

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

*Redazione:* Sergio Corrado, Valentina Di Rosa, Barbara Häußinger, 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

ISSN 1124-3724

XXV  
1-2  
2015



A.I.O.N. - SEZIONE GERMANICA



*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXV (2015), 1-2

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

# Studi Tedeschi

## Filologia Germanica

### Studi Nordici

### Studi Nederlandesi



*Annali*

SEZIONE GERMANICA  
N.S. XXV (2015), 1-2

---

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI «L'ORIENTALE»

**Studi Tedeschi**

**Filologia Germanica**

**Studi Nordici**

**Studi Nederlandesi**



INIZIATIVE EDITORIALI PAOLOLOFFREDO



## INDICE

	pag.
MARINA FOSCHI ALBERT, <i>Zouber: la magia nel Tristan di Gottfried von Strassburg</i>	5
LUCA TAGLIANETTI, <i>Ibsen e le Norske Sagn</i>	27
STEFAN NIENHAUS, « <i>Ich rette sie und sie ist doppelt mein</i> »: <i>Il mito di Elena nell'«elaborazione barbarica» di Goethe</i>	43
WALTER SCHMITZ, <i>Zeug und Zeugnis. Zum semiotischen Wandel der Dingwelt seit 1800</i>	63
LORENZO LICCIARDI, <i>La costruzione della tana o il «pozzo di Babele». Considerazioni su Der Bau di Franz Kafka</i>	105
ALESSANDRA SCHININÀ, <i>Odysseus als Grenzüberschreiter bei Exilautoren/innen aus Österreich</i>	133
ELENA AGAZZI, « <i>Dichten war stets eine Ungeduld der Erkenntnis, ein Vorseilen vor dem Rationalen, ein Wegbereiten</i> ». <i>A proposito della pubblicazione dello Hermann Broch Handbuch (2016)</i> .	145
GIOVANNI ROTIROTI, « <i>Partigiano dell'assolutismo erotico</i> »: <i>saggio su alcuni «poemi in prosa» scritti in romeno da Paul Celan</i>	161
ELLI CARRANO, <i>Scrivere e leggere il femminile: Kürzere Tage di Anna Katharina Hahn</i>	199
VALENTINA SCETTINO, <i>Prosogit: a corpus for prosodic studies in German L1 and Italian L2</i>	237
GABRIELLA SGAMBATI, <i>Lexikon der Krise / Lessico della crisi. Eine kontrastive Analyse Deutsch-Italienisch</i>	257

	pag.
BARBARA HÄUßINGER, <i>La didattica del tedesco come lingua straniera nel TFA. Il ruolo del lessico</i>	279
GRAZIA DIAMANTE, <i>Le Poetikvorlesungen nei paesi di lingua tedesca. Un'analisi del genere testuale</i>	297
GIUSI ZANASI, <i>Il 'dibattito Brecht-Lukács'. Dagli anni Trenta agli anni Settanta</i> (per Paolo Chiarini)	327
RIASSUNTI	361

ZOUBER: LA MAGIA NEL *TRISTAN*  
DI GOTTFRIED VON STRASSBURG

di

Marina Foschi Albert

Pisa

a LC e SK

Tema del lavoro sono i rimandi alla magia e l'uso della parola *zouber* nel poema *Tristan* di Gottfried von Straßburg\*. La leggenda medievale di Tristano e Isotta, imperniata sul motivo della pozione magica che provoca l'amore eterno e invincibile dei protagonisti, sembra assegnare alla magia un ruolo tematico fondamentale. L'indagine del lessico nel *Tristan* di Gottfried non lo conferma. Al contrario, nel poema medio alto tedesco sembra assente ogni riferimento a forze che trascendono l'ambito della razionalità e delle normali capacità umane. Secondo l'uso comune nel tedesco medievale, con *zouber* il testo allude piuttosto alla magia in senso traslato, quale caratteristica di fascino individuale, con uno specifico rimando all'astuzia come arte incantatoria e qualità utile a condizionare le credenze delle persone e lo svolgersi degli eventi: una variante per così dire «magica» di quell'astuzia cui già il mondo classico assegnava un valore positivo, come documenta la rappresentazione dell'Ulisse omerico. Nel seguito, proporrò alcune osservazioni su etimologia e sviluppo semantico di *zouber* (1), soffermandomi in breve sull'uso letterario della parola nel romanticismo tedesco, epoca culturale in cui si afferma il sinonimo *Magie*, e sulla descrizione dello *Zaubertrank* nel *Tristan und Isolde* wagneriano (2). Passo poi a presentare l'indagine lessicale dedicata alla magia nel *Tristan* (3), articolata sui due principali motivi magici del poema: l'arte della maga Isolde (3.1) e la

\* Ringrazio Elda Morlicchio e Giusi Zanasi per aver accolto il saggio nella rivista, Maria Giovanna Arcamone, Pietro U. Dini, Franco Fanciullo, Mauro Tulli e due revisori anonimi per suggerimenti e consigli.

pozione magica (3.2). L'indagine si rivolge infine all'ambito referenziale di *zouber* nel significato tipico per l'epoca di 'fascino' (3.3), documentando, in conclusione, l'accezione propria della parola nel rinvio al protagonista, l'incantatore e astuto «mago» Tristan (4).

## 1. ZAUBER: ETIMOLOGIA E USI

Nel tedesco contemporaneo, l'ital. *magia* ha due equivalenti principali: *Magie* e *Zauberei*. Quest'ultima parola, derivata da *Zauber*, è annotata come traducete di *magia*<sup>1</sup> nel senso figurato di 'malìa' (cfr. GIACOMA / KOLB 2014, p. 1958). *Zauber* è parola di origine germanica, oggi utilizzata in tre accezioni principali, come registra il *Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart* (DWDS) (tab. 1). Il primo significato evoca l'azione magica finalizzata al controllo su individui e fenomeni fisici, quale concepibile in una visione primitiva della natura o per credenza superstiziosa; il secondo (di stile colloquiale e con connotazione dispregiativa) allude a un qualcosa privo di senso o di valore. In terz'ordine di frequenza, la parola indica *Reiz, Faszination* 'fascino, attrazione':

1. dem Bereich primitiver Naturauffassung, abergläubischer Vorstellung zugehörige magische Manipulation mit dem Ziel, Macht über Menschen und Natur zu gewinnen. Beispiele:
  - Ein Zauber zur Abwehr von Krankheit und Schaden
  - Einen Zauber über jmdn., etw. aussprechen
  - bei Naturvölkern ist der Glaube an die Wirksamkeit eines Zaubers weit verbreitet
  - Aber als er den Blick eine Sekunde abwandte, war Sanftleben wie durch einen Zauber spurlos verschwunden [KELLER M. *Totentanz* 350]
2. umgangssprachlich, abwertend *etw., das für nichtig und wertlos gehalten oder abgelehnt wird*. Beispiele:
  - er brauchte den Zauber [eine steife, zeremonielle Mahlzeit in der Familie] also nur zweimal täglich mitzumachen, und vielleicht konnte er sich mit der Zeit auch noch vor dem Abendessen drücken [NOLL *Holt* 2,136]

---

<sup>1</sup> Il primo significato della parola *magia* è registrato nel portale *Treccani, la cultura italiana* (treccani.it) quale: «pratica e forma di sapere esoterico e iniziatico che si presenta come capace di controllare le forze della natura» (ultima consultazione 24 novembre 2016). La parola è attestata in italiano a partire dal sec. XIV nel significato di «dottrina dei magi persiani, arte magica, incantesimo»; cfr. NOCENTINI 2010, p. 657.

- «Das Heer [...] hatte den ganzen Zauber [den Krieg] satt und wünschte sehnlichst Schluß mit Jubel» [A. ZWEIG *Einsetzung* 69] [...]
3. *Reiz, Faszination*. Esempi:
- der Zauber einer sternklaren Nacht, des sonnenbeschieneenen Meeres, dieser Waldlichtung
  - niemand konnte sich dem Zauber seiner Persönlichkeit entziehen

Tab. 1 Significati di *Zauber* secondo il DWDS

Nei peculiari significati trasmessi da parole complesse come *Zauberkunst*, *Zauberei*, *Zauberkraft* (cfr. sottolineature in tab. 2), *Zauber* risulta sinonimo di *Magie*, come registra il DWDS:

1. vermeintliche Fähigkeit, durch sogenannte übernatürliche Kräfte geheimnisvolle Wirkungen hervorzubringen, *Zauberkunst*, *Zauberei*. Esempi:
  - an die Magie glauben
  - die schwarze Magie (*Beschwörung böser Geister*)
  - Nach Klarheit strebt das Denken, Magie betreibt man im Halbdunkel [KLEMPERER *LTI* 109]
  - Es möchte kein Hund so länger leben! / Drum hab ich mich der Magie ergeben [GOETHE *Faust* I 377]
2. *Zauberkunststücke* im Varieté, *Taschenspielererei*. Esempi:
  - er ist ein Meister der Magie
3. *Zauberkraft*. Esempi:
  - etw. übt eine Magie auf jmdn. aus
  - so glaubte er [...] an die wunscherfüllende Magie fallender Sterne [A. ZWEIG *Claudia* 106]
  - die Magie der militärischen Worte überwältigte ihn [ST. ZWEIG *Novellen* 1, 55]

Tab. 2 Significati di *Magie* secondo il DWDS

Alludendo essenzialmente a ciò che la mente umana non sa spiegare, *Zauber* e *Magie* designano un ampio campo referenziale, pressoché sinonimico: la credenza, la tecnica, il mezzo, la attività e il prodotto della pratica magica. È possibile peraltro osservare, nella coppia di sinonimi, una specializzazione semantica: *Magie* fa riferimento a fenomeni spiegabili in connessione con la sfera sovrannaturale; *Zauber* rinvia essenzialmente a fenomeni empirici, indicando la forza di provenienza o il frutto d'inganno della mente e dei sensi. La parola *Zauberkunst* (anche *zaubern*, *Zauberei*) sta oggi per l'illusionismo, l'arte performativa che, fuorviando la vista, pro-



duce illusioni. L'accezione di *Zauber* scivola da riferimenti al soprannaturale è conforme al significato originario della parola.

Già nei primi documenti (cfr. *Deutsches Wörterbuch* 1956, p. 323), le parole della famiglia *Zauber* rimandano al potere, misterioso in quanto non ancora spiegato, sui fenomeni naturali. La sfera della magia concerne la conoscenza del funzionamento della natura e la facoltà umana di piegarla ai propri fini. *Zauber* designa il mezzo (oggetto, immagine o formula) utilizzato per ottenere un effetto magico, la pratica della magia, ad es. la preparazione di filtri e talismani, incantesimi, divinazioni, arti mantiche, infine la manifestazione della magia o l'abilità nel produrre magie. L'etimo di *Zauber* è incerto. Tra le prime attestazioni compaiono forme indicanti la pratica, il mezzo o la formula magica, quali alto tedesco antico *zoubar* (VIII sec.) (m., n.), alto tedesco medio *zouber* (n., m.), basso tedesco medio, nederlandese medio *töver* (m.), antico nordico *taufr* (n.), *taufrar* (m.), *taufrir* (f.), come pure l'antico inglese *tēafor*, designazione del colorante rosso utilizzato per le rune. Da tale varietà di forme si risale, secondo Wolfgang Pfeifer (1993<sup>2</sup>, p. 1593), alla radice \**taubra-*, \**taufra-* 'magia, pratica, formula magica', che mostra affinità con parole germaniche appartenenti al campo semantico del 'fare': una possibile connessione tra alto tedesco antico *zoubar*, *zoupar* e i verbi *zawên* 'riuscire', *zajwan* 'fare' è rilevata in Schade (1969, p. 1296). È plausibile da qui ipotizzare mutazioni intervenute sulla scia di uno sviluppo concettuale analogo a quello del latino *facere*, testimoniato anche nell'italiano *fare*, *fatto* e *fattura*, *fattucchiara*<sup>2</sup>. Come attesta PIANIGIANI (1907, p. 513) in relazione alla forma italiana *fattùra* (analogo al provenzale *faitura*), la designazione dell'atto o effetto del fare in quanto «operazione mediante la quale si fa alcuna cosa», procura un uso del verbo latino *facere* con oggetto sottinteso (*rem sacram*) a designare

<sup>2</sup> Il sostantivo *fattùra*, attestato prima del 1292, assume nella superstizione popolare il significato di 'fabbricazione, stregoneria, incantesimo', nell'ambiente dei banchieri fiorentini del XV sec. quello di 'documento coi costi delle merci o delle prestazioni' (da cui i due diversi verbi *affatturare* e *fatturare*). La parola è formazione latina di origine indoeuropea (lat. *factura* 'fabbrica, composizione', derivato da *factum* 'fatto', a sua volta derivato da *factus*, participio passato di *facere*) (cfr. NOCENTINI 2010, p. 420). *Fattucchiara*, nel significato di 'donna che fa incantesimi', è forma italiana di origine romanza, attestata prima del 1535, con probabile origine da \**fattucchio*, diminutivo di *fatto* e sinonimo di *fattura*. L'etimologia è incerta, nel senso che si ipotizza l'altra derivazione, a giudizio di Nocentini (*ivi*) meno probabile, dal lat. *fātum* 'profezia', attraverso il diminutivo *fatucūlus*.

l'azione di 'fare sacrifici (agli dei), attendere alle cose sacre'. Analogamente, dall'uso di *fare* nel significato di 'operare con le mani, con l'arte' deriverebbe la più specifica accezione di 'comporre filtri, fare incantesimi'.

Solo intorno all'anno 1000 (cfr. *Deutsches Wörterbuch* 1956, p. 323s.), *Zauber* trasmigra all'ambito della magia nera; si inizia ad es. a usare *zouberein* come sinonimo di *hexe* 'strega', creatura malefica protagonista di demoniaci viaggi notturni e capace di acquisire sembianze animalesche. *Zauberei* allude invece al connubio tra essere umano e demone ed è usato anche come sinonimo di ereticità (*Ketzerei*). Nel medio alto tedesco il senso originale di '*geheimnisvolle Kraft*', energia misteriosa che si realizza in magia bianca o nera, si attenua nel significato di *fascinum*, *prestigium*, venendo nell'uso a prevalere il riferimento alla qualità dell'individuo dotato di abilità non comuni e, per estensione, al fascino esercitato sugli altri individui. Nei secoli successivi, la fortuna di *Zauber* decade. Nel *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* di ADELUNG (1811), opera di consultazione canonica per l'epoca, *Zauber* è descritta come parola ricercata, d'ambito letterario, raramente utilizzata, prevalentemente nel significato figurale di «*hoher Grad des Reitzes*» 'alto grado di fascino' (tab. 3):

Ein selten gewordenes Wort, welches ehemals in folgenden Bedeutungen üblich war.

1. Für Bezauberung. *Ich weiß nicht, was Zaubers euch angethan worden*, Leo Jud.
  - *Sie sieht, es braucht den Zauber aufzulösen, Was Außerordentlichs*, Wiel.
2. Die Zauberey, magische Kunst; ohne Plural. *Er thut es mit Zauber an ihnen, durch Zauberey*, in Eckhardts Script.
3. Ein Zaubermittel, Zaubertrank u. s. f.
4. Figürlich, hoher Grad des Reitzes. *Der Zauber ihrer Mienen*.

In allen diesen Bedeutungen, besonders in der letztern, ist es von dichterischen Schriftstellern, um der Kürze Willen, beybehalten worden. Anm. Schon im Notker *Zoufer*, *Zoubir*, im Isländ. *Tofur*.

Tab. 3 *Zauber* nel *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* di ADELUNG (1811)

## 2. MAGIE ROMANTICHE

A partire dal XVI secolo circa, il tedesco letterario introduce il latinismo *Magie* per recuperare il significato, un tempo coperto da *Zauber*, di rimando all'imperscrutabile. L'etimo, secondo il DWDS, è il lat. *magīa*, gr. *magéia*,

magía (μαγεία, μαγία), nel significato di ‘dottrina dei maghi’, nel senso etimologico di lat. magus, gr. μάγος (μάγος) ‘interprete di sogni, stregone’, sulla base dell’antico persiano maguš ‘sacerdote che interpreta i sogni’ (cfr. PFEIFER 1993, p. 823). È detta ad esempio *Magie* l’attività cui si dedica il protagonista del *Faust* di GOETHE (1808): «Drum hab’ ich mich der Magie ergeben» (v. 373). Il dottor Faust si è «gettato nella magia», come si legge nella traduzione in prosa di Giovita SCALVINI (1835), al fine di «tentare se mai gli Spiriti volessero di lor bocca rivelarmi alcuni segreti» (cfr. GOETHE 1835). In epoca romantica, la parola *Zauber*, come documenta il vocabolario di CAMPE (1807, p. 816ss.), registra la parola nelle varie accezioni di ‘incantesimo’ (*die Bezauberung*), ‘arte incantatoria’ (*die Kunst zu zaubern*), ‘mezzo incantatorio’ (*das Zaubermittel*) e nel significato traslato di ‘fascino’, per poi elencare un’ampia serie di voci letterarie composte con *Zauber*, tra cui *Zaubertrank*. Come attesta il *Deutsches Wörterbuch* (1956, p. 372), il filtro magico, cui fa riferimento il composto *Zaubertrank*, è realtà nota alle varie popolazioni germaniche; l’elisir d’amore (*pocula amatoria*) ne costituisce la variante più diffusa. Nello stesso luogo si segnala la comparsa di *Zaubertrank* in vari autori, tra cui Klinger, Hebbel, W. Grimm, W. Alexis (*potio incantata*), Fouqué, Brentano, fino allo *Zaubertrank* del *Tristan und Isolde* wagneriano (1856-59). Nell’opera di Wagner, la molteplicità di pozioni magiche, cui rimanda la forma plurale del nome (*Zaubertränke*), contribuisce in modo cruciale allo svolgersi dell’evento drammatico. Nella terza scena del primo atto, Brangäne mostra a Isolde il cofanetto in cui sua madre aveva riposto *die mächt’gen Zaubertränke*, le potenti pozioni magiche, «balsamo per dolore e ferite», per poi estrarne una, la più «ragguardevole» (*den hehrsten Trank*):

BRANGÄNE

Er birgt, was Heil dir frommt.

*Sie holt eine kleine gold’ne Truhe herbei, öffnet sie und deutet auf ihren Inhalt.*

So reihte sie die Mutter,  
die mächt’gen Zaubertränke.

Für Weh und Wunden

Balsam hier;

für böse Gifte

Gegen-Gift.

*Sie zieht ein Fläschchen hervor.*

Den hehrsten Trank,  
ich halt ihn hier.

Isolde aveva già fatto menzione di «elisir balsamici» al plurale (*Balsamtränke*) nel primo atto, scena prima, alludendo all'arte «addomesticata» (*zahme Kunst*) della *Zauberin* sua madre, non più capace di dominare gli eventi naturali:

ISOLDE *wild vor sich hin.*  
Entartet Geschlecht!  
Unwert der Ahnen!  
Wohin, Mutter,  
vergabst du die Macht  
über Meer und Sturm zu gebieten?  
O zahme Kunst  
der Zauberin,  
die nur Balsamtränke noch braut!

La pluralità referenziale dell'oggetto-bevanda fa sì che l'unità possa essere identificata solo da chi se ne assume responsabilità. Lo fa Isolde, affermando di aver contrassegnato la bevanda «che fa per lei» (*der Trank [...] der mir frommt*):

ISOLDE.  
Du irrst, ich kenn ihn besser;  
ein starkes Zeichen  
schnitt ich ihm ein.  
*Sie ergreift ein Fläschchen und zeigt es.*  
Der Trank ist's, der mir frommt.  
*Sie hat sich vom Ruhebett erhoben und vernimmt mit wachsendem Schrecken den Ruf des Schiffsvolkes.*  
BRANGÄNE.  
Der Todestrank!  
*Sie weicht entsetzt zurück.*

Brangäne inorridisce: Isolde ha scelto la pozione mortale (*Todestrank*), destinandola a Tristan affinché espia i suoi inganni, motivo per cui la pozione è detta, nella scena quarta, «espiatoria» (*Sühnetrank*):

ISOLDE *faßt sich schnell.*  
Hörtest du nicht?

Hier bleib ich,  
 Tristan will ich erwarten.  
 Getreu befolg,  
 was ich befehl,  
 den Sühnetrank  
 rüste schnell;  
 du weißt, den ich dich wies?

Poco prima dell'approdo in Cornovaglia (scena quinta), Isolde sfida Tristan a bere la «dolce pozione espiatoria» (*süßer Sühnetrank*):

So guter Gaben  
 holden Dank  
 schuf mir ein süßer  
 Sühnetrank;  
 den bot mir ihre Huld,  
 zu sühnen alle Schuld.

L'attributo «dolce» (*süß*) compreso nella denominazione accenna alla vera natura della bevanda, svelata da Brangäne, al colmo della disperazione, nel finale del primo atto: la pozione fatale, pozione espiatoria, è il *Liebestrank*, elisir d'amore:

BRANGÄNE *verzweiflungsvoll*.  
 Der Liebestrank!

