wird als neue Vorkriegsepoche dargestellt. Der Epochenumbbruch, die «Wendezeit, Schicksalszeit», wie es hier heißt, ist also nur eine Zeit zwischen den Kriegen, «eine karge Spanne, vertan, eine Sekunde zum Atemholen, Atempause auf einem verdammten Schlachtfeld».

In der problematisch gewordenen Zeiterfahrung des Romans, die ein spezieller Ausdruck der Geschichtserfahrung des Autors ist, wird Zeit als Einheit des Gegensätzlichen erlebt: als Augenblick und Dauer, Stillstand und Bewegung. Die Auflösung der linearen Zeitfolge zerstört die kausalen Beziehungen zwischen den einzelnen Ereignissen und diese Diskontinuität macht neue Mittel zur Verbindung von Sequenzen, Situationen und Erinnerungen erforderlich. Mit Hilfe einer multiperspektivischen Montagetechnik wird die Zeit mittels räumlicher Denkmuster thematisiert, wobei auch vom Zwangsmuster der chronologischen Zeit befreite Momente entstehen können.

LORENZO LICCIARDI, *Die Uhren di Wolfgang Hildesheimer: meccanismi del tempo nel teatro dell'assurdo*

Die Zeit als empirischer Faktor und theoretischer Begriff erweist sich im absurden Theater Hildesheimers als annihilierender Mechanismus, der die Handlung der Figuren diktiert bzw. verhindert und sie zu ohnmächtigen Marionetten reduziert. Der Beitrag nimmt sich eine nähere Analyse des Theaterstücks *Die Uhren* (1958) vor, das als Parabel eines Verfalls gelesen werden kann. Hier entzieht sich die Zeit jeglicher menschlichen Kontrolle, sie lässt sich weder messen noch bewältigen, sie zerreißt vielmehr das Leben der beiden lediglich als *Mann* und *Frau* typisierten Protagonisten und degradiert sie zu 'Uhren-Menschen'. Die Negation der Gegenwart als sinnstiftende Dimension im historischen Kontinuum ist Grundlage der Poetik Hildesheimers und Reflex seiner radikalen Infragestellung der Zukunft als 'Prinzip Hoffnung', welche wiederum durch den düsteren Horizont der Nachkriegszeit unmittelbar geprägt ist.

GIUSEPPINA CIMMINO, *Frammenti di percezione in Brand's Haide di Arno Schmidt*

In seiner Prosa strebt Arno Schmidt eine möglichst genaue Abbildung des Diskontinuierlichen der menschlichen Erfahrung an, was nur durch den Bruch mit

den traditionellen Prosaformen zu erreichen ist. An deren Stelle setzt Schmidt neue, experimentelle Repräsentationsstrategien, die mit dem fragmentarischen Charakter der Wahrnehmungs- und Lebensformen im Deutschland der Nachkriegsjahre zusammenhängen. Diese Versuche, die er in den *Berechnungen*, seinem poetologischen Text, «Versuchsreihen» nennt, zeigen sich am prägnantesten im Roman *Brand's Haide* (1951), der 1946 spielt und dessen Hauptfigur ein Kriegsheimkehrer ist, der Material für eine Biographie von Fouqué sammelt. Hier, wie in den meisten Werken Schmidts der Fünfziger Jahre, wird der Plot durch poetologische Reflexionen und intertextuelle Verweise, die von einem problematischen Verhältnis zur deutschen literarischen Tradition zeugen, ständig unterbrochen – auch im Dialog mit der Vergangenheit erweist sich die Gegenwart als dramatisch «löchrig».

SERGIO CORRADO, *Ricapitolazione senza Messia: le topografie di Heißenbüttel*

Die Rekapitulation ist das Aufbauprinzip in Heißenbüttels *Topographien* (1956). Mittels Figuren des Parallelismus reiht er Vers um Vers Verschiedenartiges aneinander (architektonische Formen, Wolkenformationen, die anonymen Gesichter der Menschenmasse, aber auch historische Ereignisse, Namen von Philosophen und Künstlern, sowie grammatikalische Formen und Sprachmaterial) und reduziert es mit (topo)graphischer Exaktheit auf die Textoberfläche. Diese Operation ist im Lichte des sich Mitte des Jahrzehnts etablierenden Diskurses der Pause zu betrachten: Gerade die Errungenschaften des schwindelerregenden Wirtschaftswachstums ermöglichen es, den Blick auf die nächste Vergangenheit und die gegenwärtigen Lebensformen zu richten. Zieht man die theologische Kategorie der messianischen Rekapitulation heran, auf die Agamben in seinem Buch über den Apostel Paulus zurückgreift, so stellt man allerdings fest, dass das Fehlen eines eschatologischen Horizonts bei Heißenbüttel die Rekapitulation in den Wiederholungen des Identischen stocken, ins Seriale ausarten lässt – auf der topographischen Oberfläche wuchern die Signifikanten. Liest Heißenbüttel die Stadt als Text, so zeigt sich in seinen Lyriken eine – partielle, denn das Experiment bleibt aporetisch – Akzentverschiebung von der Geschichte zur Semiotik, von der Produktion zum Code (Baudrillard). Letztendlich nehmen die *Topographien*, die man in die Nähe der theoretischen Positionen der 1955 gegründeten Hochschule für Gestaltung Ulm rücken kann, Ansätze der postmodernen Ästhetiken vorweg.