L'uso della forma plurale nel riferimento alla pozione magica (*Zaubertränke*, *Balsamtränke*) è funzionale a esprimerne la pluralità di aspetti: la pozione è veleno, bevanda espiatoria, elisir d'amore. Secondo un'interpretazione diffusa, la pozione amorosa è in Wagner mezzo di conoscenza che aiuta a comprendere la primigenia legge dell'amore come elezione, forza che conduce all'annullamento di sé, nell'obnubilamento dei sensi mediato dal *Wonnereich der Nacht* 'voluttuoso regno della notte', e infine alla morte (*Liebested*) (cfr. ZAPF 2014, p. 218ss.). La bevanda magica e balsamica veicola in tal senso verso la sfera metafisica, religiosa e spirituale. In tale prospettiva, l'ambito semantico cui rinvia *Zauber* nel *Tristan und Isolde* wagneriano, sia nel riferimento alla bevanda che alla *Zauberin* Isolde, non è scevro da rapporti con la sfera sovrannaturale. Diversamente nel *Tristan* medievale di Gottfried, in cui non compare alcun rimando letterale a pozioni magiche e operatori di magia. La magia, variamente intesa e codifica-

ta a livello lessicale, nel *Tristan* di Gottfried non trascende mai l'ambito empirico e della sfera naturale.

### 3. LA MAGIA NEL *TRISTAN*

La leggenda medievale di Tristano comprende, in sintesi, i seguenti elementi: Tristano, figlio di Rivalin e Biancofiore, educato dal re Marke di Cornovaglia, resta ferito da una lancia avvelenata lottando contro il feroce gigante Morold. Morendo, questi gli rivela che solo sua sorella sarà in grado di guarirlo, Isotta la maga, regina d'Irlanda, madre della bionda Isotta. Tristano si reca sotto mentite spoglie in Irlanda. La regina lo cura, lo prende a benvolere, gli affida l'educazione di sua figlia. Tornato in Cornovaglia, Tristano parla della bella Isotta a re Marke, il quale decide di sposarla e farla regina. Tristano torna in Irlanda per chiedere, per conto del re, la mano di Isotta. Scoperto in Tristano l'uccisore dello zio Morold, Isotta vorrebbe vendicarne la morte, ma sua madre la induce a perdonare. Durante i preparativi per il viaggio, la maga Isotta consegna alla nutrice Brangania un filtro d'amore per gli sposi. Nel corso della traversata, Brangania, per errore, porge da bere il filtro a Tristano e Isotta, subito colti da una passione incontrollabile che li condurrà alla morte. Due elementi narrativi fondamentali, nella leggenda, rimandano dunque alla magia: le virtù guaritrici della maga Isotta e l'elisir d'amore da essa prodotto.

#### 3.1 *Magia come arte medica (erzenîe)*

Nel *Tristan*, la magia come arte medica è tematizzata nel passo in cui Morold ferisce Tristan con la spada avvelenata, rivelandogli che l'unica in grado di guarirne le ferite è sua sorella Isolde, regina d'Irlanda. Isolde, si dice, conosce le virtù curative di radici ed erbe, ha «padronanza dell'arte medica» (*arzâtliche meisterschaft*) (v. 6950):

du bist mit einem swerte wunt,  
daz toedlic unde gelüppelt ist.  
arzât noch arzâte list  
ernert dich niemer dirre nôt,  
ez entuo mîn swester eine, Îsôt,  
diu künegin von Îrlande.  
diu erkennet maneger hande

Ein Schwert hat dich verwundet,  
das tödlich und vergiftet ist.  
Ärzte und all ihr Können  
Werden dich aus dieser Not nicht retten,  
außer einzig meiner Schwester, Isolde,  
der Königin von Irland.  
Sie kennt zahlreiche

wurze und aller crûte craft  
und arzâtliche meisterschaft.  
die kann eine disen list  
und anders nieman, der der ist.  
(vv. 6942-6952)

Wurzeln und die Heilkraft der Kräuter  
und verfügt über ärztliche Meisterschaft.  
Sie allein beherrscht diese Kunst,  
sonst niemand auf der Welt.

L'arte padroneggiata da Isolde è la *erzenê* 'arte medica' (v. 7073), la stessa (*arzenê*) (v. 16125) che, stando al testo, possiede il gigante Urgan, il quale, ferito da Tristan (canto XXV, vv. 16.099ss.), prova a riattaccarsi la mano facendo uso di radici medicamentose. Al sopraggiungere di Tristan, Urgan getta via l'unguento, così che al lettore non è dato sapere se il prodigio sarebbe andato a buon fine. Nel canto XI, che tratta del ritorno in Cornovaglia di Tristan ferito, si parla ancora di arte medica, in maniera più determinata e con riferimento concreto alle *arzliche liste* (v. 7266). La parola *list* 'astuzia, furbizia, stratagemma' (cfr. GIACOMA / KOLBE 2014, p. 691) allude a un espediente utile a sanare situazioni critiche. Nel passo che segue, il rimando è negativo: i medici che visitano Tristan, nonostante ne provino di vari, non trovano il rimedio adatto a sanare la sua ferita:

daz a'alle samet wisten  
von arzâtlichen listen,  
daz enmohte im niht ze staten gestân.  
(vv. 7265-67)

Was sie alle verstanden  
Von ärztlicher Kunst.  
Das alles konnte ihm nicht helfen.

Il verbo utilizzato al v. 7265 è *wissen* 'sapere' e l'aggettivo spesso usato per descrivere il guaritore è *wîse* 'saggio', parola della stessa famiglia di *wis-sen*, dunque l'attributo di saggezza è riferito a chi conosce e sa applicare l'arte medica. Nel poema, sono sagge conoscitrici delle virtù delle piante officinali Isolde madre, Isolde figlia e la nutrice Brangäne (cfr. v. 12748ss.). Epiteti della regina sono *diu wîse küniginne* (es. v. 7401, 7911) e *diu listege küniginne* (v. 9436). Colui che sa è *wîse* e *listig* 'astuto', perché conosce e sa applicare *tougenliche liste* 'rimedi che servono, efficaci' (v. 9301). Saggezza e astuzia sono qualità in tal senso coincidenti. La saggezza della regina Isolde concerne l'arte medica in senso ampio. Nel canto XIII (vv. 9298ss.), le sue straordinarie abilità le permettono di osservare in sogno il futuro di Isolde, potrà così predire alla figlia che non sposerà lo scalco e curare la sua pena:

und also ez nahten began,  
diu wîse vrâgete unde sprach

Und als es Nacht wurde,  
befragte die Weise

umbe ir tohter ungemach  
ir tougenliche liste,  
von den si wunder wiste,  
daz s'in ir troume gesach,  
daz ez niht alsô geschach,  
als der landschal sagete. (vv. 9298-9305)

wegen des Unglücks ihrer Tochter  
ihre geheimen Künste,  
die sie vorzüglich beherrschte,  
so daß sie im Traume sah,  
daß sich nicht ereignete,  
was allgemeine Gerüchte behaupteten.

Interessante indagare sulla causa della premonizione. La versione in tedesco moderno legge: *Die Weise [befragte] ihre geheimen Künste, die sie vorzüglich beherrschte* (v. 9302), ossia: «la saggia interrogò le sue arcane arti, che controllava a perfezione». Il testo medievale, letteralmente, dice che la regina Isolde (*die wîse*) «interrogò e consultò» (*vrâgete unde sprach*) «i suoi efficaci rimedi» (*ir tougenliche liste*), «di cui aveva una conoscenza» (*von den si [...] wiste*) «fuori del comune, tale da suscitare meraviglia» (*wunder*). Che si tratti di una pratica magica, propriamente, non è detto. Sapendo che Isolde conosce le virtù delle piante, è possibile ipotizzare che ne faccia uso anche in questo caso, assumendo una sostanza, tipo funghi o stranomio, che stimoli l'attività onirica e produca sogni lucidi e vividi. Certamente il narratore non è disposto a concedere alcun potere soprannaturale al nano Melot di Aquitania, del quale si dice sappia leggere il futuro nelle stelle (canto XXII):

ein getwerc was in dem hove dâ,  
daz selbe sollte namen hân  
Melôt petit von Aquitân  
und kunde ein teil, alsô man giht,  
umbe verholne geschicht  
an dem gestirne nahtes sehen.  
(vv. 14238-14243)

Bei Hofe war ein Zwerg,  
der hieß, wie man sagte,  
Klein Melot von Aquitanien  
und verstand sich darauf, wie man erzählt,  
verborgene Dinge  
nachts aus den Sternen zu lesen.

Che il nano di notte (*nahtes*) possa vedere (*sehen*) nelle stelle (*an dem gestirne*) «storie celate» (*verholne geschicht*) è quel che si racconta (*also man giht*), afferma il narratore. Ma lui, continua, intende riferire solo quello che ricava dal «libro» (*wan else ich'z von dem buoche nim*) (v. 14245):

ine will aber nihtes von im jehen,  
wan else ich'z von dem buoche nim.  
Nune vinde ich aber niht von im  
an dem wâren maere,  
wan daz ez kündic waere,  
listic unde rederîch. (vv. 14244-14249)

Aber ich will nur berichten über ihn,  
was ich in der Quelle gelesen habe.  
Ich finde aber über ihn nichts  
in der wahren Geschichte,  
als daß er schlau war,  
kunstreich und beredt.



Secondo il narratore, nella «vera storia» (*an dem wâren maere*), la sua fonte anglonormanna, non si dice che il nano avesse poteri occulti, ma solo che fosse scaltro, astuto ed eloquente (*kündic, listic, rederîch*). Se ne deduce che il narratore – e con lui Gottfried – non creda all'intervento dell'occulto nella realtà fenomenica. Come si è visto, anche le premonizioni di Isolde sono spiegabili naturalmente. Che alcuni fenomeni, come in un dato contesto (v. 9301), procurino meraviglia (*Wunder*) è un fatto. «Meravigliosa meraviglia» (*daz wunderliche wunder*) (v. 15861) è detta la campanella del cane Petitcrü (canto XXV), il cui suono fa dimenticare ogni pena a chi la ascolta. Petitcrü, si legge nel testo, è creatura della leggendaria isola di Avalon, donato al duca Gilan da una dea: è un cagnolino fantastico, non magico.

### 3.2 *Prodotto di magia: der trank von minnen*

Come risulta dall'analisi del testo, l'arte della saggia regina non è occulta. Anche i prodotti della sua arte non hanno niente di sovranaturale. Ciò vale *in primis* per la pozione preparata in vista delle nozze della figlia con re Marke. La bevanda in oggetto non viene mai denominata *Zaubertrank*, ma semplicemente *der Trank* oppure, mediante specificazione, *Trank der minne* 'bevanda della comunione amorosa' (canto XVI):

die wîle sô berihete  
 Îsôt die wîse künigin  
 In ein glasevezzelfin  
 einen tranc von minnen,  
 mit alsô kleinen sinnen,  
 ûf geleit und vor bedâht,  
 mit solher crefte vollebrâht:  
 mit sweme sîn ieman getranc,  
 den muose er âne sînen danc  
 vor allem dingen meinen  
 und er dâ wider in einen.  
 in was ein tôt unde ein leben,  
 ein triure, ein vröude samet gegeben.  
 (vv. 11431-11443)

Indessen so bereitete  
 Isot, die weise Königin,  
 In einem Glasgefäße drin  
 Einen Trank der Minnen:  
 Mit also feinen Sinnen  
 War der erdichtet und vollbracht,  
 Mit solcher Wunderkraft bedacht,  
 Daß, wer davon mit Jemand trank,  
 Der mußte Den ohne seinen Dank  
 Vor Allen minnen und meinen,  
 Der wieder Den, den Einen:  
 Ihnen war Ein Tod und Ein Leben,  
 Eine Trauer und Eine Freude gegeben.

*Minne* è un concetto chiave della poesia medievale tedesca, equiparabile all'amor cortese della nostra tradizione letteraria. Il significato di *minne*

presenta affinità sia con lat. *amor* sia con *memoria*. L'alto tedesco medio *minne* è già nell'alto tedesco antico *minna* (VIII sec.) 'amore, inclinazione, pensiero amoroso, devozione religiosa' e a partire dal XIII sec. si afferma l'uso di *minne* nel senso di 'amore carnale'. La parola, considerata sconveniente, è sostituita nel XVI sec. da *Liebe* e recuperata come uso letterario in epoca romantica (cfr. PFEIFER 1993, p. 875). Le incertezze relative all'etimologia di *minne* (cfr. WIERCINSKI 1964, p. 2) poggiano sulla necessità di far risalire l'alto tedesco antico e medio *meinen* 'amare' a una radice germanica \**mei-* 'desiderare, amare' diversa da \**mi-n*, prosecuzione di \**meino-*, da cui antico irlandese *mían* 'desiderio amoroso', antico indiano *máyan* 'piacere, godimento', lituano *míelas* 'caro, tenero, amabile' e *mélė* 'amore', russo *milyj* 'caro, adorabile, piacevole'. Studi recenti (cfr. Kluge 2011, p. 625) ipotizzano per la radice \**mei-* 'desiderare, amare' un'estensione della radice germ. \**mei-* 'tauschen, wechseln' (da cui ted. moderno *Meineid*) che viene in contatto con gli sviluppi della radice indoeuropea \**men-* 'pensare' (da cui ted. moderno *mahnen*), documentata anche in gotico *gamiuþi* 'memoria' e antico nordico *minni* 'ricordo'.

Nel composto *Minnetrank*, la parola *minne* sta per *communio*. Il riferimento è alla bevanda del pensiero affettivo e del ricordo offerta, secondo consuetudine medievale, a chi si accinge a partire in segno di commiato, per affidarlo alla protezione di un santo (cfr. WIERCINSKI 1964, p. 24s.). Alla bevanda del ricordo è attribuito il potere di mantenere vivo il legame con la comunità d'origine. In generale, l'usanza di bere a scopi rituali era molto diffusa nel medioevo. Per tale motivo, non sembra impossibile attribuire al *Minnetrank* del *Tristan*, spesso interpretato come origine o sigillo del sentimento amoroso (cfr. HUBER 2000, p. 56s.), carattere specifico di *Brauttrunk* 'bevanda nuziale'. È lecito immaginare che, nella vicenda epica, Isolde madre consegna a Brangäne la bevanda per le nozze della figlia con re Marke, utile al rito, consueto nel Medioevo, di brindare in occasione di nozze<sup>3</sup>. Un rito siffatto è descritto nel poema allorché re Marke, congiuntosi a Brangäne, si fa portare del vino per celebrare la deflorazione (v. 12639; 12656). L'atto del bere, corrispondente all'introduzione di un liquido nel corpo<sup>4</sup> da cui conseguono ebbrezza e piacere, simboleggia l'unione carnale. Che il rituale,

<sup>3</sup> Sull'importanza del bere in occasione dei matrimoni, in particolare l'usanza del «vino del talamo» cfr. VERDON 2005, p. 226.

<sup>4</sup> Cfr. metafore «liquide» al v. 12040, con riferimento all'unione amorosa.

nel *Tristan*, si compia non tra sposi, ma tra amanti, riveste poca importanza<sup>5</sup>. L'energia (*crefte*) della bevanda preparata da Isolde è tale, si dice ai v. 12639-12643, da provocare tra chi beve insieme unione indissolubile. Il riferimento all'unione è trasmesso, nel passo, dalla plurima ripetizione del numerale *ein* (*und er dâ wider in einen / in was ein tât unde ein leben, / ein triure, ein vröude samet gegeben*), nonché dai verbi *dingen* e *meinen*, che rinviano alla sfera del pensiero e del sentimento, come pure ad azioni riferibili alla sfera sessuale. In particolare *meinen*, variante omofona di *menen* / *mennen*, è tradotto in tedesco moderno «vorwärts treiben und führen» 'incitare, spingere in avanti' (cfr. LEXER 1872-78). L'immagine è consona alla dottrina matrimoniale di San Paolo, con il riferimento concreto all'unione dei corpi compreso nella *Lettera agli Efesini* (cap. 5, 31):

Per questo l'uomo lascerà suo padre e sua madre e si unirà alla sua donna e i due formeranno una carne sola.

La pozione d'amore nel *Tristan* è un vino (*wein*) (v. 11670) e un corroborante, per produrre il quale non serve l'intervento demoniaco. Un'interpretazione di questo tipo non contraddice chi interpreta la visione dell'amore nel poema di Gottfried come «demoniaca valenza distruttrice» (cfr. GEROK-REITER 2002, p. 367).

### 3.3 Zauber: *attrazione magica*

Come risulta fin qui, di magia in senso proprio non c'è traccia nel *Tristan*. Si parla di arte medica, dei prodotti dell'arte medica e di fenomeni, a volte frutto di fantasia, che provocano meraviglia. Niente di tutto ciò viene designato con la parola *zouber*, che compare invece in contesti che tematizzano l'amore e il fascino della persona amata, ad es., nel secondo canto del poema (vv. 996ss.), allorché Blanscheflur, futura madre di Tristan, si interroga sulla natura del turbinio di sentimenti che le provoca Riwalin, il futuro sposo:

sol iegelîchem wîbe,  
diu in gehoeret unde gesiht,  
geschehen, alse mir geschiht,

Wenn es jeder Frau,  
die ihn hört oder sieht,  
so wie mir ergeht

<sup>5</sup> Così anche KRÖNER 2012, p. 212.

und ist ez danne an ime geborn,  
so ist michel schoene an ime verlorn  
und ist unnütze lebende ein man.  
(vv. 995-1001)

und wenn dies in seiner Natur liegt,  
dann ist seine große Schönheit vergeudet  
und er lebt zum Schaden anderer.

Blanscheflur si chiede se il turbamento sia dovuto alla bellezza dell'uomo o non sia piuttosto una qualche *zouberlist*, forma di «astuzia» (*list*) prodotta da una «forza misteriosa» (*zouber*):

ist aber daz er von lère kann  
dekeiner slahte zouberlist,  
dâ von diz vremede wunder ist  
und disiu wunderliche nôt,  
sô waere er maneges bezzer tôt  
und ensolte in niemer wîp gesehen.  
(vv. 1002-1006)

Wenn er aber erlernt hat  
irgendeine Zauberkunst,  
die dieses fremdartige Wunder  
und diesen wunderlichen Kummer bewirkt hat,  
dann wäre es viel besser, wenn er stürbe  
und keine Frau ihn mehr sähe.

Più avanti (v. 1040), il personaggio definisce genericamente *zouber* la forza che l'ha accecata, facendole dimenticare se stessa:

entriuwen daz erblante mich,  
daz was daz zouber, dâ von ich  
mîn selber sus vergezzen hân.  
(vv. 1039-1041)

Tatsächlich, was mich verblendete,  
das war das Zauberkwerk, durch das ich  
mich so vergessen habe.

La misteriosa forza d'amore cui nel contesto si riferisce la parola *zouber* proviene dal fascino dell'uomo. Il passo documenta con ciò l'uso tipicamente medievale di *Zauber* nel significato di 'fascino'. Interessante è che il fascino dell'amato agisce su Blanscheflur prima ancora che avvenga l'incontro tra i due, a causa di ciò che le nobili dame riferiscono sul suo aspetto regale e le sue gesta:

dô ich sô vil manic edele wîp  
den sînen keiserlîchen lîp  
und sînen ritterlîchen prîs  
mit lobe gehôrte in ballen wîs  
alse umbe trîben unde tragen  
und sînes lobes sô vil gesagen  
und ich mit ougen selbe sach  
die tugende, der man von im jach,  
und allez in mîn herze las,  
swaz lobelîches an im waz.

Als ich so viele vornehme Damen  
seine herrliche Gestalt  
und seine ritterlichen Leistungen  
rühmend wie bei einem Ballspiel  
überall herumreichen  
und so viel Lob über ihn sagen hörte  
und als ich selbst  
die Vorzüge, die man ihm nachsagte, erblickte  
und ich alles in mich aufsog,  
was es Lobenswertes an ihm gab,

Dâ von ergouchete mîn sin,  
hie von geviel mîn herze an in.  
(vv. 1027-1038)

da verwirrtten sich mir die Sinne.  
Deshalb neigte sich mein Herz ihm zu.

La forza attrattiva sembra qui scaturire, più che dalla persona, dalla magica potenza delle parole. Ma la malia, se si è un eroe cavalleresco, può esercitarsi anche in modo diretto, come dimostra il caso dell'eroe eponimo.

#### 4. L'INCANTATORE, ASTUTO «MAGO» TRISTAN

Nel poema di Gottfried von Straßburg, il grande successo (*dise rîchen linge*, ted. moderno *Gelingen*) delle gesta di Tristan sono causa di meraviglia (*wunder*) alla corte di re Marke:

die nîdegen barûne  
si griffen an ir rûne  
und an ir sprâchen wider als ê.  
si zigen Tristanden aber dô mê  
durch dise rîchen linge  
zouberlicher dinge.  
ieglicher sprach besunder:  
«hie merket alle wunder,  
waz dirre man wunders kan.  
jâ hêrre, waz kan dirre man,  
daz er ez allez endet,  
dar an er sich gewendet!» (vv. 10791-10802)

Die mißgünstigen Barone  
begannen erneut ihr Geflüster  
und redeten wie zuvor.  
Sie beschuldigten Tristan nun noch mehr  
wegen dieses großen Erfolgs  
der Zauberei.  
Jeder von ihnen meinte:  
«Es wundert alle  
was dieser Mann an Wundern vollbringt.  
Bei Gott, was kann dieser Mann,  
daß ihm alles gelingt,  
was er anfängt!»

La natura delle gesta (dinge) 'cose' è determinata dall'aggettivo *zouberlich*. La parola, della famiglia *Zauber*, rinvia anche qui alla sfera del fascino, della malia; nel passo citato, in italiano si potrebbe parlare di «gesta avvincenti, trascinanti». Tristan, autore delle mirabolanti gesta, viene denominato conformemente: *der zouberaere* (v. 8331). Nel contesto, l'appellativo non suona benevolo. Al suo ritorno in Cornovaglia (canto XII), l'onore e l'alta dignità tributatigli provocano «dannata invidia» (*verwâzene[r] nît*), così che a corte si inizia «a parlare moltissimo delle sue cose» (*vil swinge reden ze sînen dingen*) e si sparge la voce (*ze maere bringen*) che Tristan sia uno *zoubaerere* (v. 8331):

kûnec unde hof die wâren dô  
ze sînem willen gereit,

Der König und der Hof  
erfüllten alle seine Wünsche,

biz sich diu veige unmüezekeit,  
 der verwâzene nît,  
 der selten iemer gelît,  
 under in begunde üeben,  
 der hêren vil betrüeben  
 an ir muote und an ir siten,  
 daz sî'n der êren beniten  
 unde der werdekeite,  
 die der hof an in leite  
 und al daz lantgesinde.  
 si begunden vil swinge  
 reden ze sînen dingen  
 und in ze maere bringen,  
 er waere ein zouberaere. (vv. 8226-8331)

bis die verwünschte Regsamkeit,  
 der verfluchte Neid,  
 der selten jemals ruht,  
 sich unter ihnen zu regen begann,  
 der viele Herren so umdüsterte  
 in Gedanken und Verhalten,  
 daß sie sein Ansehen schmälerten  
 und seine Würde,  
 die der Hof ihm zumaß  
 und die Bevölkerung.  
 Sie begannen, boshaft  
 ihn zu verleumden,  
 und streuten über ihn aus,  
 er sei ein Zauberer.

L'accusa non rimanda a evocazioni di spiriti. I cortigiani non incolpano Tristan di far ricorso alla magia nera, insinuano piuttosto che le sue gesta, del tutto inverosimili, siano millantate. Tristan viene chiamato, con francesismo che richiama l'ambiente di corte, *pârâtiere* (< *barateur*) 'imbroglione, baro' (v. 8344). Come avrebbe potuto avere la meglio sul possente Morold? Farsi curare dall'acerrima nemica, l'astuta regina Isolde? Solo mediante *zouberei* 'magia' (v. 8336), che intende qui l'abilità di convincere mediante ingannevoli parole:

die vorderen maere,  
 wie eri r vînt Mōrolden sluoc,  
 wie sich sîn dinc z'Îrlant getruoc,  
 des begunden s'under in dô jehen,  
 ez waere ûz zoubere geschehen.  
 «seht» sprâchen s'alle «merket hie  
 und sprechet, wie genas er ie  
 vor dem starken Mōrolde?  
 wie betruog er Îsolde  
 die wîsen küniginne,  
 sîne tôtvîndinne,  
 daz si sîn alsô vîzecz was,  
 biz daz er von ir hant genas?  
 merket wunder, hoeret her:  
 der pârâtiere, wie kann er  
 gesehendiu ougen blenden  
 und allez daz verenden,  
 daz er ze endene hât!» (vv. 8332-8349)

Seine früheren Taten,  
 wie er ihren Feind Morold erschlug  
 und wie es ihm in Irland erging,  
 seien, so meinten sie unter sich,  
 durch Zauberei gelungen.  
 «Seht», sagten sie alle, «überlegt  
 und sagt, wie konnte er jemals bestehen  
 gegen den gewaltigen Morold?  
 Wie täuschte er Isolde,  
 die kluge Königin,  
 seine Todfeindin,  
 daß sie sich so um ihn kümmerte,  
 daß er durch ihre Hand geheilt wurde?  
 Bedenkt, wie merkwürdig  
 Der Betrüger es schafft,  
 die sehenden Augen zu blenden  
 und alles zu vollbringen,  
 was er unternommen hat!»

L'epiteto *Zauberer*, nel senso di 'illusionista', colui che sa «accecare occhi vedenti» (*gesehndiu ougen blenden*) (v. 8347), non è mera calunnia cortigiana, ma in qualche modo si addice al personaggio. È vero che la storia proposta dal narratore non conferma per intero le accuse dei suoi diffamatori: Tristan sconfisse davvero Morold. Ma è anche vero che Tristan ingannò (*betruog*) (v. 8340) la regina Isolde, presentandosi come Tantris (canto XI). Di fatto, l'accusa mossa a Tristan è di raccontare *maeren* (v. 8330), parola compresa nell'espressione *zu maere bringen*, forma verbale riferita ai cortigiani invidiosi. Il sostantivo alto tedesco medio *maere* ha un ampio spettro di significato, a inclusione di 'notizia' (*kunde*), 'racconto' (*erzählung*), 'diceria' (*gerücht*), 'racconto letterario' (*dichterische Erzählung*), 'favola' (*märchen*) (cfr. Lexer 1872-78). La vicenda epica mostra più volte Tristan quale abile narratore di *maeren* (v. 8332). Ad es. da ragazzo, in seguito al rapimento da parte dei pirati e l'abbandono in terra ignota, racconta ai pellegrini (v. 2692ss.), poi ai cacciatori (v. 3092ss.), falsità sulle sue origini. Il narratore non sembra condannare il personaggio per le sue menzogne, bensì valutarne positivamente astuzia e abilità affabulatoria. Nel raccontare ai pellegrini una storia inconsueta (*vremediū maere*) (v. 2693), il giovane Tristan, dal punto di vista del narratore, si mostra cauto e assennato per la sua età:

Tristan der was vil wol bedâht  
und sinnesam von sînen tagen,  
er begunde in vremediū maere sagen:  
(vv. 2691-2693)

Tristan was sehr vorsichtig  
und besonnen für sein Alter  
und erzählte ihnen eine wunderliche Geschichte.

Star celati nelle situazioni critiche e non agire d'impulso è una forma di astuzia già nota al mondo antico e considerata eroica virtù: è la *mêtis* (μητις) di Ulisse, cui allude l'epiteto πολύμητις Ὀδυσσεύς 'il molto astuto Ulisse' (per es. canti XIII, v. 382; XIX, v. 70; XXIV, v. 356) con la variante πολυμήχανος Ὀδυσσεύς 'Ulisse dalle molte astuzie' (per es. canti IX, v. 1; XIV, v. 486; XIX, v. 70)<sup>6</sup>. La capacità di escogitare soluzioni, l'arte di ingannare per raggiungere uno scopo sono attributi utili e rispettati nel siste-

<sup>6</sup> L'epiteto in Omero è praticamente esclusivo di Ulisse, come afferma DI BENEDETTO nell'edizione da lui curata di Omero (2010, p. 58); nel primo inno omerico a Dioniso è attribuito di Apollo (testo visibile in <http://www.perseus.tufts.edu/hopper>; ultima consultazione 23 novembre 2016).

ma di valori omerico al punto da apparire attributi divini: la stessa Atena, nell'Odissea, è dea scaltra e avveduta<sup>7</sup>. Nel canto XIII, Ulisse prevale sugli avversari e conquista il potere mediante scontro armato e grazie all'inganno<sup>8</sup>; nello stesso canto, Atena elogia Penelope, moglie fedele e donna scaltra, degna di suo marito e della sua protettrice, che «nell'animo sempre piangendo il tuo ritorno, / tutti illude, promette ad ognuno, / e manda messaggi: ma la sua mente ad altro pensa» (canto XIII, vv. 379-381). Nel canto XVIII, Ulisse commenta con parole simili a quelle della dea l'astuta doppiezza di Penelope, «perché lei da quelli rastrellava doni e il loro animo molceva / con parole mielate, ma la sua mente ad altro pensava» (canto XVIII, vv. 281-283). Come nel poema omerico, anche nel *Tristan* la scaltrezza è autentica virtù, qualità dell'ingegno che permette all'eroe di superare situazioni critiche, raggirando chi merita di esserlo. L'astuzia di Tristan si palesa in una particolare forma d'inganno: raccontare storie, produrre visioni illusorie. La *mêtis* di Tristan consiste nel mentire, raccontare cose non vere. Il racconto che produce incanto dei sensi è forza assimilabile all'incantamento amoroso. Nel poema, l'amore, come la poesia, inganna: produce visioni mendaci, fa perdere la ragione e la coscienza di sé (v. 12109; 13887). La prima notte di nozze, trascorsa con Brangäne e non con Isolde, porta a re Marke *gaebiu trügeheit* 'piacevole inganno' (v. 12613). Al tempo stesso, l'amore rende astuti gli amanti: l'amore di Tristan e Isolde produce *List und Gegenlist*, come è nel titolo apposto al canto XXI a sintesi della vicenda narrata ai v. 13673-14234. L'amore è forza naturale, astuzia della natura; innaturale, nel poema, è che gli amanti dormano separati dalla spada (v. 17450). L'amore concilia gli opposti: è malattia (v. 12197) e al tempo stesso medico e medicina (v. 12165). Lo sguardo dell'amato è «balsamo d'amore» (*balsemen der minne*) (v. 16500). Sembra risiedere qui, più che nella «vera» pozione, l'energia «magica» che muove la vicenda.

## 5. SINTESI

L'indagine ha mostrato come nel *Tristan* di Gottfried l'elaborazione dei due elementi narrativi fondamentali che la leggenda di Tristano tradizionalmente assegna alla sfera magica, le virtù guaritrici della maga Isotta e l'elisir

<sup>7</sup> Cfr. DI BENEDETTO nella sua edizione di Omero (2010, p. 979).

<sup>8</sup> Così *ivi*, p. 71.



d'amore, si realizzi con parole prive di rimandi alla sfera sovrannaturale. La Isolde di Gottfried è una fine conoscitrice di *erzenie* 'arte medica'. I suoi artifici (*liste*) sono semplici rimedi curativi, non frutto di conoscenze arcane o interventi demoniaci, bensì di *wissen*, sapere empirico imperniato sulla conoscenza delle virtù curatrici delle piante. L'elisir d'amore di cui parla il *Tristan* di Gottfried non è da interpretarsi necessariamente come filtro magico. Il motivo del *tranc der minne* allude al rito del bere vino in segno di comunione e, in particolare, alla bevanda offerta per celebrare l'unione coniugale (*Brauttrank*). La parola *zouber*, nel *Tristan*, rimanda infine all'astuzia dell'eroe eponimo, unico «mago» di un mondo che, contrariamente alla visione trasmessa dalla leggenda, non è affatto permeato di magia. È certo presente, nel mondo epico di Gottfried von Straßburg, l'elemento fantastico e meraviglioso, che viene del resto annunciato in quanto tale, come nel caso del cagnolino Petitcrü, creatura di un mondo immaginario. La magia del medioevo tedesco risiede in fondo in una qualità tutta terrena, ancorché misteriosa, poiché non generalizzabile: la capacità o «astuzia» di produrre incanto, quell'incantevole inganno dei sensi veicolato dalla poesia e dall'amore.

### *Bibliografia*

- ADELUNG Johann Christian, *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Bauer, Wien 1811. Testo completo in: <http://www.muenchener-digitalisierungszentrum.de/>. Ultima consultazione 23 novembre 2016.
- CAMPE Joachim Heinrich, *Wörterbuch der deutschen Sprache*, Schulbuchhandlung, Braunschweig 1807. Testo completo in: <https://archive.org/details/wrterbuchderde05campuoft>. Ultima consultazione 23 novembre 2016.
- Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm, Leipzig, Hirzel 1956.
- DWDS. *Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, in <http://www.dwds.de>. Ultima consultazione 23 novembre 2016.
- GEROK-REITER Annette, *Umcodierung. Zum Verhältnis von minne und ere in Gottfrieds Tristan*, in «Zeitschrift für deutsche Philologie» 121 (2002), 365-389.
- GIACOMA Luisa / KOLB Susanne, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, Zanichelli, Bologna 2014<sup>3</sup>.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust. Eine Tragödie von Goethe. Der Tragödie erster Teil*, J. G. Cotta, Tübingen 1808. Testo completo in: <https://de.wikisource.org>. Ultima consultazione 23 novembre 2016.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Faust*, traduzioni di Giovita Scalvini (I parte), 1835 e Giuseppe Gazzino (II parte), 1857. Bietti, Milano 1966. Testo completo in: <http://www.liberliber.it>. Ultima consultazione 23 novembre 2016.

- HUBER Christoph, *Gottfried von Straßburg: Tristan*, Erich Schmidt, Berlin 2000<sup>3</sup>.  
*Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, a cura di Elmar Seebold, de Gruyter, Berlin / Boston 2011<sup>25</sup>.
- KRÖNER Eva, *Ehebruch in Gottfrieds Tristan als Provokation und Faszination*, Diss. Julius-Maximilians-Universität Würzburg 2012.
- LEXER Matthias, *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*, Hirzel, Leipzig 1872-1878. Testo completo in <http://woerterbuchnetz.de>. Ultima consultazione 23 novembre 2016.
- La Sacra Bibbia - CEI. Il Nuovo Testamento*. Testo completo in <http://www.maranatha.it/Bibbia/6-LettereSanPaolo/56-EfesiniPage.htm>. Ultima consultazione 23 novembre 2016.
- NOCENTINI Alberto, *l'Etimologico. Vocabolario della Lingua italiana*, le Monnier, Milano 2010.
- OMERO *Odissea*, a cura di Vincenzo Di Benedetto, BUR, Milano 2010.
- PFEIFER Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Akademie Verlag, Berlin 1993<sup>2</sup>.
- PIANIGIANI Ottorino, *Vocabolario Etimologico della Lingua italiana*, Società Editoriale Dante Alighieri, Roma / Milano 1907.
- SCHADE Oskar, *Altdeutsches Wörterbuch*, Olms, Hildesheim 1969.
- STRASSBURG Gottfried von, *Tristan*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, nuova edizione a cura di Rüdiger Krohn sulla base del testo di Friedrich Ranke, Reclam, Stuttgart 1984<sup>3</sup>.
- VERDON Jean, *Bere nel Medioevo. Bisogno, piacere o cura*, Dedalo, Bari 2005. [tit. or. *Boire au Moyen Age*, 2002].
- WAGNER, Richard, *Tristan und Isolde*, Hoffmann & Campe, Hamburg 1971 [1865]. Testo completo in: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/tristan-und-isolde-7044/2>. Ultima consultazione 23 novembre 2016.
- WIERCINSKI Dorothea, *Minne. Herkunft und Anwendungsschickten eines Wortes*, Böhlau, Köln / Graz 1964.
- ZAPF Ruth, *Das Meer in den Tristandichtungen Gottfried von Straßburgs und Richard Wagners*, in «Helikon. A Multidisciplinary Online Journal» 3 (2014), 207-222.



## IBSEN E LE *NORSKE SAGN*

di  
Luca Taglianetti  
Oslo

Nell'estate del 1862 Henrik Ibsen viaggiò per poco più di un mese nelle regioni di Sogn og Fjordane e Møre og Romsdal, in Norvegia, per raccogliere leggende e canti popolari. Il viaggio, iniziato il 24 giugno 1862 da Eidsvoll, era stato finanziato dal Det akademiske Collegium con la somma di centodieci *spesidaler*<sup>1</sup>. Sebbene sia noto l'interesse di Ibsen per i racconti e le leggende popolari<sup>2</sup>, è probabile che l'idea del viaggio fosse nata come bisogno precipuo di un'entrata economica, visto il periodo critico che stava attraversando il Det Norske Theater, di cui Ibsen era direttore dal 1857, e sotto la spinta degli amici del Det lærde Holland<sup>3</sup>. Il risultato del viaggio fu una collezione di circa cinquanta leggende e un paio di fiabe, raccontate dall'allora quarantaquattrenne storico locale e collezionista di leggende Peder Fylling (1818-1890)<sup>4</sup>. Si suppone che a mettere in contatto i due sia stato il giurista e cugino di primo grado di Susanna Ibsen, Ludvig Daae (1829-1893) di Solnør, presso cui Ibsen alloggiò un periodo durante il suo viaggio<sup>5</sup>. Dalle note e dalle brevi spiegazioni in appendice alle leggende possiamo dedurre che la fonte dei racconti fu il solo Fylling<sup>6</sup>, che aveva già

---

<sup>1</sup> HIS 16, p. 409.

<sup>2</sup> Cfr. HU 19, pp. 75-76; EDVARDSEN 1997, p. 53.

<sup>3</sup> Cfr. HU 19, p. 75. Det lærde Holland era un circolo di intellettuali di cui facevano parte, oltre a Ibsen, Paul Botten-Hansen, Michael Birkeland, Ludvig Daae e Jacob Løkke (vd. ORDING 1927).

<sup>4</sup> Su Fylling e la sua attività di raccoglitore di tradizioni popolari, cfr. SULEBUST 2002.

<sup>5</sup> HU 19, p. 80; HIS 16, p. 411.

<sup>6</sup> EDVARDSEN 1997, p. 53. Tra l'altro, la sezione delle leggende si apre proprio col titolo *Sagn fortalte af Peder Fylling* (Leggende raccontate da Peder Fylling), cfr. HU 19, p. 86; HIS 16, p. 411.

composto una descrizione storica della parrocchia di Borgund<sup>7</sup>, e che successivamente avrebbe pubblicato le stesse leggende comunicate a Ibsen in due volumi<sup>8</sup>. Secondo Solberg<sup>9</sup>, le leggende raccolte da Ibsen erano state trascritte da alcuni manoscritti che lo stesso Ibsen aveva preso in prestito da Fylling durante il suo viaggio<sup>10</sup>, ma da un confronto tra le leggende annotate da Ibsen e quelle pubblicate successivamente da Fylling, si nota che, sebbene il contenuto sia lo stesso, la forma è completamente diversa; quindi è molto probabile che Ibsen le abbia trascritte basandosi sul racconto orale di Fylling, il quale le aveva raccolte in precedenza per poi pubblicarle nei due volumi menzionati poc'anzi<sup>11</sup>. Nelle intenzioni di Ibsen il viaggio nel Vestlandet norvegese non doveva rimanere l'unico tentativo di raccolta e riscoperta delle tradizioni popolari. Il 6 marzo del 1863, egli chiese un secondo finanziamento di centotrenta *spesidaler* al Collegium per intraprendere un nuovo viaggio nel Trøndelag e, possibilmente, nel Nordland. L'Università gli concesse solo cento *spesidaler* che Ibsen utilizzò per vivere mentre scriveva il dramma *Kongs-Emnerne*, inoltre ricevette un ulteriore finanziamento per un viaggio all'estero e quindi il progetto fu accantonato<sup>12</sup>. Delle fiabe e delle leggende raccolte Ibsen avrebbe voluto pubblicare un libro dal titolo provvisorio di *Norske Sagn*<sup>13</sup> ma, sebbene avesse già sottoscritto un contratto con l'editore Johan Dahl<sup>14</sup>, il libro non fu mai pubblicato. Ibsen stesso scrisse al Collegium: «Omstændighederne har hindret Værkets Udgivelse»<sup>15</sup>; non conosciamo di quali circostanze

<sup>7</sup> FYLLING 1859.

<sup>8</sup> FYLLING 1874-1877.

<sup>9</sup> HIS 16, p. 494.

<sup>10</sup> Secondo Erik H. Edvardsen, i manoscritti contenevano storia locale, ma sicuramente non le leggende (comunicazione privata).

<sup>11</sup> Dello stesso avviso Koht che chiosa: «Og det kann ikke være noen tvil om at Ibsen ikke har sittet med Fyllings manuskripter foran seg, men har skrevet etter hans muntlige fortelling» (Non c'è alcun dubbio che Ibsen non stette seduto con i manoscritti di Fylling dinanzi a sé, ma che scrisse direttamente dal suo racconto orale) HU 19, p. 81.

<sup>12</sup> HU 19, pp. 79-80.

<sup>13</sup> EDVARDSEN 1997, p. 54.

<sup>14</sup> L'originale è conservato nella biblioteca dell'Università di Oslo (HU 19, p. 78). In precedenza Ibsen aveva firmato un contratto anche con l'editore Chr. Tønsberg (12 agosto 1862), ma i problemi economici che attraversava la casa editrice in quel periodo ne impedirono la pubblicazione (HIS 16, p. 411).

<sup>15</sup> «Le circostanze hanno impedito la pubblicazione dell'opera», cit. in HU 19, p. 78.

l'autore stia parlando, in ogni caso è certo che non dipese dall'editore<sup>16</sup>. Tuttavia, nell'autunno del 1862 Ibsen inviò alla rivista «Illustreret Nyhedsblad»<sup>17</sup>, diretta dall'amico Paul Botten-Hansen, quattro leggende, trascritte dal repertorio di Fylling, provenienti da Nordfjord (una), dal Romsdal (una) e da Sunnmøre (due). Questi quattro resoconti, definiti come *prøver*<sup>18</sup>, sono gli unici testi che Ibsen riuscì a 'rielaborare' e preparare per una pubblicazione, restituendoli in forma compiuta rispetto alla redazione grezza delle pagine del diario di viaggio in cui erano stati trascritti. La prima di queste leggende, intitolata *Mordskogen i Nordfjord* ('Il bosco dell'omicidio' a Nordfjord), fu pubblicata per la prima volta in «Illustreret Nyhedsblad» il 19 ottobre 1862 (nr. 42)<sup>19</sup>:

Paa Præsteskolen i Wittenberg var der engang en Mand, som kaldtes Mester Jon. Da han havde gaaet i Lære i fem Aar, var han færdig som Præst, men nu blev han endnu fem Aar til ved Skolen for at lære Svarteboken; og den lærte han da ogsaa tilgangs. En Dag, da de ti Aar var omme, kom Gamle-Erik og vilde have Jon fat. Jon var inde i sin Stue og havde stængt Døren; Gamle-Erik stod udenfor, banked paa og raabte «Jon, Jon!». Det havde Jon ventet; han tog fire Tolgeknive; satte en i hvert Stuehjørne og disse svarte nu Gamle-Erik med Jons Røst og holdt ham op med Snak, mens Jon selv krøb op igjennem Skorsteenspiiben for at slippe bort. Fanden lod sig narre en Stund, men tilslut skjøjte han dog, at der maatte være galt paaferde, brød Døren op og foer ind i Stuen. Da han ikke saa Noget til Jon, gav han sig til at lede i alle Kroge og steg tilsidst op i Gruen. Her saa han, at Jon sad høit oppe i Skorsteenspiiben, og greb efter Benene hans, men Jon var da alt kommen saavidt tilveirs, at Fanden bare fik Tag i den ene Støvle, som han sled Hælen af, og den beholdt han. Uden nogen videre Meen kom Jon hjem til Norge, giftede sig og blev Præst til Indvikens Kirke i Nordfjord. Der gik imidlertid ikke lang Tid, før hans Kone fik ham mistænkt for ulovlig Omgang med en Bondepige og førte Klage over ham for Kongen. Kongen bød, at Konens Klage nøie skulde undersøges, og Sagen kom for Retten i Kjøbenhavn. Medens denne Sag stod paa, skulde Mester Jon engang forrette Gudstjeneste ved Op-Stryens Kirke. Præsten red den Dag og havde Skydsgut med sig. Da han var kommen saa langt som til Risøierne, saa han en stor Orm, som kom farende midt over Veien og blæs-

<sup>16</sup> HU 19, p. 78.