VALENTINA DI ROSA, «*Draussen im Walde von Wilhelmshorst*». *La militanza poetica di Peter Huchel*

Ausgehend von einem Zitat Hans Mayers, das auf die isolierte Position des Dichters Peter Huchel in der DDR-Öffentlichkeit der 50er Jahre anspielt, nimmt sich der Beitrag eine Analyse dessen literarischer Autorschaft unter einem Dop-

pelaspekt vor. Einerseits werden einzelne Motive der lyrischen Produktion Huchels thematisiert, wobei ein besonderes Augenmerk der Gedichtsammlung *Chausseen Chausseen* (1949-63) gilt; andererseits werden Tendenzen und Richtlinien der Arbeit Huchels als Chefredakteur der renommierten Zeitschrift «Sinn und Form» thematisiert, durch die er sich gegen die offizielle Kulturpolitik des SED-Regimes mutig positionierte und die 1962 zu seiner Entlassung führten. Natur und Geschichte, Tradition und Gegenwart: Huchels Engagement im Sinne einer gesamtdeutschen Literatur bzw. einer «Einheit des kulturellen Lebens» wird nicht zuletzt anhand des gedanklichen Austauschs mit einigen seiner damaligen Weggefährten rekonstruiert und somit als Reflex der ideologischen Auseinandersetzungen der Aufbaujahre der DDR erörtert.

ELISABETH GALVAN, *Letteratura acustica. Marie Luise Kaschnitz e il radiodramma*

Nach einer kurzen Kontextualisierung von Marie Luise Kaschnitz' erstem Hörspiel *Jasons letzte Nacht* (1950) wird der Text auf das Innovationspotential hin untersucht, das besonders im Vergleich zu seinem narrativen Vorläufertext *Die Nacht der Argo* (1943) zutage tritt. Im Hörspiel durchläuft Jason in Gedanken sein gesamtes Leben – nicht etwa freiwillig, hat er doch für die Erinnerung sehr wenig übrig. Vielmehr ist es sein Schiff, die mit menschlicher Sprache begabte Argo, die als Instanz des Gewissens und der Erinnerung fungiert und ihn durch die Sprache in die Vergangenheit zurückführt. In der Darstellung der Geschichte des Helden weicht M. L. Kaschnitz in wesentlichen Punkten von der mythischen Vorlage ab und erreicht dadurch eine zeitkritische Aktualisierung des Mythos. Das Ende des Hörspiels ist pessimistisch und zeitkritisch: Jason hat aus der Erinnerung nichts gelernt und möchte von neuem ausziehen, das goldene Vließ zu erobern. In der stürmischen Nacht wird er jedoch von Argo, dem Vehikel der Erinnerung, erschlagen.

GABRIELLA SGAMBATI, *Paul Celan, 'der Fremde, ungebeten': tentativi di ricostruzione guardando ad Est*

Ein Leben an der Grenze, Schreiben zwischen Sprachen und Räumen. Der Übersetzer/Poet Paul Celan erlebte die Sprachbewegung (zwischen Sprachverlust und sprachlicher Maske) ebenso wie die De-territorialisierung als Substanz seines Schreibens. Der Ort, *locus*, des Gedichts ist für ihn ein Wort, das Leid und Gedächtnis in sich enthält und beides immer wieder im Leser entstehen lässt.

Celan lebt hauptsächlich zwischen dem französischen Alltag und einer deutschen aber nicht 'bundesdeutschen' Sprache des Gedichts. Er lebt zwischen verschiedenen Welten und kämpft in diesem Raum gegen die Schrecken des Krieges (des nie wirklich vergangenen Krieges und des immer gefürchteten neuen). Die

Erfahrung kultureller und sprachlicher Fremdheit ist eine Grundbedingung seines Schreibens; für ihn ist die Beziehung mit der *anderen* Sprache eine – wenn auch leidvolle – Erfahrung der Befreiung und eine gleichzeitige Annäherung an die Muttersprache.