<sup>17</sup> Sulla storia di questa rivista vd. EDVARSDEN 1997, pp. 22-33.

<sup>18</sup> HU 19, p. 78; EDVARSDEN 1997, p. 54.

<sup>19</sup> Cfr. EDVARSDEN 1997, pp. 159-169 (da cui traduco). La leggenda fu successivamente pubblicata da FYLLING 1874-1877, I, pp. 96-99.

te høit. Præsten holdt stille, blev tankefuld, saa paa den og sagde «Veed du det ogsaa?» Skydsgutten spurgte om Ormen sagde Noget. Præsten svarede: «Den siger, det er sidste Gang jeg reiser her.» Saaledes blev det ogsaa. Kort Tid efter faldt Dommen over Mester Jon og den lød paa, at han skulde rettes. Jon bad nu Kongen om Naade og den fik han ogsaa, men Præstens Kone satte sig saa stærkt imod, at Kongen ikke fik Fred for hende før han havde befalet, at det alligevel skulde blive ved Dommen slig som Retten havde afsagt den. Retterstedet blev reist nær ved Indvikens Kirke. Da Mester Jon førtes did, sagde han: «Hvis jeg er uskyldig, skal mit Blod rinde opfor Bakke.» Og see, da Præsten var rettet, randt Blodet opfor Bakke, saaledes, som han havde sagt. Paa det Sted kunde sidenefter ikke gro Græs, og Præstekonen gik det ilde; hun blev slagen med Sygdom, krøgnede sammen saa hun hverken kunde staae eller gaae, og blev saa liden, at man bar hende om i en Kurv inden hun døde. Af alt dette drog Almuen den Slutning, at Mester Jon var dømt uskyldig, og derfor kaldtes Stedet, hvor han blev rettet, for Mordskogen, som det heder endnu den Dag i Dag.

Nel seminario di Wittenberg c'era una volta un uomo di nome *Mester*<sup>20</sup> Jon. Dopo aver studiato per cinque anni era pronto a diventare prete, ma rimase altri cinque anni alla scuola per imparare il Libro Nero<sup>21</sup>; e lo imparò anche tutto. Un giorno, alla fine dei dieci anni, il Diavolo venne con l'intenzione di prendersi Jon. Egli era in camera sua e aveva chiuso a chiave la porta; il Diavolo stava fuori, bussò e gridò «Jon, Jon!». Jon se l'aspettava, prese quattro coltelli a lama fissa, ne mise uno in ogni angolo della stanza e, mentre questi rispondevano al Diavolo con la voce di Jon tenendolo occupato a parlare, egli strisciò su per la canna fumaria del camino per fuggire. Il Diavolo sulle prime cadde nel tranello, ma alla fine capì che c'era qualcosa che non andava, così sfondò la porta ed entrò nella stanza. Quando non vide traccia di Jon iniziò a cercare in ogni dove e infine salì per il camino. Lì vide che Jon stava seduto in cima alla canna fumaria, cercò di prenderlo per le gambe ma Jon era troppo in alto, e il Diavolo riuscì ad afferrare solo uno stivale, da cui strappò il tacco che portò via con sé. Senza nessun altro incidente Jon giunse in Norvegia, si sposò e divenne parroco della chiesa di Innvik a Nordfjord. Tuttavia, non molto tempo dopo, sua moglie fu colta dal sospetto che egli la tradisse con la figlia di un contadino e decise di denunciare il fatto al re. Il re ordinò che l'accusa della moglie fosse esaminata attentamente e il caso giunse al tribunale di Copenhagen. Mentre il caso procedeva, una volta *Mester* Jon dovette servire messa alla chiesa di Oppstryn. Quel giorno il prete andò in carrozza accompagna-

<sup>20</sup> Titolo accademico per chi otteneva un *magistergrad*.

<sup>21</sup> Libro di formule magiche.

to dal cocchiere. Giunti alle *Risøyene*<sup>22</sup> vide una grossa serpe che avanzava in mezzo alla strada e sibilava forte. Il prete si fermò, divenne pensieroso, la guardò e disse «Anche tu lo sai?». Il cocchiere chiese se la serpe avesse detto qualcosa. Il prete rispose: «Dice che è l'ultima volta che passerò di qui». Cosa che si avverò<sup>23</sup>. Poco tempo dopo *Mester Jon* fu giudicato e condannato alla pena capitale. Jon chiese la grazia al re e l'ottenne, ma la moglie del prete si oppose con tale forza che il re non ebbe pace da lei finché non ordinò che la sentenza fosse eseguita così come era stata pronunciata dal tribunale. Il patibolo fu eretto nei pressi della chiesa di Innvik. Quando *Mester Jon* vi fu condotto disse: «Se sono innocente, il mio sangue scorrerà verso l'alto». Ed ecco, quando il prete fu giustiziato il sangue scorse verso l'alto come aveva detto. Da allora in quel luogo non cresce l'erba e la moglie del prete finì male, fu colpita da una malattia, s'incurvò da non riuscire né a stare in piedi né a camminare, e divenne così piccola che fino alla sua morte venne portata in giro in un cestino. Da tutto questo il popolo concluse che *Mester Jon* era stato condannato da innocente e quindi chiamarono il luogo della sua esecuzione 'Il bosco dell'omicidio', nome che porta tutt'oggi.

La leggenda presenta due tradizioni diverse; la prima parte fa riferimento al motivo della fuga dalla scuola di magia nera di Wittenberg, catalogato da Christiansen<sup>24</sup> come ML3000 *Escape from the Black School at Wittenberg*. Questo tipo di leggende è molto diffuso in Norvegia<sup>25</sup>; la tradizione vuole che, durante il loro consueto periodo di studio in Germania, molti ministri del culto rimanessero ulteriori cinque anni per imparare le arti magiche dal Diavolo. Di solito la scuola di magia nera era situata a Wittenberg, la città tedesca da cui partì la riforma luterana nel 1521 e che così venne a occupare un ruolo centrale nella tradizione popolare<sup>26</sup>, si diceva che il rettore del seminario fosse il Diavolo in persona, il quale dopo i cinque anni di apprendistato del libro nero, chiedeva come ricompensa l'anima dell'ultima

<sup>22</sup> Il toponimo significa 'le grandi isole', ma non è stato identificato.

<sup>23</sup> Il motivo della serpe che predice l'imminente morte del protagonista è molto diffuso e comune ad altri tipi di animali (vd. MI B140 *Prophetic animals*), e ha un curioso parallelo con una leggenda su Auðunn Hugleiksson (ca. 1240-1302), nobile norvegese impiccato proprio a Nordnes il 2 dicembre 1302, cfr. FAYE 1948, pp. 168-171, trad. it. TAGLIANETTI 2014, pp. 225-228.

<sup>24</sup> CHRISTIANSEN 1958, pp. 18-20.

<sup>25</sup> E anche nel resto della Scandinavia, la sola Norvegia conta trentacinque varianti, cfr. *ibidem*.

<sup>26</sup> KVIDELAND 1988, p. 287.



persona che avrebbe lasciato la scuola<sup>27</sup>. Sappiamo dalla redazione di Fylling che *Mester Jon* era stato scelto a sorte per essere l'ultimo ad uscire dalla scuola<sup>28</sup> e che, quindi, avesse deciso di sfruttare le sue conoscenze magiche per dotare quattro coltelli del potere di parlare e rispondere al Diavolo mentre lui tentava la fuga<sup>29</sup>. La scelta del coltello a lama fissa non è casuale, è noto infatti il potere protettivo del ferro contro le forze demoniache<sup>30</sup>. La rocambolesca fuga del prete rientra nei motivi leggendari del tipo citato da Christiansen: una volta che il Diavolo ha ottenuto il tacco dello stivale di Jon, è costretto a lasciarlo libero<sup>31</sup>.

La seconda parte rappresenta invece l'intersezione tra una leggenda eziologica, la spiegazione dell'origine popolare del nome del bosco di betulle accanto alla chiesa di Innvik, e la cronaca pseudo-storica della morte del prete Jon. Del *Mester Jon* storico, John Magensen Skanke (ca. 1570-1618), sappiamo che non studiò a Wittenberg, ma a Helmstadt e presso l'Università di Rostock dove si laureò nel 1593<sup>32</sup>. Tornato in Norvegia sposò Magdalene Andersdatter Foss, da cui ebbe un figlio, e divenne parroco di Innvik nel 1597<sup>33</sup>. Sappiamo inoltre che non fu ucciso a Nordfjord, ma fu impiccato a Nordnes, vicino Bergen<sup>34</sup>. È chiaro da questi brevi cenni biografici che la fantasia popolare ha voluto porre in risalto l'innocenza del prete, da una parte creando il motivo ordalico dello scorrere del sangue verso l'alto, in caso egli fosse stato innocente – laddove una impiccagione non avrebbe previsto nessun spargimento di sangue –, e sottolineando che l'erba non cresce più nel bosco a causa dell'ingiustizia compiuta in quel luogo<sup>35</sup>, dall'al-

<sup>27</sup> MI S241.2 *Devil is to have last one who leaves 'black school'*.

<sup>28</sup> FYLLING 1874-1877, I, p. 97.

<sup>29</sup> MI D1611 *Magic object answers for fugitive*.

<sup>30</sup> Cfr. KVIDELAND 1988, p. 195; ASBJØRNSSEN 1949, I, p. 38; I, p. 104; II, p. 131, trad. it. TAGLIANETTI 2012, p. 36, p. 94, p. 104.

<sup>31</sup> In altre varianti il Diavolo riesce a rubare l'ombra (MI K525.2 *Man steps aside so that only his shadow is caught*).

<sup>32</sup> EDVARSEN 1997, p. 54.

<sup>33</sup> *Ibidem*, e non dal 1589 al 1617, come sostiene FYLLING 1874-1877, I, p. 98.

<sup>34</sup> Secondo la *Norske Lov* di Cristiano V, il coniuge che veniva trovato colpevole di adulterio, la prima volta poteva riparare con un'ammenda pecuniaria, la seconda volta con un'ammenda e l'esilio, la terza volta l'uomo veniva impiccato e la donna affogata (*Norske Lov* 1687, VI, cap. 13, § 25, cit. in HIS 16, p. 446).

<sup>35</sup> MI H215.3. *Grass refuses to grow: indication of innocence of man hanged there*.

tra riportando la fine ingloriosa della moglie, colpita da una malattia che suona quasi come una punizione divina.

Anche la seconda leggenda, dal titolo *Lars Thormodsen Medlid*, fu pubblicata per la prima volta in «Illustreret Nyhedsblad» il 19 ottobre 1862 (nr. 42)<sup>36</sup>:

Gaarden Medlid i Skodje Sogn paa Søndmør eiedes for vel en halvhundrede Aar siden af en Bonde som hed Thormod. Blandt denne Mands Børn var især Sønnen Lars viden om bekjendt som dygtig til alskens kunstig Haandgjerning, saasom til at skjære i Træ og andet sligt; men fremfor alt var han en ypperligere Spillemand end nogen Anden paa lang Led. Midt imellem Gaarden og Sæteren ligger en rund Haug tæt ved Veien. Underlig Sang og Spil var tidt og jævnt hørt derinde, for Haugfolket havde fra umindelige Tider holdt til der. En Morgen skulde Lars i et Snarerinde op til Sæteren og havde en liden rund Hat paa Hovedet, da han gik fra Gaarden. Dagen led og skred, men Lars kom ikke igjen. Da Døgnet var omme og han længe havde været ventet, fandt man hjemme ved Stuedøren hans Hat, uden at Nogen kunde sige hvorledes den var kommen did. Nu begyndte man at skjønne der maatte være galt paaferde og de Fleste meente han var indtagen etsteds paa Veien. Klokkeringning blev bestilt og andre Midler brugt, som før havde vist sig virksomme ved slige Leiligheder. Dagen efter kom Lars hjem til Gaarden, men da var han faatalende og ligesom tomset. Naar Folk spurgte ham, hvor han havde været, saa gav han liden eller ingen Besked og først lidt efter lidt fik man ud af ham, at han havde været indtagen i Haugen, uden at han var god for at sige, hvorledes det var gaaet til. Det bares ham for, sagde han, at han var kommen ind i en rummelig Stuebygning, hvor Bohave og alt forresten var at see til omtrent som Skik og Brug er i Bygderne, dog var det herinde Altsammen gjildere og prægtigere. Hvad han mest undredes paa var, at han ikke saa flere Folk i Stuen; i al den Tid han var der viste sig ikke andre end en Pige. Hun var klædt i blaa Stak og havde fagert Haar som Silke, der hang langt ned over Ryggen. Hun satte Mad frem for ham, men alt hvad han saa og hørte syntes ham saa underligt, at han ikke kunde komme sig for at røre Maden. Pigen trøstede ham og talte ham venligt til paa mange Maader ligesom for at sætte Mod i ham, og forsikrede ham, at der ingen Fare skulde være, naar han blot vilde give sig til Rolighed der. Men hvor meget hun end kjælte for ham, syntes han at huske, at han dog blev siddende taus og ligesom tomset og ør i Hovedet. Nu tog Pigen frem en Fele, som var kunstigere gjort end alt hvad han før havde seet af det Slags, og den bad hun ham at

---

<sup>36</sup> Cfr. EDVARDSEN 1997, pp. 160-162 (da cui traduco). La leggenda fu successivamente pubblicata da FYLLING 1874-1877, I, pp. 90-93 e da HEGGTVEIT 1902, pp. 68-70.

spille paa, idet hun sagde, at hun vidste han var en dygtig Spillemand. Medens hun saaledes bad ham, randt det ham ihug, hvor tidt og gjerne han spillede paa sin egen Fele hjemme; men denne her kunde han ligesom ikke formaa sig selv til at tage i Haanden, om han end aldrig saa gjerne vilde. Mærkelige Udskjæringer i Træ og andet kunstigt Arbeide saa han mangt og meget af i Haugen, og al hans Tanke var da rettet paa, om ikke han ogsaa skulde kunne arbeide lignende Ting. Hvorledes han var kommen ud igjen af Haugen vidste han ikke at sige, og han blev aldrig mere den, han før havde været. Det var sjelden man kunde faa ham til at tage en Haand i med, naar det gjaldt Gaardens Arbeide; han gik for det Meste og puslede med sig selv og prøvede paa at gjøre efter, hvad han havde seet, da han var indtagen. Saaledes arbeidede han Feler, der skulde ligne den, Pigen havde vist ham i Hougen, og som i et og andet var anderledes end de, der ellers brugtes i Bygderne deromkring. Han havde for det Meste sit Tilhold hjemme paa et lidet Loft, og her var stedse fuldt af alleslags færdige og ufærdige Træskjæringer og mangehaande underlige Ting, hvis Brug og Hensigt ingen fik vide. Mest gav han sig af med at arbeide en Dukke, som skulde ligne hin Pige, han havde seet i Hougen; den lignede hende ogsaa paa Klæderne, sagde han, men forresten fik han den aldrig laget slik, som den skulde være, og gjorde den idelig om igjen. Der siges, at han i den Tid var endda ypperligere Spillemand end før, men det var som han ikke kunde trives hjemme alligevel. Tilsidst foer han sørefter Bygderne og man veed, at han kom til Bergen, men siden har Ingen mere spurgt, hvad der blev af ham.

La fattoria Medlid, nella parrocchia di Skodje, in Sunnmøre, apparteneva un buon mezzo secolo fa a un contadino di nome Thormod. Tra la sua prole il figlio Lars era famoso in lungo e in largo per essere abile in ogni genere di lavoro manuale, così come nell'intagliare il legno e cose del genere, ma soprattutto per essere un eccelso violinista, di gran lunga migliore di qualsiasi altro. Tra la fattoria e la malga un colle rotondo s'erge nei pressi della strada. All'interno spesso e volentieri si sentivano canti e suoni strani poiché il 'popolo del colle' abitava lì da tempo immemorabile. Una mattina Lars doveva sbrigare una commissione urgente su alla malga, aveva in testa un cappellino rotondo quando partì dalla fattoria. Il giorno passava ma Lars non tornava. A fine giornata, e dopo averlo atteso la lungo, trovarono il suo cappello a casa, vicino alla porta d'entrata, senza che nessuno sapesse dire come fosse finito lì. La gente iniziò a pensare quindi che ci fosse qualcosa che non andava; i più ipotizzavano che fosse stato rapito e portato nel monte da qualche parte lungo strada. Fu ordinato di suonare le campane della chiesa e furono utilizzati altri mezzi che, in precedenza, si erano dimostrati efficaci in tali situazioni. Il giorno dopo, Lars tornò a casa nella fattoria, ma era taciturno e sembrava intontito. Quando la gente gli chiese dove fosse stato, egli diede poche o nessuna risposta, ma poco

a poco riuscirono a fargli dire che era stato portato nel colle senza che egli sapesse come. Gli sembrava, disse, di essere arrivato in una vasta fattoria dove l'arredo e tutto il resto erano, in pratica, uguali a quelli nei villaggi, sebbene nel complesso ogni cosa lì dentro fosse più splendida e più magnifica. Ciò che lo aveva meravigliato di più era di non aver visto gente nella casa; per tutto il tempo che era rimasto lì, si era fatta vedere solo una ragazza. Indossava una gonna blu e aveva i capelli come la seta che le scivolavano lungo la schiena. Ella gli aveva portato da mangiare, ma tutto quello che vedeva e sentiva lo lasciava così sconcertato che non era riuscito a toccare cibo. La ragazza lo aveva confortato e gli aveva parlato amichevolmente in molti modi, come se volesse rinfrancarlo, e lo aveva rassicurato che non era in pericolo, doveva solo tranquillizzarsi. Ma per quanto lo coccolasse – gli sembrava di ricordare – era rimasto tuttavia seduto in silenzio, intontito e in preda alle vertigini. Quindi la ragazza aveva preso un violino, di fattura migliore di qualunque altro avesse mai visto di quel tipo, e lo aveva pregato di suonarlo, siccome, disse, sapeva che era un abile violinista. Mentre ella gli chiedeva ciò gli era venuto in mente come spesso e volentieri suonava il suo violino a casa, ma non si era persuaso a prenderlo, nonostante non avesse mai desiderato tanto farlo. Aveva visto una gran quantità di straordinari lavori d'intaglio nel legno e altri oggetti di ottima fattura, nel colle, si era a lungo domandato se sarebbe stato in grado o meno di creare anche lui oggetti simili. Come fosse uscito dal colle, non sapeva dirlo e non tornò più ad essere la persona di prima. Raramente si riusciva a convincerlo a dare una mano nei lavori della fattoria; la maggior parte del tempo la passava per conto suo a provare a ricreare ciò che aveva visto nel colle. Lavorava a violini che dovevano somigliare a quello che gli aveva mostrato la ragazza e che, in un modo o nell'altro, era diverso da quelli usati nei villaggi circostanti. Quasi sempre, stava in una stanzetta all'ultimo piano della casa, costantemente piena di ogni tipo di lavori d'intaglio finiti o incompleti e vari oggetti strani, il cui uso e scopo nessuno conosceva. Per lo più lavorava a una bambola, che doveva somigliare alla ragazza vista nel colle: le somigliava anche nei vestiti, diceva, tuttavia non riusciva mai a farla come doveva essere e cominciava da capo continuamente. Si dice che in quel periodo divenne un violinista ancora più straordinario, ma era come se non riuscisse a riprendersi a casa. Alla fine, si diresse a sud dei villaggi e si sa che giunse a Bergen; da allora nessuno sa cosa ne sia stato di lui<sup>37</sup>.

Il racconto del rapimento di Lars da parte del 'popolo del colle' (*haug-folk*), oltre ad essere uno dei motivi leggendari più diffusi in Scandinavia

---

<sup>37</sup> Nella versione di FYLLING (1874-1877, I, p. 93), si dice che dopo alcuni anni morì.

(*bergtagning*<sup>38</sup>), rappresenta l'esperienza e il ricordo personale dell'incontro con il soprannaturale del protagonista (*memorat*<sup>39</sup>). La narrazione dell'evento segue tutti gli stilemi tipici: per primo, dopo aver presentato il protagonista della storia, viene menzionato il colle come luogo abitato da esseri soprannaturali a causa della musica che spesso si sente provenire dall'interno. Tali rilievi, nella tradizione popolare norvegese, vengono chiamati *Spillemannshauger* e *Spillemannsknoll*, «Steder, hvor de have deres Tilhold, [...] en fortryllende Musik lader sig høre, og man havde især i gamle Dage hyppige Exempler paa Piger, der bleve indtagne i Bjerge og Høie»<sup>40</sup>. La posizione del colle, tra la fattoria e la malga, serve anche a giustificare la sparizione di Lars che si era recato alla malga, e che, quindi, era dovuto passare per forza di lì. Un altro tratto tipico del racconto è l'utilizzo delle campane della chiesa come mezzo per salvare la persona tenuta prigioniera nel colle/monte. Sono note alla tradizione popolare scandinava sia l'avversione dei troll al suono delle campane che<sup>41</sup> «forstyrre deres Ro»<sup>42</sup>, e che, quindi, se suonate per tre giorni consecutivi<sup>43</sup>, li spingono a rilasciare il prigioniero<sup>44</sup>, sia le successive menomazioni psico-fisiche conseguenti al soggiorno forzato presso di loro<sup>45</sup>. La ragazza descritta nel racconto è evidentemente una *hulder*<sup>46</sup>, un essere soprannaturale femminile comune a

<sup>38</sup> Il tema della visita all'altro mondo degli esseri soprannaturali è vastissimo, ed è impossibile in questo contesto analizzare tutti i rimandi alle altre tradizioni. Per la Scandinavia si veda FEILBERG 1910; SOLHEIM 1952, pp. 340-346; pp. 473-487; HOLBEK E PIØ 1967, pp. 111-120. Vd. anche MI F375 *Mortals as captive in fairyland*.

<sup>39</sup> Il termine è stato coniato da VON SYDOW 1948, pp. 73-77 (ristampa di VON SYDOW 1934).

<sup>40</sup> «Luoghi dove essi hanno la loro dimora, [...] da lì si sente [provenire] una musica incantevole, e ci sono moltissimi esempi dai tempi antichi di ragazze che sono state portate nei monti e nei colli», FAYE 1948, pp. 21-22, trad. it. TAGLIANETTI 2014, p. 86 vd. anche ASBJØRNSSEN 1949, I, p. 67, trad. it. TAGLIANETTI 2012, p. 65.

<sup>41</sup> Cfr. FAYE 1948, p. 7, trad. it. TAGLIANETTI 2014, p. 69; KVIDELAND 1988, p. 310; ÁRNASON 1954-1961, I, p. 145; SVEINSSON 2003, p. 214; BØ 1981, p. 272.

<sup>42</sup> «Disturbano la loro quiete», FAYE 1948, p. 18, trad. it. TAGLIANETTI 2014, p. 82.

<sup>43</sup> Spesso tre giovedì sera consecutivi, cfr. ASBJØRNSSEN 1949, II, p. 25; II, p. 64, trad. it. TAGLIANETTI 2012, p. 183, p. 217.

<sup>44</sup> Cfr. KVIDELAND 1988, p. 212; ASBJØRNSSEN 1949, I, p. 68; II, p. 40 trad. it. TAGLIANETTI 2012, p. 66, p. 196.

<sup>45</sup> Si veda il resoconto di Astrid Olsdatter, una delle prime testimonianze scritte di un *bergtagning* risalente al 1720 (testo ristampato in EDVARDSEN 1997, pp. 172-178).

<sup>46</sup> Cfr. BØ 1987, pp. 48-64; HODNE 1995, pp. 21-32.

tutta la tradizione scandinava, che cerca di attirare a sé giovani ragazzi per sposarli e riuscire, in questo modo, ad affrancarsi dalla sua condizione di essere ‘pagano’ e partecipare al consorzio umano<sup>47</sup>. Le ricchezze contenute nel colle corrispondono sia all’idea popolare che nei monti, nei colli e in altri luoghi naturali fossero nascoste ingenti fortune<sup>48</sup>, sia al motivo dei troll possessori e guardiani di tesori, ricchezze tuttavia illusorie, visto che nel momento in cui viene menzionato qualche nome sacro o ci si segna con la croce, oro e argento spariscono, e i cibi squisiti si trasformano in rifiuti<sup>49</sup>. Il silenzio e il rifiuto di accettare le profferte della *hulder* da parte di Lars seguono i tabù tipici che vanno osservati nell’oltre-mondo degli esseri soprannaturali<sup>50</sup>.

La terza leggenda, dal titolo *Troldpilen ved Bolsø Kirke* (La freccia della trollessa vicino alla chiesa di Bolsøy), fu pubblicata per la prima volta in «Illustreret Nyhedsblad» il 9 novembre 1862 (nr. 45)<sup>51</sup>:

Paa en af sine Reiser lagde Hellig Olaf engang til lands med sine Skibe ved Bolsø i Romsdalsfjorden. Her, tyktes ham, var et godt Sted at bygge en Kirke paa; han kaldte da Almuen sammen og fik den til at tinge Bygmester. Rygtet om denne Kirkebygning spredte sig vidt og bredt og rakk da tilslut ogsaa frem til en Troldkjærring, som paa den Tid holdt til paa Fjeldet Skaala i Vedø Sogn, en Miilsvei fra Bolsø. Det hugede hende naturligviis ikke, at der reistes en christen Kirke saa nær ved, og hun besluttede at volde Værket et Bræk, naar Tiden kom. Hun forhastede sig dog ikke; men da Kirken var saagodtsom fuld-reist, tog hun en Dag sin Armbue frem, lagde Piil paa Streng og skjød. Pilen rakk dog ikke saa langt, som sigtet var, men traf i Jorden et Stykke fra Kirkegaarden, hvor den blev staaende og hvor den endnu er at see lig en Bautasteen. Den er sex til syv Alen høi.

Una volta, durante uno dei suoi viaggi, Sant’Olav approdò con la sua nave a

<sup>47</sup> In altre varianti, invece, i protagonisti umani rimangono per sempre prigionieri degli esseri sotterranei.

<sup>48</sup> Cfr. ASBJØRNSSEN 1949, II, pp. 112-118, trad. it TAGLIANETTI 2012, pp. 259-262.

<sup>49</sup> Cfr. ASBJØRNSSEN 1949, I, pp. 60-62 trad. it. TAGLIANETTI 2012, pp. 56-60.

<sup>50</sup> Liti Kjersti, protagonista di una delle ballate con più varianti manoscritte in Norvegia (TSB A054), dopo essere stata rapita dal Re del Monte, beve una bevanda obliante che le fa dimenticare i suoi familiari. Vd. MI C211.1 *Tabu: eating in fairyland* e MI C405 *Silence preserved in fairyland*.

<sup>51</sup> Cfr. EDVARDSEN 1997, pp. 163-164 (da cui traduco). La leggenda fu successivamente pubblicata da FYLLING 1874-1877, I, p. 96 e da HEGGTVEIT 1902, pp. 113-114.

Bolsøy nel Romsdalsfjord. Lì, egli pensò, era un buon posto dove costruire una chiesa; convocò quindi la popolazione e ordinò di ingaggiare il mastro costruttore. La notizia della costruzione della chiesa si diffuse in lungo e in largo e raggiunse in fine anche una trollessa, che in quel periodo viveva sul monte Skåla, nella parrocchia di Vedøy, a un miglio da Bolsøy. Naturalmente, non le piacque che una chiesa cristiana fosse costruita così vicino, e decise di danneggiare l'opera, allorché fosse giunto il momento giusto. Se la prese comoda e, quando la chiesa era stata quasi completata, prese la sua balestra, pose una freccia sulla corda e tirò. La freccia non raggiunse l'obiettivo, ma si conficcò a terra a breve distanza dal cimitero della chiesa, dove è rimasta e dove si può ancora vedere sotto forma di una stele alta sei, sette *alen*<sup>52</sup>.

Óláfr Haraldsson il Santo (995-1030), re di Norvegia dal 1015 al 1030, è protagonista di un fortunato ciclo di leggende che narrano le sue gesta straordinarie<sup>53</sup>. Uno dei temi più diffusi riguarda la costruzione di numerose chiese, durante la cristianizzazione della Norvegia, ad opera di Óláfr, e i relativi scontri con i troll abitanti nelle montagne vicine, evidentemente contrariati dalla presenza di edifici sacri<sup>54</sup>. È chiaro che la maggior parte degli episodi attribuiti al re non hanno nessun fondamento storico e che i molti luoghi che si fregiano della presenza del Santo non sono mai stati visitati da quest'ultimo<sup>55</sup>; tuttavia, la fama che il re godeva nella tradizione popolare ha fatto sì che anche la sola presenza di un masso oblungo di circa quattro metri, nei pressi di una chiesa, come nel nostro caso, potesse essere giustificata ricorrendo alla consolidata tradizione del troll che cerca di distruggere un luogo sacro edificato da Óláfr.

Anche l'ultima leggenda, dal titolo *Fanden i Strømmene* (Il Diavolo a Strømmene), fu pubblicata per la prima volta in *Illustreret Nyhedsblad* il 9 novembre 1862 (nr. 45)<sup>56</sup>:

Før i Tiden, da der fandtes saa mange vellærte Præster paa Søndmør, var det ikke frit for, at En ogsaa kunde træffe Svarteboken hist og her omkring i Byg-

<sup>52</sup> Vecchia unità di misura, un *alen* corrisponde a 0,628 m.

<sup>53</sup> Cfr. BØ 1955; FAYE 1948, pp. 101-121, trad. it. TAGLIANETTI 2014, pp. 159-179.

<sup>54</sup> Cfr. BØ 1955, pp. 30-59. Famosa la leggenda sulla costruzione della cattedrale di Trondheim (*Fimmsagnet*), cfr. FAYE 1948, pp. 14-15, trad. it. TAGLIANETTI 2014, pp. 76-79.

<sup>55</sup> Cfr. BØ 1987, p. 288; KVIDELAND 1988, p. 343.

<sup>56</sup> EDVARDSEN 1997, pp. 163-164 (da cui traduco). La leggenda fu successivamente pubblicata da FYLLING 1874-1877, I, pp. 78-79, da DAAE 1881, pp. 53-54, da VISLIE 1888, pp. 174-175 e da HEGGTVEIT 1902, pp. 218-219.

derne. Men den Bog skal det være raadløst at røre ved. Der er et smalt Sund, som kaldes Strømmene, hvor Sjøen ved Flod og Fjære gaar ud og ind som en Fos mellem Storfjorden og Skjodjebugten; tæt ved ligger Gaarden Strømmen, og her fandtes Svarteboken i den Tid Hr. Peder Strøm var Præst til Borgund. En Søndag, da Hr. Peder prædikede i Skodje Kirke, reiste alle Gaardens Folk did, paa en Pige nær, som skulde blive hjemme. Hvorledes det nu gik til eller ikke, saa kom hun over Svarteboken, og det traf sig just saa, at hun slog op det Sted, som handler om at løse Fanden. Aldrig saa snart havde hun det gjort, saa kom Gamle-Erik og spurgte hvad der var at forrette; thi han er nu slig, han, at naar han blir løst, saa vil han strax sættes til Arbeide, og det maa den skaffe, som har løst ham; men da maa En ogsaa sætte ham til et Værk, som kan give ham nok at bestille, indtil det lykkes at faae ham bunden igjen. Jenten var klog og vidste hvorledes Fanden skulde tages. Hun sagde derfor til ham, at han maatte gaae ned og øse ud Strømmene. Erik gik, begyndte at øse, og da viste det sig, at han havde gode Kræfter, thi da han ret kom igang, stod Sjødrevet jævnhøit med Fjeldene. Ud paa Eftermiddagen kom Hr. Peder roende fra Kirken og skulde hjemover; men da han var kommen saa langt som til Strømmene, skjønte baade han og Skydsen hvad der var paafærde. Men igjennem maatte han nu, for anden Vei var der ikke. Han bød da Folkene at styre saa nær som muligt ind paa Erik, der stod og baskede i Sundet det bedste han kunde. Derpaa reiste Hr. Peder sig op i Baaden og gav sig til at binde Fanden. Hvorledes dette gik til, kunde Ingen sige; men sikkert er det, at han blev bunden, og det godt bunden, for han har aldrig vist sig siden, – ialfald ikke paa de Kanter.

In passato, quando c'erano molti dotti preti a Sunnmøre, non era raro che ci si potesse imbattere in un Libro Nero qua e là nei villaggi. Ma quello è un libro che non è consigliabile toccare. C'è un piccolo stretto, di nome Strømmene, dove il mare, con l'alta e la bassa marea, entra ed esce come una cascata tra Storfjorden e Skjodjebugten; nei pressi c'è la fattoria Strømmen<sup>57</sup> e lì, ai tempi in cui il reverendo Peder Strøm era parroco di Borgund, c'era il Libro Nero. Una domenica in cui il reverendo Peder avrebbe fatto la sua predica nella chiesa di Skodje, tutta la gente della fattoria andò lì, ad eccezione di una ragazza che doveva rimanere a casa. Come fu come non fu, incappò nel Libro Nero e capitò che lo aprisse proprio alla pagina che trattava dell'invocazione del Diavolo. Appena fatto ciò, arrivò il Diavolo e chiese cosa c'era da fare; infatti, quando viene invocato, deve essere messo subito a lavoro dalla persona stessa che l'ha invocato; e deve essere un lavoro che lo tenga abbastanza impegnato, almeno finché non si riesca ad esorcizzarlo di nuovo. La ragazza era

---

<sup>57</sup> Oggi Straumen.



furba e sapeva come doveva trattare col Diavolo. Quindi gli disse di scendere ad aggottare Strømmene. Il Diavolo andò e iniziò ad aggottare, e si notò subito che aveva buone forze, poiché appena si mise all'opera gli spruzzi dell'acqua raggiungevano le cime delle montagne. Al pomeriggio, il reverendo Peder giunse in barca dalla chiesa per tornare a casa, ma, arrivato all'altezza di Strømmene, sia lui che l'equipaggio capirono cosa stava accadendo. Un'altra via non c'era, quindi dovevano passare per forza di lì. Allora ordinò ai rematori di virare quanto più vicino possibile al Diavolo, che stava lì a darsi da fare nello stretto. Quindi il reverendo Peder si alzò in piedi nella barca e iniziò ad esorcizzarlo. Come andò, nessuno sa dirlo, ma è sicuro che fu esorcizzato, e anche per bene, poiché da allora non si fece più vedere, almeno non in quelle zone.

Nella tradizione popolare il reverendo Peder Strøm (1682-1741), insieme al famoso teologo e poeta Petter Dass (1647-1707), al parroco di Røyken Christian Holst (1743-1824), e tanti altri preti meno conosciuti, fa parte di quella schiera di sacerdoti che *kunne mer enn sitt Fadervår*, cioè che avevano studiato alla scuola di magia nera di Wittenberg e possedevano il Libro Nero, e che quindi, tra le altre cose, sapevano come esorcizzare il Diavolo. La menzione della facilità con cui ci si poteva imbattersi in tali libri in passato non è esagerata: molti Libri Neri sono stati scoperti nelle zone rurali del Paese e sono conservati negli archivi del Norsk Folkeminesamling<sup>58</sup>. La leggenda, catalogata da Christiansen come ML3020 *Inexperienced Use of the Black Book*, conta in Norvegia più di cento varianti<sup>59</sup>. Il tema centrale del racconto è l'improvvida invocazione del Diavolo da parte della ragazza e l'espedito che utilizza per non finire in suo potere. Bisogna notare come, nonostante l'ignoranza dell'uso delle formule magiche del libro, la ragazza sia a conoscenza della tradizione secondo la quale il Diavolo non può prendere l'anima dell'invocatore, se non dopo aver portato a compimento un compito assegnatogli. Il motivo del prosciugamento di un braccio di mare, di un lago con un setaccio o con un secchio senza fondo, è solo uno dei numerosi *impossible tasks* noti alla tradizione folclorica<sup>60</sup>, spesso affidati al Diavolo<sup>61</sup>; in questo caso, l'impossibilità di portare

<sup>58</sup> Alcuni sono stati pubblicati di recente: ESPELAND 1974; AMUNDSEN 1984; GARSTEIN 1993; ESPELAND 2005.

<sup>59</sup> CHRISTIANSEN 1958, pp. 28-35.

<sup>60</sup> Cfr. MI H1010. *Impossible tasks*.

<sup>61</sup> Cfr. MI H932. *Tasks assigned to devil*.

a termine il lavoro è data dal continuo afflusso del mare attraverso il fiordo di Storfjorden, che vanifica ogni tentativo del Diavolo di aggottare la baia di Skodjebugten. L'arrivo del reverendo Strøm, come nel *Der Zauberlehrling*, riporterà ogni cosa all'ordine.

### Abbreviazioni

- HIS = *Henrik Ibsens Skrifter*, 17 bind, Oslo 2005-2010.  
 HU = *Hundreårsutgave. Henrik Ibsens samlede verker*, ved Francis Bull, Halvdan Koht og Didrik Arup Seip, 21 bind, Oslo 1928-1957.  
 MI = Stith Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, 6 vols., Bloomington 1955-1958.  
 TSB = *The Types of the Scandinavian Medieval Ballad: A Descriptive Catalogue*, ed. by Bengt R. Jonsson, Svale Solheim and Eva Danielson in collaboration with Mortan Nolsoe and W. Edson Richmond, Oslo 1978.

### Bibliografia

- AMUNDSSEN Arne Bugge, *Svarteboken fra Borge*, Sarpsborg 1987.  
 ÁRNASON Jon, *Íslenzkar þjóðsögur og ævintýri*, safnað hefur Jón Árnason, ný útgafa, Árni Böðvarsson og Bjarni Vilhjálmsson, I-VI, Reykjavík 1954-1961.  
 ASBJØRNSSEN Peter Christen, *Norske Huldreeventyr og Folkesagn*, utgitt av Knut Liestøl, I-II, Oslo 1949.  
 BØ Olav, *Heilag-Olav i norsk folketradisjon*, Oslo 1955.  
 –, Ronald Grambo et. al., *Norske segner. Segner i utval med innleiing og kommentarar*, Oslo 1981.  
 –, *Trollmakter og godvette*, Oslo 1987.  
 CHRISTIANSEN Reidar Th., *The Migratory legends. A proposed list of types with a systematic catalogue of the Norwegian variants*, Helsinki 1958.  
 DAAE Ludvig, *Norske Bygdesagn*, første samling, Kristiania 1881.  
 EDVARDSSEN Erik H. (red.), *Gammelt nytt i våre tidligste ukeblader*, Oslo 1997.  
 ESPELAND Velle (utg.), *Svartbok frå Gudbrandsdalen*, Oslo 1974.  
 –, A. Chr. Bangs, *Norske hexeformularer og magiske opskrifter*, Oslo 2005 (prima ed. 1901-1902).  
 FAYE Andreas, *Norske Folke-Sagn*, Oslo 1948 (prima ed. Christiania 1844).  
 FEILBERG Henning F., *Bjærgtagen. En studie over en gruppe træk fra nordisk al-fetro*, Copenhagen 1910.  
 FYLLING Peder, *Historisk-antikvariske Bemærkninger over Borgunds Præstegjeld paa Søndmøre samt Gidskeætten*, Aalesund 1859.  
 –, *Folkesagn*, I-II, Aalesund 1874-1877.

- GARSTEIN Oskar, *Vinjeboka. Den eldste svartebok fra norsk middelalder*, Oslo 1993.
- HEGGTVEIT Hallvard Gunleikson (red.), *Norske Sagn. Efter forskjellige kilder*, anden udgave, Kristiania 1902.
- HODNE Ørnulf, *Vetter og skrømt i norsk folketro*, Oslo 1985.
- HOLBEK Bengt e IØRN Piø, *Fabeldyr og sagnfolk*, Copenhagen 1967.
- KVIDELAND Reimund e HENNING K. Sehmsdorf, *Scandinavian Folk Beliefs and Legends*, Minneapolis 1988.
- ORDING Fredrik, *Henrik Ibsens Vennekreds Det lærde Holland: Et kapitel av norsk kulturliv*, Oslo 1927.
- SOLHEIM Svale, *Norsk sætertradisjon*, Oslo 1952.
- SULEBUST Jarle, *Huldrefolk, Bygdefolk og venstrefolk. Kulturminnesamlaren og folkeopplysaren Peder Fylling sitt liv og arbeid*, Ålesund 2002.
- SVEINSSON Einar Ó., *The Folk-Stories of Iceland*, Revised by Einar G. Pétursson, translated by Benedikt Benedikz, edited by Anthony Faulkes, London 2003.
- SYDOW Carl W. von, *Kategorien der Prosa-Volksdichtung*, in *Volkskundliche Gaben. Festschr. J. Meier*, pp. 253-268, Berlin 1934.
- SYDOW Carl W. von, *Selected Papers on Folklore*, Copenhagen 1948.
- TAGLIANETTI Luca (a.c.d.), Peter Christen Asbjørnsen, *Racconti e leggende popolari norvegesi*, Introduzione di Carla del Zotto, Nardò 2012.
- TAGLIANETTI Luca (trad. e cura di), Andreas Faye, *Leggende popolari norvegesi*, prefazione di Andrea Meregalli, introduzione di Jan Faye Braadland, Roma 2014.
- VISLIE Vetle, *Norske Sagn efter forskjellige Kilder*, Kristiania 1888.