Als Celan nach seinem kurzen Wiener Zwischenspiel in Paris ankommt, ist er ein mittel- wie staatenloser osteuropäischer Exilant. Er fühlt sich wie ein «Fremder, ungebeten», hat sich selbst immer als ‘*östlich*’ und nie als ‘*westlicher geworden*’ betrachtet. Im Jahr 1952 begibt sich Celan (zum ersten Mal seit 1938) nach Nien-dorf, wo er an einem der bedeutendsten Treffen der Gruppe 47 teilnimmt. Hier liest er einige Gedichte, unter anderem *Todesfuge*, erntet jedoch negative Kritik. Ein immer wiederkehrendes Grundgefühl der Einsamkeit verlässt ihn nie ganz, sondern wird zu einem persönlich wie historisch bedingten, existenziellen wie poetischen Chiffre des Autors.

CARLA RIVIELLO, *Modalità di rappresentazione del dolore in alcune elegie anglo-sassoni*

The centrality of the description of pain in some of the so called Old English elegies (*The Wanderer, The Seafarer, Deor, Wulf and Eadwacer, The Wife's Lament*), allows to evaluate them as a whole, if not as a literary genre, at least as texts which share similar themes. This study aims at analyzing the semantic and stylistic types through which these representations are given, considering in particular the many occurrences in which the condition of unease and inconvenience is connected to *mind-words*. The varied richness of the solutions found shows a common perception of suffering both as a categorical imposition that the individual cannot escape and as a process to be experienced in a silent and internalized way. In addition, such texts display no elegy-specific stylistic features and lexemes: beyond the common ability in producing an emotional message of undeniable immediacy, each text reveals a different degree of originality in the intertextual links related to a common cultural context and betrays its own identity in the arrangement and organization of its thematic and formal elements.

DONATA DI LEO, *Faust nel pensiero e nell'opera di Anatolij V. Lunačarskij*

Im 20. Jahrhundert ist der Erfolg von Goethes *Faust* in Russland vor allem der marxistisch-leninistischen Interpretation zuzuschreiben, die die vermeintlich revolutionären Aspekte der Tragödie unterstreicht. Auf der Grundlage solcher Rehabilitationsbemühungen verfasst A. V. Lunačarskij, Hauptvertreter der marxistisch-sowjetischen Kritik, diverse Aufsätze zum Thema, die, ausgehend von seinem eigenen Drama *Faust und die Stadt* (1918), neue Wege der Faust-Rezeption in Russland einschlagen. Das Drama verkündet die Utopie eines sozialistischen Staa-



tes, aufgebaut mithilfe von Herzog Faust, einem sich doch am Ende seines Lebens zu den Ansprüchen der Gemeinschaft bekehrenden Übermenschen; *Faust und die Stadt* erscheint als die Vollendung von Fausts heroischem Weg als Vertreter der Menschheit. Während Goethes Faust zuerst das Mittelalter in der kleinen Welt (Faust I), dann den Kapitalismus der großen Welt (Faust II) erlebt, versteht sich der Faust von Lunačarskij als Faust III, als historische Synthese und gleichzeitige Fortsetzung des Goetheschen Faust.

ENZA DAMMIANO, *Hilde Domin: identità in esilio tra poesia e traduzione*

Literatur und Exil sind die dominierenden Merkmale der «Sprachodyssee» Hilde Domins: die als Hildegard Dina Löwenstein in eine Familie jüdischer Herkunft geborene Domin verlässt 1932 Deutschland und begibt sich nach Italien. Ihr italienischer Studienaufenthalt wird bald Exil und später Zufluchtsort vor der nationalsozialistischen Judenverfolgung. Nach fast zwanzig Wanderjahren (Italien, England, Dominikanische Republik), in denen sie «Texte gewendet [hat], wie andere Kleider wenden», befindet sich Hilde Domin «an einer Grenze» und entdeckt die Dichtung: ihr bleibt nichts anders übrig als in die Sprache, die Sprache einer doppelten Rückkehr, in das Wort und «dahin, wo das Wort lebt», d. h. nach Deutschland zurückzukehren. Gleichzeitig wird Übersetzung vom sprachlichen «Handwerk» zur bewussten Reflexion über die Sprache der Dichtung: Domin übersetzt aus dem Italienischen, Englischen, Französischen und Spanischen zeitgenössische Dichter wie Giuseppe Ungaretti, Pierre Emmanuel, Charles Olson, Amir Gilboa, Denise Levertov und Jorge Carrera Andrade. Ziel dieser Untersuchung ist die Analyse von Domins Übersetzungen aus Giuseppe Ungaretti.