«ICH RETTE SIE UND SIE IST DOPPELT MEIN»:  
IL MITO DI ELENA NELLA ‘ELABORAZIONE BARBARICA’  
DI GOETHE<sup>1</sup>

di  
Stefan Nienhaus  
Foggia

«Bewundert viel und viel gescholten» (8488)<sup>2</sup>: così Elena presenta se stessa nel terzo atto del secondo *Faust*, dove Goethe, non ignorando ma trasformando decisamente la tradizione a disposizione, ha cercato di restituire dignità in questa parte del dramma che gli stava particolarmente a cuore. «Helena ist eine meiner ältesten Konzeptionen, gleichzeitig mit Faust, immer nach Einem Sinne, aber immer um und um gebildet»<sup>3</sup>. Goethe sostiene di essersi confrontato con il personaggio fin dall’inizio, probabilmente negli anni del ritorno a Francoforte, dal 1772 in poi<sup>4</sup>, ma per risolvere il dilemma dell’incontro tra l’ideale della bellezza classica e l’eroe mitico della barbarie moderna, avrà bisogno di un arco di tempo che inizia nel 1788 durante il soggiorno in Italia – dove elabora con l’aiuto dell’amico Carl Philip Moritz la scena del primo incontro tra Elena e Faust – e termina nel 1827, quando questa parte riguardante Elena viene pubblicata come unica anticipazione del *Faust II* prima della sua morte: *Helena. Klassisch-romantische Phantasmagorie. Zwischenspiel zu Faust*. Dunque una sfilata di fan-

---

<sup>1</sup> Il presente articolo è la rielaborazione di un intervento fatto al convegno *Tra Passato & Presente*, Foggia, 26-27 maggio 2015.

<sup>2</sup> Le citazioni dal *Faust I e II* seguono l’edizione GOETHE 2005, e vengono indicate nel testo con il numero del verso secondo la tradizionale numerazione della *Weimarer Ausgabe* (GOETHE 1887-1919).

<sup>3</sup> Lettera a Boisserée, 22.10.1826, cit. in GOETHE 2005, vol. 1, p. 761. Cfr. anche la lettera a Wilhelm von Humboldt dello stesso giorno (cit. *ivi*, p. 789): «Es ist eine meiner ältesten Konzeptionen, sie ruht auf der Puppenspiel-Überlieferung, daß Faust den Mephistopheles genötigt, ihm die Helena zum Beilager heranzuschaffen.»

<sup>4</sup> Cfr. GOETHE 2005, vol. 1, p. 761 e GAIER 2001, p. 264.

tasmi e un intermezzo, per di più nell'edizione definitiva, postuma, annunciato ben due volte: dall'effimera «Geisterbeschwörung» nell'ultima scena del primo atto e poi da un secondo atto che introduce al mondo stregato della classicità con una «Klassische Walpurgisnacht» che apre verso l'apparizione dell'eroina con il motto: «So herrsche denn Eros der alles begonnen!» (8479). Tanta cautela ed esitazione per realizzare, appunto, qualcosa di radicalmente diverso rispetto alle trame molto più semplici offerte dai testi dalla fine del '500 in poi.

## I. PROLOGO

Nella tradizione tardo-rinascimentale o prebarocca la comparsa di «Elena di Grecia» ha principalmente due funzioni. La prima serve semplicemente a confermare la fama di Faust come illustre e venerato erudito umanista che suscita l'ammirazione dei suoi colleghi accademici. Nella *Tragedie of Doctor Faustus* di Christopher Marlowe la scena viene infatti introdotta così:

Master Doctor Faustus, dopo la nostra disputa sulla beltà delle donne, su chi sia stata la più bella del mondo, abbiamo concluso tra noi che Elena di Grecia fu la donna più bella che sia mai vissuta. E perciò, maestro, se voi foste così generoso da mostrarci quella donna incomparabile, quella maestà che tutto il mondo ammira, ve ne saremmo infinitamente riconoscenti<sup>5</sup>.

Con l'aiuto di Mefistofele Faust soddisfa questo desiderio colto e distaccato, i dotti «universitari» hanno «visto l'orgoglio della natura e l'unico esempio della perfezione (...). E per questa apparizione beata Faust sia felice e lodato per sempre»<sup>6</sup>.

La stessa scena si trova nella *Historia von D. Johann Fausten*, il *Volksbuch* del 1587. Qui però, di fronte alle magie di Faust, il pubblico è meno composto e noioso, qui si tratta di studenti turbati dal «gar frechen und bübischen Gesicht» di Elena e, dopo che Faust ha soddisfatto la loro ulteriore richiesta di fornire, in forma di ritratto, qualcosa che resti dell'apparizione del fantasma:

<sup>5</sup> MARLOWE 1992, p. 151.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

als sie zu Betth kommen / haben sie vor der Gestalt und Form / so sie sichtbarlich gesehen / nicht schlaffen können / hierauß dann zusehen ist / daß der Teuffel oft die Menschen in Lieb entzündt und verblendt / daß man ins Hurren Leben geräth / und hernacher nit leichtlich widerumb herauß zubringen ist<sup>7</sup>.

Proprio la trasformazione dell'interesse intellettuale per l'ideale della bellezza in cupidigia e lussuria determina la seconda funzione della presenza di Elena nella leggenda di Faust. Marlowe consacra il ruolo di Elena come demone femminile per eccellenza che serve a Mefistofele per trascinare Faust, nella cui anima combattono fino all'ultimo «l'inferno» e «la grazia»<sup>8</sup>, verso la condanna eterna. Vacillando tra la fedeltà giurata a Lucifero e la disperazione della coscienza risvegliata dal rimprovero di un «*old man*», Faust viene non solo fermato dal commettere il suicidio come ultimo atto di condanna all'inferno, ma persino indotto a chiedere «misericordia». Basta poi solo la violenta riapparizione di Mefistofele perché – con un repentino cambiamento scarsamente motivato e tipico del dramma di Marlowe – si pente subito del tradimento confermando «col mio sangue il voto fatto a Lucifero». Per fargli dimenticare il «brutto vecchio», Mefistofele deve però procurargli un rimedio forte: «Solo una cosa ti chiedo, servo fedele, per saziare la smania del mio cuore, fammi avere per amante quella divina Elena che ho visto: le sue braccia tenere soffocheranno i pensieri che mi dissuadano dal voto, mi terranno stretto a Lucifero»<sup>9</sup>.

Anche nella versione del teatro di marionette, che molto probabilmente prende spunto da Marlowe e diffonde la leggenda in tutte le piazze d'Europa (e rappresenta anche il primo impatto di Goethe ragazzo con Faust), Elena è l'ultimo, efficace inganno del diavolo per distrarre Faust dal pentimento. Il diavolo, che curiosamente è costretto a dire sempre la verità al suo padrone, è messo alle strette dalla domanda di Faust se possa ancora trovare la via del ritorno alla fede in Dio. Mentre Mefistofele scappa via urlando, Faust, trionfante, si inginocchia davanti alla Madonna: «Dank dir, Mutter des Heilands! Ich bin erlöst, bin gerettet! O ich kann wieder beten, kann weinen, der Quell der Reue ist nicht versiegt»<sup>10</sup>. Ma

<sup>7</sup> FÜSSEL / KREUTZER 1988, p. 98.

<sup>8</sup> Cfr. MARLOWE 1992, p. 153.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>10</sup> SIMROCK 1846, p. 85.

Mefistofele sa dove trovare l'aiuto per riportare Faust al suo destino di condanna eterna:

MEFISTOFELES: Faust, lasst ab, es hilft euch nichts. Es ist zu spät, ihr habt den geschworen, zu dem ihr betet. Wollt ihr noch selig werden, ihr könnt es nur durch die Liebe. (...)

FAUST: Lass mich beten.

MEFISTOFELES: Ihr verschmäht sie? So führ ich sie zurück und nie wieder gibt der Hades diesen Schatz heraus, nie wieder sieht die Sonne das reinste Bild der Schönheit.

FAUST: Nun, ansehen kann ich sie ja wohl. *Blickt um und steht auf.* Welches Ebenmaß, welche Vollkommenheit, welcher Liebreiz! (...) Solch ein Weib, welch ein Glück! (...) Gieb, gieb! (...) MEFISTOFELES: Erst musst du den noch einmal abschwören, zu dem du gebetet hast.

FAUST: Ich schwör ihn ab auf ewig. Mit diesem Schatz im Arm trotz ich Ihm und dir. Gieb!<sup>11</sup>

Ma quella che poi abbraccia nell'alcova si rivela una «höllische Schlange» con un «ekler Pestbrodem»<sup>12</sup>. Quindi: «Fauste, Fauste! Praepara te ad mortem!»<sup>13</sup> e la povera Elena ridotta a serpente!

Meno brutta e diabolica è la fine di Elena nel *Volksbuch* dove un Faust, ormai senza speranza di redenzione e perso completamente nelle «Fleisches Lüsten», si ricorda della bella donna che aveva fatto apparire agli studenti, costringe Mefistofele a riportarla e si innamora con tale impeto che riesce a produrre 'l'effetto Pigmalione' conferendo al fantasma vita in carne e ossa, facendola diventare la sua amante, il suo «Schlaffweib»<sup>14</sup>. Elena resta incinta e partorisce un figlio, Iustum Faustum, col quale, dopo la morte di Faust, scompare nel nulla. Comunque nel *Volksbuch* Elena è ridotta a figura muta introdotta soltanto come oggetto destinato a soddisfare le passioni di Faust e completare così il suo cammino verso la perdizione.

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 86 s.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 88. Si potrebbe pensare ad una sopravvivenza della tradizione medievale di Melusine che pure si trasforma in serpente oppure in «Meerwunder» (mostro marino), ma la versione di Thüring von Ringoltingen che si trova nelle varie edizioni dei *Volkbücher*, non contiene nessun'accento negativo presentando, invece, Melusine come una fata profondamente cristiana di indiscutibile virtù (cfr. ROLOFF 2000, qui: p. 167 sg.).

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>14</sup> FÜSSEL / KREUTZER 1988, p. 110.

II. ELENA TRA I BARBARI NEL *FAUST* DI GOETHE

Il primo, ambiguo avvicinamento di Goethe al mito di Elena fa ancora riferimento a questa tradizione tardo-cinquecentesca. Condotta da Mefistofele alla «Hexenküche» dove dovrà bere una pozione magica per ringiovanirsi (e aprirsi ai piaceri vitali finora negati all'erudito), Faust scopre in uno «Zauberspiegel»:

Das schönste Bild von einem Weibe  
Ist's möglich, ist das Weib so schön?  
Muß ich an diesem hingestreckten Leibe  
Den Inbegriff von allen Himmel sehn? [...]  
Weh mir! Ich werde schier verrückt. (2436-2439; 2456)

E alla fine della scena non vorrebbe staccarsi da quell'immagine, ma Mefistofele lo calma: «Nein! Nein! Du sollst das Muster aller Frauen / Nun bald leibhaftig vor dir seh'n.» (2601sg.) Poi, senza farsi sentire da Faust e rivolto soltanto al pubblico, il diavolo chiarisce ironicamente come intende soddisfare il desiderio di Faust interpretandolo come pura concupiscenza: «Du siehst, mit diesem Trank im Leibe / Bald Helenen in jedem Weibe.» (2603s.)

Qui c'è una chiave di lettura per tutta la cosiddetta 'tragedia d'amore' nel *Faust I*: Margherita, la semplice fanciulla borghese, funge da sostituta di Elena; Faust è vittima di un inganno molto più diabolico e crudele rispetto alla tradizione di Marlowe o del *Volksbuch*. Rappresentare la più bella donna ridotta a giocattolo della lussuria dell'eroe barbaro si addice non alla vera Elena mitica, ma ad un essere ingenuo e facilmente aggirabile che scambia il desiderio di Faust con vero amore pagandone alla fine le conseguenze sulla propria pelle. Anche se alcuni dialoghi tra Margherita e Faust contengono picchi di grande tenerezza, il testo non lascia dubbi sulle pulsioni del seduttore: «Hör», così si rivolge Faust bruscamente a Mefistofele dopo il primo fuggitivo incontro con Margherita, «du mußt mir die Dirne schaffen!» (2619), e poi: «Wenn nicht das süße junge Blut / Heut' Nacht in meinen Armen ruht / So sind wir um Mitternacht geschieden» (2637s.).

Con la tragedia di Margherita nel primo *Faust*, Goethe elabora e supera tutta la tradizione delle precedenti apparizioni di Elena tra i barbari: sempre mero oggetto della cupidigia di Faust, una volta consumato in pieno il



piacere sessuale, pure quest'Elena sostituta ha esaurito il suo ruolo nel percorso dell'eroe. Ma proprio perché Margherita è soltanto un fallace surrogato, lei – come madre di un figlio di Faust che non può nascere da quest'incontro impari, e diventata folle infanticida – può essere salvata ritirandosi dalla scena non come vittima innocente della irresistibile seduzione del galantuomo diabolico, ma come donna consapevole dei propri misfatti, commessi tuttavia in nome di un vero amore – cosa che, secondo Goethe, le basta per aver fiducia nella giustizia divina.

Nel 1808 Goethe ha fermato la storia qui: a questo punto, quando Faust fugge verso nuove avventure insieme a Mefistofele allontanandosi dal carcere dove Margherita aspetta il patibolo, per la maggior parte del pubblico le vicende di Faust sono concluse per sempre, visto che la seconda parte del *Faust* non viene quasi mai rappresentata e già la semplice mole e la complessità dell'opera l'ha esclusa persino dai programmi dei licei classici tedeschi. Solo circa vent'anni dopo la pubblicazione di quel *Faust* che piaceva tanto e aveva anche pienamente soddisfatto i romantici, Goethe presenta una prosecuzione, cioè il già nominato futuro terzo atto. Pochi altri frammenti, come le prime tre scene del primo atto, vengono pubblicati, ma in realtà la maggior parte delle vicende del *Faust II* erano nella mente di Goethe già da molto tempo. Nel 1816, quando sta perdendo la fiducia nel completamento dell'opera, pensa di inserire un riassunto della trama non ancora elaborata nell'autobiografia *Dichtung und Wahrheit* (il fatto che poi quel brano non venne pubblicato testimonia la speranza ritrovata di finire il *Faust*), facendo risalire quest'abbozzo per la prosecuzione addirittura ai primi tempi di Weimar nel 1775<sup>15</sup>. Per la prima ed effimera apparizione di Elena intende usare la tradizione popolare di Faust nella veste di mago (qui ancora con la variante che, nell'azione magica, Mefistofele si doveva sostituire a Faust). La celebre scena dell'invocazione del fantasma di Elena non si deve svolgere tra eruditi e studenti, bensì nel contesto mondano della corte imperiale dove il pubblico non aspira a conoscenze, ma vuole essere esclusivamente divertito:

«Der Abend kommt heran, ein magisches Theater erbaut sich von selbst. Es erscheint die Gestalt der Helena. Die Bemerkungen der Damen über diese Schönheit der Schönheiten beleben die übrigens fürchterliche Scene: Paris tritt

<sup>15</sup> Cfr. GOETHE 2005, vol. 1, p. 786.

hervor und diesem ergehts von Seiten der Männer, wie es jener von Seiten der Frauen ergangen. Der verkappte Faust giebt beiden Theilen recht und es entwickelt sich eine sehr heitere Scene. (...) Es entstehen sonderbare Verhältnisse, bis endlich Theater und Phantome zugleich verschwinden. Der wirkliche Faust (...) liegt im Hintergrunde ohnmächtig»<sup>16</sup>.

Soltanto nel 1830 Goethe chiarirà l'oscuro accenno alle «strane situazioni» che portano all'improvvisa scomparsa del teatro magico e provocano lo svenimento di Faust. Nella stesura finale il mago (ora il 'vero Faust' e non più Mefistofele mascherato da Faust) non resta affatto distaccato e imparziale rispetto al pubblico che a sua volta (come già previsto nel riassunto) ha subito dimenticato che si tratta solo di uno spettacolo e, preso da una forte attrazione erotica, si divide nei partiti femminili e maschili pro o contro Elena e pro o contro Paride. Nonostante il fatto che lui stesso sia fautore dell'apparizione illusionistica, e ignorando anche le ripetute ammonizioni di Mefistofele a non perdere il controllo da regista dello spettacolo, persino Faust confonde gioco e realtà e diventa vittima dell'abbagliante bellezza dell'evocazione<sup>17</sup>. Probabilmente, all'inizio Goethe aveva in mente soltanto l'inserimento della scena nella forma semplice delle fonti popolari. Ora, invece, l'importante riferimento di Faust alla prima e vaga apparizione della donna più bella nella cucina della strega, nella prima parte del dramma, serve a sottolineare la marcata differenza tra la storia dell'erudito e quella ben più ambiziosa e complessa del protagonista nel *Faust II*: «Die Wohlgestalt die mich voreinst entzückte, / In Zauberspiegelung beglückte, / War nur ein Schaumbild solcher Schöne!» (6495-6497).

Già l'immagine di donna nello specchio magico aveva scosso Faust profondamente, di fronte al fantasma di Elena la sua reazione passionale giunge al delirio: «Du bist's der ich die Regung aller Kraft, / Den Inbegriff der Leidenschaft, / Dir Neigung, Lieb, Anbetung, Wahnsinn zolle» (6498-6500). Attraverso la forte presenza di segnali di ironia, assegnati naturalmente ai commenti di Mefistofele, il testo presenta un Faust impazzito, vittima dell'effetto Pigmalione, che si illude di poter prendere il posto del fantasma di Paride e diventare lui stesso il personaggio principale della scena intito-

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 594 s.

<sup>17</sup> La reazione impassibile è riservata, invece, solo a Mefistofele: «Das wär' sie denn! Vor dieser hätt' ich Ruh; / Hübsch ist sie wohl, doch sagt sie mir nicht zu.» (6479s.)

lata dall'astrologo «Raub der Helena» (6548). Elena doveva essere rapita, non più da Paride nello spettacolo storico, ma strappata via dal mito e portata da Faust nella realtà attuale:

Hier faß ich Fuß! Hier sind es Wirklichkeiten,  
 Von hier aus darf der Geist mit Geistern streiten,  
 Das Doppelreich, das große, sich bereiten.  
 So fern sie war, wie kann sie näher sein.  
 Ich rette sie und sie ist doppelt mein. (6553-6557)

Nonostante – dopo lo spettacolare finale della scena con esplosione, sparizione dei fantasmi e svenimento di Faust – risulti pienamente condivisibile il giudizio di Mefistofele secondo cui l'eroe si sia comportato da «folle» ridicolo, tuttavia l'insensata azione violenta conferisce alla tradizionale scena dell'evocazione del fantasma di Elena il nuovo accento sull'irrefrenabile desiderio di Faust di unire il suo mondo con quello antico, di fondare il «Doppelreich» (6555).

Ci vorranno, però, ancora molta strada e molti versi prima di arrivare a questa realizzazione dell'illusione – qui il paradosso è d'obbligo! Alla fine del primo atto Faust sviene di nuovo, e questa volta non gode della forza rigeneratrice del sonno come all'inizio del *Faust II*, che vedeva l'eroe rinato in modo molto più radicale rispetto al ringiovanimento all'inizio della storia, cancellando cioè qualsiasi senso di colpa e trasformandolo in un carattere pieno di voglia di fare, di agire, «zum höchsten Dasein immerfort zu streben» (4685). Ora, invece, è «paralysiert» (6568), preso dal sogno fortemente erotico dell'atto di procreazione di Elena nell'unione di Leda con il cigno, e il suo risveglio lo riporta immediatamente all'esperienza traumatica subita. Prende coscienza soltanto quando tocca la terra della «Klassische Walpurgisnacht»: per lui l'evocazione magica di Elena si realizza ora in una nuova realtà, diretta emanazione del mito della Grecia antica, una nuova realtà dove sono sospese le categorie di spazio e tempo. Senza percepire il mondo che gli sta intorno e senza nemmeno dire il nome che tutti devono sapere, chiede soltanto: «Wo ist sie?» (7056), dov'è finita Elena alla fine dello spettacolo magico, lei che per Faust continua ad essere un'apparizione che doveva aprire la porta verso una vera materializzazione dell'eroina antica nella realtà moderna? Una volta orientatosi e individuato quel mondo che esisteva finora solo nella ristrettezza della sua erudizione ammuffita, Faust capisce subito che in questo luogo utopico potrà realiz-

zarsi effettivamente il desiderio del barbaro moderno di unirsi alla bellezza ideale antica: «Hier! Durch ein Wunder, hier in Griechenland!» (7074).

Il «miracolo», si capisce, è quello della poesia o, più precisamente, quello del palcoscenico e, non a caso, proprio prima del passaggio a queste scene del secondo atto, il personaggio di Mefistofele si volge esplicitamente «ad Spectatores» (didascalia dopo 7002) dando così un segnale antiillusionistico con versi che però, allo stesso tempo, chiedono quasi scusa ai lettori/spettatori per la varietà eccessiva dei personaggi che saranno rappresentati nelle scene successive del carnevale antico e che richiederanno una notevole capacità immaginativa del pubblico: «Am Ende hängen wir doch ab / Von Kreaturen die wir machten.» (7003sg) Questo vale, appunto, per i personaggi (Wagner ha creato Homunculus che ora acquista indipendenza e persino gli dà ordini), per l'autore (Goethe che ha inventato il tutto ma, una volta creati i suoi personaggi, deve mantenersi fedele alle loro caratteristiche) e, infine, per il pubblico (che deve riuscire a conferire vita immaginativa alle parole del testo). La forza ritrovata di Faust, poi, è sempre quella dell'infatuazione; non può tornare alla ragione se vuole trovare la «più alta esistenza» nell'incontro con Elena, o, nella solita analisi disincantata di Mefistofele: «Unseliger! Verführt / zu schwergelöstem Liebesbande! / Wen Helena paralysiert / Der kommt so leicht nicht zu Verstande»<sup>18</sup> (6666-6569).

La Grecia mitica dove Faust conduce la sua ricerca di Elena non è affatto quella del Neoclassicismo di Winckelmann, idealizzata come «nobile semplicità e quieta grandezza»; qui invece si incontrano soprattutto mostruosità, sia tra personaggi minacciosi (che escludono completamente gli dei dell'Olimpo) sia nella natura indomabile (che allude, tra l'altro, allo choc del terremoto di Lisbona del 1755)<sup>19</sup>. I principi dell'armonia e della bellez-

<sup>18</sup> Anche a Chirone (cfr. 7446s.) Faust sembra tra gli spiriti «verrückt», e gli raccomanda di farsi curare da Esculapio. «Verrückt», parola che rimanda al Faust di fronte all'immagine nello specchio magico (2456), vuol dire alla lettera 'spostato' nel senso di impazzito, ma ha anche un accento su 'fuori dal comune' che spiega il successivo «als Mensch entzückt» = «in estasi come uomo», il che gli conferisce la qualità di poeta, cioè – come gli conferma Manto – di un uomo destinato a volere l'impossibile: Faust diventa il secondo Orfeo che sarà in grado di convincere Persefone a liberare Elena (vedi nel testo più avanti).

<sup>19</sup> Cfr. OSTERKAMP 2007, p. 18: «Die Leser Goethes stehen ( ) vor dem irritierenden Befund, daß der späte Goethe zwar einerseits in seinem Verhältnis zu den bildenden Kün-

za appaiono smascherati come l'inganno delle gallerie delle copie in gesso. Al contrario del diavolo nordico che, «verdrießlich» (didascalia dopo 7214) e «wie verschüchtert» (dopo 7224), si rende conto che la cultura classica ha partorito stregonerie orribili, superiori a quelle del suo mondo gotico, Faust si muove tra questi fantasmi spaventosi con la serena sicurezza dell'erudito che conosce benissimo anche questa faccia dell'antichità:

«Wie wunderbar! Das Anschauen tut mir Genüge,  
 Im Widerwärtigen große tüchtige Züge. (...)  
*Auf Sphinxen bezüglich*  
 Vor solchen hat einst Ödipus gestanden;  
*Auf Sirenen bezügl.*  
 Vor solchen krümmte sich Ulyß in häßlichen Banden;  
*Auf Ameisen bez.*  
 Von solchen war der höchst Schatz gespart:  
*Auf Greife bez.*  
 Von diesen treu und ohne Fehl bewahrt.  
 Vom frischen Geiste fühl' ich mich durchdrungen,  
 Gestalten groß, groß die Erinnerungen. (7182-7190)

Goethe affida a uno dei più celebri personaggi ibridi, al centauro Chirone, le parole che chiariscono il superamento della statuaria bellezza neoclassica in un concetto di bellezza che include quello di «Anmut», aggiungendovi così un elemento dinamico e passionale. Quando Faust interroga il centauro per avere informazioni su Elena indicandola con l'etichetta di «schönste(.) Frau» (7397), nella risposta di Chirone la sterilità dell'immagine ferma si trasforma in azione vitale:

Was!... Frauen-Schönheit will nichts heißen,  
 Ist gar zu oft ein starres Bild;  
 Nur solch ein Wesen kann ich preisen  
 Das froh und lebenslustig quillt.  
 Das Schöne bleibt sich selber selig;  
 Die Anmut macht unwiderstehlich,  
 Wie Helena, da ich sie trug. (7398-7405)

---

sten unbeeinträchtigt ein Klassizist geblieben ist, andererseits als Dichter aber mit *Faust II*, dessen zweiter und dritter Akt bildmächtige Evokationen der Antike darstellen, das poetische Hauptwerk des ästhetischen Historismus geschrieben und so den Konflikt zwischen Idealisierung und Entidealisierung der Antike im Zusammenspiel der Künste ausgetragen hat.»

In questo caso la grazia si mostra attraverso una carezza e il tono di voce: «Da sprang sie ab und streichelte / Die feuchte Mähne, schmeichelte / Und dankte lieblich-klug und selbstbewußt, / Wie war sie reizend! jung, des Alten Lust!» (7422-7425). Anche Faust, cavalcando Chirone, sente la groppa del centauro come un feticcio che, per il suo «einziges Begehren» (7412), gli deve promettere ben altro: «Bin ich nicht schon verwirrt genug, / Und solch' ein Sitz muß mich beglücken!» (7408).

Le parole di Chirone respingono il concetto di bellezza a favore di quello dinamizzato della grazia<sup>20</sup> – seguendo in questo la distinzione di Friedrich Schiller che definiva la grazia come il bello del movimento<sup>21</sup> – e possono essere lette come contrapposizione all'estetica di Kant, poiché respingono il «piacere senza interesse» a favore del piacere pieno di affetto, simpatetico. Il bello non dovrebbe essere privato dell'aspetto vitale e ridotto all'impassibile sentimento estetico, così come viene formulato, invece, con radicale nettezza nella versione dell'estetica kantiana dallo stesso Schiller: «Una vivente bellezza femminile ovviamente ci piacerà quanto una altrettanto bella dipinta, e anche un po' di più; ma nella misura in cui la prima ci piace più dell'altra non ci piace più come apparenza autonoma, non piace più al puro sentimento estetico, al quale può piacere anche il vivente, ma solo come fenomeno, anche il reale, ma solo come idea»<sup>22</sup>. L'esclamazione di Chirone: «Was... !», rafforzata dai puntini di sospensione, sembra corrispondere proprio a quelle frasi: invece di neutralizzare la vita e la realtà trasformandole in apparizione estetica e in idea, si tratta, al contrario, di conferire vitalità all'idea estetica e di riagganciare il concetto del bello alla terra, e cioè di accettare e rinforzare, in luogo di un piacere estetico ridotto alla ragione, la percezione affettiva<sup>23</sup>. Proprio nel trattamento del mito antico Goethe mostra la sua piena condivisione del progetto romantico dell'avvicinamento dell'arte alla vita e della vita all'arte, pur rimanendo sempre consapevole dei rischi che questa operazione comporta,

<sup>20</sup> Cfr. il bel saggio di Camilla Miglio che individua in questo concetto la chiave di lettura per l'intero terzo atto (MIGLIO 2014).

<sup>21</sup> Cfr. SCHILLER 2010.

<sup>22</sup> SCHILLER 2009, p. 84.

<sup>23</sup> Cfr. SCHADEWALDT 1963, p. 171s.: «Für die Auffassung Goethes vom Schönen ist es äußerst bezeichnend, daß er die Anmut nicht wie die Kunstlehre der Aufklärung und etwa auch Schiller in Gegensatz zur Schönheit gestellt hat, sondern als die Integrierung des Schönen ansah. Und Anmut wieder ist Lebendigkeit, ist Leben».

poiché è realizzabile soltanto nei limiti del momento felice ed espone l'artista a una minaccia mortale nell'estremo caso della totale determinazione artistica della vita (in proposito si vedano dopo le osservazioni sul personaggio di Byron-Euforione).

Nella fantasia bramosa di Faust, stimolata dal racconto di Chirone, la visione di Elena non si limita al pallido ideale estetico di bellezza, ma acquisisce sempre più colore e, quindi, sembra anche sempre più raggiungibile:

Und sollt ich nicht, sehnsüchtigster Gewalt,  
 Ins Leben ziehn die einzigste Gestalt?  
 Das ewige Wesen, Göttern ebenbürtig,  
 So groß als zart, so hehr als liebenswürdig?  
 Du sahst sie einst, heut hab' ich sie gesehen,  
 So schön wie reizend, wie ersehnt so schön,  
 Nun ist mein Sinn, mein Wesen streng umfängen,  
 Ich lebe nicht, kann ich sie nicht erlangen. (7438-7445)

«Verrückt» e «entzückt» (7446)<sup>24</sup>, Faust, da nuovo Orfeo, è pronto a riscattare Elena dagli Inferi<sup>25</sup> e a rendere con ciò possibili le vicende del terzo atto nel quale incontra finalmente l'originale, cioè la 'vera' Elena di Sparta. Come già accennato, anche in questo caso si tratta di uno '*Spiel im Spiel*'<sup>26</sup>, dichiarato esplicitamente come «fantasmagoria» che, secondo l'e-

<sup>24</sup> Vedi nota 18.

<sup>25</sup> Così nel prospetto del 1826 (GOETHE 2005, vol. 1, p. 634 sg. = P123B): «Chiron ( ) empfiehlt seinen Schützling der sinnigen wohlndenkenenden Manto, des Tiresias Tochter. Diese eröffnet ihm, daß der Weg zum Orkus sich eben aufthun werde, zur Stunde wo ehemals so viele große Seelen hinabgestiegen. Es ereignet sich und, begünstigt von dem horoskopischen Augenblick steigen sie sämtlich hinunter und treten vor Proserpinas Thron. Dieser Abstieg, das große Bild des ewigen Hoflagers giebt zu gränzenlosen Incidenzen Gelegenheit, so wie der präsentirte Faust, als zweiter Orpheus gut aufgenommen, Vortrag und Bitte aber etwas seltsam gefunden wird.»

<sup>26</sup> Cfr. SCHADEWALDT 1963, p. 195: «Denn alles ist irgendwie auch wieder wie ein aufgeführtes Spiel, das schließlich mit dem Todessturz des Sohnes, dem die Mutter in den Tod folgt, gräßlich zerreißt.» Anche MATTENKLOTT (in WITTE - PONZI 1999, p. 176) annota: «Der gesamte dritte Akt mithin, die Achse des *Zweiten Faust*, noch um eine Ebene abgehoben von allem übrigen, ist luftig und von ungewissem Realitätsgrad.» Cfr. anche OSTERKAMP 2007, p. 42 s.: «Das Griechenideal besaß um 1830, als Goethe den zweiten Teil des Faust schrieb, nur noch den Realitätsstatus eines hermetisch von den Wirklichkeitsforderungen der Zeit abgegrenzten künstlichen Paradieses; in der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts übte

stetica della lanterna magica<sup>27</sup>, richiede l'accettazione della finzione portata agli estremi, che permette ogni libertà negli spostamenti e nelle trasformazioni di personaggi e cronaca esasperando le raccomandazioni del Direttore nel «Vorspiel auf dem Theater» del primo *Faust*: «So schreitet in dem engen Bretterhaus / Den ganzen Kreis der Schöpfung aus, / Und wandelt mit bedächt'ger Schnelle / Vom Himmel durch die Welt zur Hölle.» (239-242)

Goethe osa finalmente rapire Elena dal contesto antico e portarla nel mondo dei barbari, tranquillizzato sulla forzatura di questa operazione proprio dall'amico Schiller: «Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des ganzen auferlegt wird, kann den höheren Gehalt nicht zerstören und das Schöne nicht aufheben, nur es anders spezifizieren und für ein anderes Seelenvermögen zubereiten»<sup>28</sup>.

Prima di far finire Elena tra le braccia di Faust viene inserita, come ulteriore elemento preparatorio, la scena dell'arrivo di Elena al palazzo di Menelao a Sparta. Goethe decide di far partire l'audace contaminazione di luoghi e tempi dal contesto antico, senza 'importare' semplicemente l'eroina, ma lasciando scontrare le culture dell'antico e del moderno sullo stesso fantasmagorico suolo antico. Originariamente, questa scelta doveva trovare un'ulteriore motivazione – inserita nelle informazioni sulle «Antecedenzien» per la pubblicazione separata dell'*Intermezzo* – nelle condizioni imposte da Persefone per concedere la liberazione di Elena dall'Ade: Elena doveva «auf den Boden von Sparta zurückkehren, um, als wahrhaft lebendig, dort in einem vorgebildeten Hause des Menelas aufzutreten, wo denn dem neuen Werber überlassen bleibe inwiefern er auf ihren beweglichen Geist und empfänglichen Sinn einwirken und sich ihre Gunst erwerben könne»<sup>29</sup>.

Elena subisce la minaccia di essere sacrificata dal marito per convincersi a fuggire nel castello gotico costruito nelle vicinanze di Sparta e, soprattutto-

---

dagegen die Sorge ihre ‚grimmige Gewalt‘ (.). Aber im inneren Bereich der Kunst erwächst aus dem Traum von der Wiederkehr der höchsten Schönheit immerhin eines: das unerhörte Sprachwunder des Helenaaktes, in dem sich die Sehnsucht nach der Wiederkehr der Antike mit der Einsicht in die Unmöglichkeit ihrer Wiederherstellung verbindet».

<sup>27</sup> Cfr. l'exkursus di Albrecht Schöne sulla lanterna magica in GOETHE 2005, vol. 2, pp. 479-484.

<sup>28</sup> Lettera di Schiller a Goethe del 13.9.1800, cit. in GOETHE 2005, vol. 1, p. 780s. Cfr. CATALANO 2014, p. 260s.

<sup>29</sup> GOETHE 2005, vol. 1, p. 644.



to, deve trovarsi prima di fronte al suo «Widerdämon» (9072), a Mefistofele nella veste di Forcide che, come maschera mitica dell'estrema bruttezza e immagine del male, ha il compito di portarla alla disperazione estrema predisponendola a cercare salvezza nell'ignoto del padrone straniero. Forcide la tortura con il lungo elenco tragico della sua storia mitica che, culminando nell'accenno al connubio post mortem con Achille, provoca la crisi d'identità («Ich schwinde hin und werde selbst mir ein Idol» 8881) e lo svenimento. Rinvenuta, come Faust, è rinata, si ritrova di nuovo «in der Mitte» (didascalia dopo 8908), cioè al centro della scena e finalmente pronta per l'azione del grande salto nel mondo moderno.

Il «cielo» per Faust (e per il suo autore) significa l'unione con Elena, non più come nella tradizione figura ridotta esclusivamente a passivo oggetto del desiderio, cosa che lei per prima vuole lasciarsi alle spalle: «Wehe mir!» esclama in occasione del primo incontro con Faust quando deve giudicare il destino del custode della torre del castello, che avrebbe dovuto annunciare in tempo il suo arrivo ma, abbagliato dalla sua bellezza, era venuto meno ai suoi doveri:

Wehe mir! Welch streng Geschick  
 Verfolgt mich, überall der Männer Busen  
 So zu betören, daß sie weder sich  
 Noch sonst ein Würdiges verschonten. Raubend jetzt,  
 Verführend, fechtend, hin und her entrückend;  
 Halbgötter, Helden, Götter, ja Dämonen,  
 Sie führten mich im Irren her und hin (9247-9252).

Anche Faust ne è immediatamente colpito e si dichiara suo vassallo: «Zu deinen Füßen laß mich, frei und treu, / Dich Herrin anerkennen, die so gleich / Auftretend sich Besitz und Thron erwarb» (9270-9272). Siamo ben lontani dal «du mußt mir die Dirne schaffen»! Nel breve idillio utopico della «fantasmagoria», Elena e Faust si incontrano alla pari, anzi sarà lei a invitarlo: «herauf / An meine Seite komm! Der leere Platz / Beruft den Herrn und sichert mir den meinen» (9357s.). E la loro prima unione è puramente poetica: cultura antica e cultura medioevale-moderna si fondono nella combinazione dell'antico metro con la rima; il combaciare delle parole fa scattare la gioia dell'unione fisica:

FAUST: Nun schaut der Geist nicht vorwärts nicht zurück  
 Die Gegenwart allein –

ELENA: Ist unser Glück.

FAUST: Schatz ist sie, Hochgewinn, Besitz und Pfand;

Bestätigung, wer gibt sie?

ELENA: Meine Hand (9381-9384).

La magia ha funzionato, il mito si è materializzato: «Ich fühle mich so fern und doch so nah» – dice Elena ancora un po' esitante ma già piena di gioia – «Und sage nur zu gern: da bin ich! Da!» (9411sg.). Si sentono quasi i respiri eccitati dell'autore che ha investito buona parte della sua vita creativa per portarla qui, nel suo mondo moderno, quando Faust rassicura l'eroina: «Durchgrüble nicht das einzigste Geschick / Dasein ist Pflicht und wärs ein Augenblick» (9417s.).

A differenza di Schiller, Goethe, che pure vedeva l'arte antica come modello, non si era mai rassegnato a considerarla irraggiungibile per i moderni. La sua ambizione fu sempre di realizzare una vera contaminazione tra antico e moderno, senza prendere banalmente la forma classica per riempirla di contenuti attuali. Nell'unione tra Faust e Elena l'antico «esiste» nel moderno, anche se dovesse durare solo «un attimo».

Comunque, per vivere quest'«attimo», Elena e Faust devono ritirarsi ancora di più da qualsiasi ancoramento nella storia e rifugiarsi nell'asilo primordiale di «Felsenhöhlen» e «Lauben» remote dell'Arcadia (9574-10038). Anche da questo «idyllischem Liebespaare» (9587) nasce un figlio, non un altro Iustum Faustum, ma – e qui serve una breve parentesi sulla principale fonte di Goethe per la mitologia antica – Euforione, espressione dalla massima realizzazione dell'unione e seme della sua fine: la felicità della «köstlich Drei» porta Faust alla semplicità e purezza del linguaggio dei trovatori 'Du bist min, ich bin din': «Ich bin dein und du bist mein; / Und so stehen wir verbunden, / Dürft es doch nicht anders sein!» (9704-9706). Il personaggio di Euforione è frutto di una tipica contaminazione goethiana di antico e moderno: dal sempre consultato *Gründliches mythologisches Lexikon* di Benjamin Hederich (il *Reallexikon* di Pauly-Wissowa dell'epoca), Goethe conosceva quella variante secondaria secondo la quale Elena (anche in questo caso dopo la sua morte) avrebbe avuto da Achille un figlio di nome, appunto, Euforione; Faust si affianca così al mitico eroe antico. Ma per poter dare corpo a questo personaggio, Goethe afferma di aver avuto bisogno della vicenda biografica di un autore che da un lato stimava molto e in cui, dall'altro, vedeva consumarsi proprio il rischio del-

la mancanza di saldatura realistica dello spirito romantico: era Lord Byron, con la sua tragica fine durante un disperato tentativo di partecipare alla rivolta dei greci contro l'impero ottomano. Euforione, che saltellando continuamente ha poco contatto con la terra, natura irrequieta e in preda a sentimenti contrastanti, in cerca di «Ruhm» (9874), non può accontentarsi della quieta gioia nella limitatezza che unisce i suoi genitori. Al loro richiamo: «Sind denn wir / Gar nichts dir? / Ist der holde Bund ein Traum?» (9880-9882) lui non può dare ascolto. Il volo troppo alto che avrebbe dovuto portarlo in mezzo alla battaglia per condividere «Sorg' und Not» (9894) gli procura soltanto la fine di Icaro – come Byron che, prima di poter diventare combattente per la libertà, morì di febbre a Missolongi. L'esistenza effimera della loro creazione chiude l'attimo felice di Faust e Elena. Le ultime parole spettano a lei:

Ein altes Wort bewährt sich leider auch an mir:  
 Daß Glück und Schönheit dauerhaft sich nicht vereint.  
 Zerrissen ist des Lebens wie der Liebe Band,  
 Betrauernd beide, sag ich schmerzlich Lebewohl!  
 Und werfe mich noch einmal in die Arme dir. (9939-9943)

### III. EPILOGO

A Faust restano velo e vestito di Elena che si dissolvono «in Wolken» (didascalia dopo 9954) e gli serviranno per volare magicamente verso gli ultimi atti del suo percorso. Ma che cosa resta del *Faust* di Goethe e del suo ambizioso connubio di antico e moderno? Tra i contemporanei prevalgono reazioni di incomprensione, irritazione e addirittura derisione. Nascono tante parodie. La più feroce è senz'altro quella di Heinrich Heine.

Il suo «Tanzpoem» *Der Doktor Faust* – scritto originariamente come descrizione scenica di un balletto per una rappresentazione a Londra che non fu mai realizzata – viene stampato nel 1852, vent'anni dopo la morte di Goethe e dopo la pubblicazione del *Faust II*. Nell'introduzione al testo, Heine presenta l'opera come un ritorno alle origini popolari del mito di Faust, soprattutto alla tradizione del teatro di marionette, che Goethe avrebbe tradito nella versione definitiva del 1808, mentre la precedente «Fragment-Ausgabe» del 1790 l'avrebbe ancora rispettata: «diese entbehrt noch die der Sakontola (sic!) entnommene Einleitung und einen dem Hiob nachgebilde-

ten Prolog, sie weicht noch nicht ab von der schlichten Puppenspielform»<sup>30</sup>. Effettivamente, il libretto di Heine si orienta soprattutto sul testo di Marlowe e sulla ricostruzione delle trame del teatro di marionette di Simrock, pubblicata pochi anni prima. Ma che si tratti in verità anzitutto di un attacco al mito di Elena nel secondo *Faust* di Goethe si evince subito dai versi del motto che Heine, nello stesso anno della pubblicazione del libretto, inserisce con il titolo *Helena* nella terza edizione dei *Neue Gedichte*<sup>31</sup>:

Du hast mich beschworen aus dem Grab  
Durch deinen Zauberswillen,  
Belebtest mich mit Wollustglut –  
Jetzt kannst du die Glut nicht stillen.

Preß deinen Mund an meinen Mund,  
Der Menschen Odem ist göttlich!  
Ich trinke deine Seele aus,  
Die Toten sind unersättlich<sup>32</sup>.

Elena come vampiro<sup>33</sup> che succhia la vitalità di Faust; dunque il dramma di Goethe, secondo Heine, sarebbe clamorosamente fallito proprio nella sua parte più ambiziosa, nel tentativo di riportare al presente il personaggio mitico dell'antichità. Nel quarto atto della storia narrata da Heine, il breve idillio tra Faust e Elena viene cancellato dalla gelosia di una duchessa strega invaghita di lui. L'esorcismo nero fa sgretolare i fantasmi dell'antichità senza che essi se ne rendano conto:

die Königin Helena sitzt als eine fast zum Gerippe entfleischte Leiche in einem weißen Laken zur Seite des Faust; die tanzenden Frauenzimmer sind ebenfalls nur noch knöcherne Gespenster, gehüllt in weiße Tücher, die über den Kopf hängend nur bis auf die dünnen Lenden reichen, wie man die Lamien<sup>34</sup> darstellt, und in dieser Gestalt setzen sie ihre heiteren Tanzposituren und Ronden fort, als wäre gar nichts passiert, und sie scheinen die ganze Umwandlung durchaus nicht bemerkt zu haben<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> HEINE 1976, vol. 11, p. 355.

<sup>31</sup> Cfr. HEINE 1976, vol. 7, p. 409.

<sup>32</sup> HEINE 1976, vol. 11, p. 357.

<sup>33</sup> È evidente il riferimento alla figura del vampiro femminile nella *Braut von Korinth* dello stesso Goethe.

<sup>34</sup> Heine ha ripreso il motivo dalla *Klassische Walpurgisnacht* in *Faust II* (cfr. 7692-7790).

<sup>35</sup> HEINE 1976, vol. 11, pp. 368 s. Sembra che Heine, di proposito, abbia voluto pren-

Per Heine il mito antico deve rimanere depresso nell'ossario della storia, la veste che resta al Faust di Goethe è per lui soltanto il sudario che copre pietosamente il cadavere<sup>36</sup>.

Ma nemmeno l'attacco feroce di Heine è riuscito a tenere chiusa una volta per tutte la via di ritorno dall'Ade e, anche se c'è voluto quasi un secolo e mezzo per fare riscoprire l'opera al di fuori degli 'addetti ai lavori' della filologia<sup>37</sup>, pure la seconda parte del *Faust* è tornata con grande forza, è stata riconsegnata al pubblico tedesco nella celebre messa in scena di Peter Stein in occasione dell'Expo di Hannover nel 2000 con un favoloso Bruno Ganz nel ruolo del protagonista o, ancora di recente a Berlino, presso il teatro che era stato di Brecht, con una divertente versione, in forma di musical pop, di Robert Wilson. Due progetti radicalmente contrapposti: il primo osa proporre tutti i versi dell'opera senza cancellarne neanche uno, il secondo riduce la prima e la seconda parte agli stessi tempi tagliando radicalmente e presentando soprattutto il *Faust II* quasi soltanto cantato. Goethe si sarebbe senz'altro sentito lusingato dall'omaggio tendenzialmente sacrale di Stein ma, da vecchio *Theatermeister* che non aveva nessuno scrupolo ad intervenire brutalmente anche sulle proprie ope-

---

dere alla lettera il paragone con cui Goethe stesso spiegava all'amico Zelter le fatiche dell'elaborazione tarda di un materiale presente nella sua mente già dagli anni giovanili: «Es ist keine Kleinigkeit, das, was man im zwanzigsten Jahre konzipiert hat, im 82. außer sich darzustellen und ein solches inneres Knochengeripp mit Sehnen, Fleisch und Oberhaut zu bekleiden, auch wohl dem fertig Hingestellten noch einige Mantelfalten umzuschlagen, damit alles zusammen ein offenes Rätsel bleibe, die Menschen fort und fort ergetze und ihnen zu schaffen mache» (Lettera di Goethe a Zelter, 1 giugno 1931, in GOETHE 1988, vol. 4, p. 424 s.).

<sup>36</sup> Forse più riuscita di quella di Heine è la parodia pubblicata nel 1862 (seconda edizione 1886) da Friedrich Theodor Vischer: *Faust. Der Tragödie dritter Teil*. Qui Elena si presenta di nuovo ad un Faust che si dimostra ormai completamente disinteressato a lei. Quando Elena ricorda che Faust = Goethe avrebbe rappresentato in lei «die Vereinigung entzweiter Kunstprinzipien»: «Du warst der Inhalt, das romantische Prinzip, / Ich aber das antike, war die schöne Form», Faust non vuole più saperne: «Im Anfang schien mir's nett, doch die arkadsche Feier, / Gesteh' ich's nur, sie war langweilig ungeheuer» (VISCHER 1978, p. 52). In generale, però, l'attacco satirico è rivolto non tanto all'opera stessa quanto alla già allora estesa filologia faustiana che, secondo Vischer, dimenticava gli aspetti anche giocosi ed ironici del *Faust*: «Goethe dort oben lacht, / Des labor improbus, / Wenn euch der Zahn erkracht / Über der harten Nuß!» (VISCHER 1978, p. 42).

<sup>37</sup> Per gli studi sul *Faust II* cfr. FRESCHI 1999, p. 214 s.

re per renderle più adatte alle esigenze del palcoscenico e al gusto del pubblico, non avrebbe affatto disprezzato la trasformazione in teatro pop, visto che lui stesso si era sempre immaginato larga parte del *Faust II* alla maniera di un *Singspiel*, come un misto di canto e recitazione.

### *Bibliografia*

- CATALANO Gabriella, *Goethe*, Roma 2014.
- FRESCHI Marino, *Goethe. L'insidia della modernità*, Roma 1999.
- FÜSSEL Stephan - KREUTZER Hans Joachim (Hrsg.), *Historia von D. Johann Fausten*. Text des Druckes von 1587. Kritische Ausgabe, Stuttgart 1988.
- GAIER Ulrich, *Erläuterungen und Dokumente: Johann Wolfgang Goethe: Faust. Der Tragödie Erster Teil*, Stuttgart 2001.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887-1919.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Briefe*, hrsg. v. di K.R. Mandelkow, 6 voll., München 1988.
- GOETHE Johann Wolfgang, *Faust*, hrsg. v. di A. Schöne, 2 voll., Frankfurt a. M. 2005.
- HEINE Heinrich, *Sämtliche Schriften in zwölf Bänden*, hrsg. v. di K. Briegleb, München, Wien 1976.
- MARLOWE Christopher, *Il Dottor Faust*, a cura di N. D'Agostino, Milano 1992.
- MIGLIO Camilla, *Goethe traduce la «grazia» di Elena: luce, suono, bellezza in movimento*, in «Scienze dell'Antichità», 20 / 3 (2014), pp. 71-98
- OSTERKAMP Ernst, *Gewalt und Gestalt. Die Antike im Spätwerk Goethes*, Basel 2007.
- ROLOFF Hans-Gert (Hrsg.), *Thüring von Ringoltingen: Melusine. In der Fassung des Buchs der Liebe (1587)*. Stuttgart 2000.
- SCHADEWALDT Wolfgang, *Goestudien*. Zürich, Stuttgart 1963.
- SCHILLER Friedrich, *L'educazione estetica*, a cura di G. Pinna, 2° ed., Palermo 2009.
- SCHILLER Friedrich, *Grazia e dignità*, a cura di D. Di Maio e S. Tedesco, Milano 2010.
- SIMROCK Karl (Hrsg.), *Doctor Johannes Faust. Puppenspiel in vier Aufzügen*. Frankfurt a. M. 1846.
- VISCHER Friedrich Theodor, *Faust. Der Tragödie dritter Teil*, hrsg. v. F. Martini, Stuttgart 1978.
- WITTE Bernd - PONZI Mauro (Hrsg.), *Goethes Rückblick auf die Antike*, Berlin 1999.



# ZEUG UND ZEUGNIS. ZUM SEMIOTISCHEN WANDEL DER DINGWELT SEIT 1800\*

von  
Walter Schmitz  
Dresden

*Das Nächste wird uns zum Fremden, indem wir auch mit den uns umgebenden Dingen kaum mehr vertraut sind. Der immer rasantere Wechsel der Dinge des täglichen Gebrauchs wie zum Beispiel Handys, Computer, Kleider, die als Produktempark unseren Lifestyle begleiten, fördert die Beziehungslosigkeit des Menschen gegenüber seiner Umgebung. Kein Ding hat heute mehr eine Chance, mit uns zu altern. Kaum einem Ding ist es gegeben, durch langjährigen Gebrauch mit uns vertraut zu werden.*

MARTIN R. DEAN, *Der Mann, der die Sprachen der Welt verlernt*  
«Neue Zürcher Zeitung», 17.11.2012

## I. ‚DIE SORGE DES HAUSVATERS‘ - VON DER RÄTSELHAFTIGKEIT DER DINGE

Im Jahr 1919 legt der Kurt-Wolff-Verlag Franz Kafkas Prosaband *Ein Landarzt* vor. Ein kurzer Text darin zeugt von einer tiefgreifenden Verstörung in der Ordnung der Dinge. Es handelt sich um «ein Wesen [...], das Odradek heißt», dem aber die üblichen Kennzeichen von Lebewesen, seien es Tiere oder Menschen, mangeln: «Es sieht zunächst aus wie eine flache, sternartige Zwirnspule, und tatsächlich scheint es auch mit Zwirn bezogen; allerdings dürften es nur abgerissene, alte, aneinander geknotete, aber auch ineinander verfitzte Zwirnstücke von verschiedenster Art und Farbe sein»<sup>1</sup>. Freilich gehört Odradek offenbar ebenso wenig in die Welt intakter Dinge. Am ehesten möchte man an Abfall und Müll denken, denn: «Man wäre

---

\* Michael Simon zum 60. Geburtstag gewidmet.

<sup>1</sup> KAFKA, *Die Sorge des Hausvaters*, Ausg. 1994, I, S. 222; alle folgenden Zitate aus diesem Text in diesem Abschnitt mit bloßer Seitenzahl. – Vgl. KIMMICH 2011, S. 24-25.



versucht zu glauben, dieses Gebilde hätte früher irgendeine zweckmäßige Form gehabt und jetzt sei es nur zerbrochen» (S. 222f.). Allerdings lässt sich auch diese Annahme nicht belegen. Odradek ist etwas nicht Identifizierbares. Dinglich, aber belebt, belebt, aber kein Lebewesen. Zwar identifiziert sich Odradek selbst, indes nur mit einer einzigen Festlegung: «‘Wie heißt du denn?’ fragt man ihn. ‚Odradek‘, sagt er. ‚Und wo wohnst du?’ ‚Unbestimmter Wohnsitz‘ sagt er und lacht; es ist aber nur ein Lachen, wie man es ohne Lungen hervorbringen kann. Es klingt etwa so, wie das Rascheln in gefallen Blättern» (S. 223.). Was aber der Sinn dieser anscheinenden Selbstbezeichnung ist, der sei ‚unsicher‘; so lautet bereits die einleitende Bemerkung dieser Notiz, die also von einem Wort ausgehen will, um sich an eine nicht erreichbare Wirklichkeit heranzutasten<sup>2</sup>. Der Sinn dieses Wortes ‚Odradek‘ bleibt vieldeutig, lässt sich verlässlich nicht finden. Odradek bringt das Fremde, das unlösbar Rätselhafte in eine Welt ein, die fest gefügt sein soll und deren Symbol von jeher das Haus ist; dem gilt ‚die Sorge des Hausvaters‘, von der berichtet wird: Aber jener beunruhigende Doppelsinn, der den Text prägen wird, eignet bereits dem Titel, der eben auch Odradek selbst – wiederum nur perspektivisch unzulänglich – bezeichnet; Odradek ist die als unerklärliche Störung ‚verdinglichte‘ Sorge des Hausvaters. Im Satzeschluss aber wird das eigentliche Irritationsmoment Odradeks, der «ja offenbar niemandem» schadet, benannt: «[...] aber die Vorstellung, dass er mich auch noch überleben sollte, ist mir eine fast schmerzliche» (S. 223). Es ist der Duktus einer nur halb beherrschbaren Verdrängung. Was dem schreibenden Bewusstsein fast schmerzlich vorkommt, lässt die letzte Drohung entstehen, die zugleich seit jeher den Gegensatz zwischen Dingwelt und Menschenwelt markierte. Was menschlich ist, muss sterben.

## II. UM 1800: DIE ANGST IN DER ‚MITTEILUNGSGEMEINSCHAFT‘ – DER MENSCH UND DIE APPARATE

Seit der Umbruchs- und Achsenzeit um 1800 hatte sich eine ‚neue Ord-

<sup>2</sup> Man hat in der Unentscheidbarkeit zwischen ‚slawisch‘ und ‚vom Slawischen nur beeinflusst‘ eine Analogie zur prekär undefinierten Lage der Juden in der ‚Tripolis Praga‘ gesehen.

nung<sup>3</sup> der Welt der Dinge entwickelt<sup>3</sup>; die Dinge wurden zum Problem; kulturelle Sinnarbeit war gefordert. Sie wird allmählich, jedoch in einem sich beschleunigenden Prozess, die Dimensionen dieser umfassenden Problemlage erschließen, die wir provisorisch mit dem Etikett der ‚Dinglichkeit‘ versehen wollen<sup>4</sup>. Sie wird reagieren auf Vervielfältigung und Vielzahl der ‚Dinge‘, daraus folgend auf die Veränderung des Wertes, der den Dingen zukommt, auf deren verkürzten Lebenszyklus und ihre Ersetzbarkeit, damit ihre Zeitverfallenheit im geschichtlichen Wandel und die Drohung von Auslöschung und Vergessen, schließlich aber das Ausgreifen von ‚Dingen‘, von Apparaten und Maschinen, auf das Terrain des Menschlichen, indem sie Aufgaben – wie die Produktion weiterer Dinge – und Eigenschaften wie die Sprachfähigkeit übernehmen. Was die ‚Dinge‘, die Welt der Materie und des Unbelebten, für den Menschen ‚bedeuten‘, ihre Semiotik, die ‚Botschaft der Dinge‘ – das muss jetzt erkundet und neu bestimmt werden. Im Wechselspiel von Sinnangebot und Problem – ‚Stress‘ suchen die Künste – und die Literatur zumal – Antworten auf jene Veränderung der Lebenswelt, und von Fall zu Fall, jedoch keineswegs immer, geraten dabei auch die abstrakten Prozesse, welche diese Veränderungen vorantreiben, in den Blick. Lösbar sind die ‚Probleme des Lebens‘ durch Kultur nicht, sie werden nur

<sup>3</sup> Die Unterscheidung von ‚alter und neuer Ordnung‘, wie sie Utz Jeggle vornimmt, ist hier und im Folgenden grundlegend; vgl. JEGGLE 1983, S. 20f. – Ergänzend die Perspektiven aus der museumspraktischen Arbeit bei BEITEL, 1983, mit ausführlichem Referat der Studie von Vitantonio Russow (RUSSOW 1980).

<sup>4</sup> Terminologisch empfiehlt sich eine Dreiteilung, wie sie auch im Großen und Ganzen dem Forschungsstand in den zahlreichen beteiligten Disziplinen entspricht. ‚Dinge‘ sind die unbelebten Objekte, wie sie in der Natur vorkommen, Sachen – oder pointiert: Artefakte sind vom Menschen geschaffene unbelebte Objekte; Apparate hingegen vom Menschen geschaffene, unbelebte Objekte, die – mehr oder weniger – selbsttätig Aufgaben vollführen, also Maschinen im weitesten Sinne, aber auch Messgeräte o.ä. vgl.: SAMIDA / EGGERT / HAHN (Hgg.) 2014, S. 1ff. Variierend dazu LUDWIG 2011. Für die folgenden Überlegungen vgl. die anregende Diskussion bei DOMANSKA 2006, bes. S. 338f. – Streng terminologisch durchführen lässt sich diese Dreiteilung in der folgenden Studie nicht, da die systematische Unterscheidung vom Sprachgebrauch, um den es in meiner Studie ja ebenfalls geht, unterlaufen wird. So ist vor allem der Bedeutungsumfang von «Dinge» weit gesteckt – bis hin zu Aussagen wie «Die Dinge ändern sich», also eigentlich: die Umstände. Auch die Präzisionen in unterschiedlichen philosophischen Kontexten setzen von Fall zu Fall eigene Wendungen. Im Rahmen der vorgeschlagenen Systematik jedoch wird im Folgenden auf eine kontextabhängige Eindeutigkeit des jeweils verwendeten Ausdrucks geachtet.

umgedeutet ins Erträgliche; konstant bleibt so die Sorge um die ‚Dinge‘ – und die Beunruhigung, die vom Wandel des Gewohnten ausgeht.

Schon das 18. Jahrhundert war von einer anthropologischen Wende gekennzeichnet. Begonnen hatte es als Zeitalter der Sichtbarkeit, zentral (im Sinn der Aufklärung) war das Sehen. Dem Auge erschließt sich die Welt, und ihren wahren Zusammenhang erkennt das geistige Auge als Organ der Vernunft<sup>5</sup>. Doch gegen Ende des Jahrhunderts rückt das Hören als Orientierungssinn in den Vordergrund. Der Mensch gilt jetzt als ein hörendes Wesen, und die Ordnungsleistung der Vernunft setzt an einer tönenden Welt an. So hatte es Herder in seiner Schrift *Vom Ursprung der Sprache* (1772) exemplarisch und einflussreich formuliert. Der Mensch identifiziert die Umwelt anhand der Laute, die ihm entgegenkommen; zunächst sind sie diffus und ungeordnet, dann – durch Wiederholung – Muster bildend, die schließlich aufgenommen und weitergeführt werden in der tönenden Sprache als Reflexionsmedium des Humanen. Der Mensch wird Mensch, weil er hört und weil er spricht; die Dinge der Welt fügen sich seiner Sprache. Das bedeutete zugleich im Sinne jener Generationsgruppe von provozierenden Intellektuellen, die man späterhin unter der Kategorie des ‚Sturm und Drang‘ zusammenfassen sollte<sup>6</sup>, eine Provokation des ‚tintenklecksenden Säkulum‘. Gesprochene Sprache und klingender Ton, nicht Schrift und toter Buchstabe sollten dem Menschen den Weg zu seiner Natur weisen, von dem er durch den Zivilisationsprozess seit Langem schon – aber noch nicht endgültig – abgekommen war. Von der bald schon anschließenden zweiten Generationsgruppe, die sich eine ‚Revolution der Bildung‘ insgesamt für die Deutschen vorgenommen hatte – späterhin wurde sie als ‚Frühromantik‘ bekannt –, wurden Schrift und Ton in ein neues Verhältnis gesetzt. Die Reflexionsprosa des Novalis *Die Lehrlinge zu Sais* (posthum 1802) setzt ein mit einem Hinweis auf die eigentümliche Sprache der Natur selbst, die sich auch in geheimnisvollen Schriftzeichen zeige. Der Initiationsweg in die Wahrheit, die des Adepten im verschleierte Bild der Isis im Tempel zu Sais harret und sich schließlich entschleierte als die höchst leben-

<sup>5</sup> Vgl. STAROBINSKI 1981.

<sup>6</sup> Vgl. SCHMITZ 1984. Die Kritik der Schriftkultur, im folgenden mit dem pointierten Abscheu Karl Moors aus Schillers *Räubern* zitiert, bedarf freilich eben dieser Schriftkultur, um ihr einen Maßstab von Natürlichkeit und Größe entgegenzusetzen.

dige Geliebte des Wallfahrenden zeigt –, dieser Weg mündet in ein vom «wunderbarste[n] Naturgesang» eingeleitetes Lehrgespräch mit jenen Suchenden, welche im «Tempelarchiv[]» nach «Trümmer[n]» jener «heilige[n] Sprache» fahndeten, «von der einige Worte [...] noch im Besitz einiger glücklicher Weisen unter unsern Vorfahren gewesen sein mögen. Ihre Aussprache war ein wunderbarer Gesang [...]. Jeder ihrer Namen schien das Losungswort für die Seele jedes Naturkörpers», so dass «das Leben des Universums ein ewiges tausendstimmiges Gespräch»<sup>7</sup> gewesen und die Unterscheidung zwischen Subjekt und Objekt, wie sie in der Kantschen Transzendentalphilosophie so energisch getroffen wurde, gleichsam aufgehoben war in einem klingenden Universum. Invers dazu aber kündigte sich eine fatale Unverfügbarkeit der Dingwelt – und damit der ‚Natur‘ – an: «Frage nur die Steine, du wirst staunen, wenn du sie reden hörst»<sup>8</sup>. So heißt es in Tiecks Erzählung *Der Runenberg* – bereits 1802 im Erscheinungsjahr freilich ein Krisensymptom. Denn Christian, der dies empfiehlt, war zuerst auf dem Berg mit der ihm unbegreiflichen Schrift der Natur selbst – einer Tafel, die ihm die gewaltige nackte Frauenfigur zeigt – konfrontiert und dieses Staunen angesichts einer Sprache der scheinbar stummen unbelebten Naturdinge verrückt seine Wahrnehmung der menschlichen Wirklichkeit und des menschlichen Wertes der Dinge: Christian gilt im alltäglichen Verstande schon als wahnsinnig, so dass für ihn ‚Steine‘ wahre Zeichen sind, echtes ‚Gold‘.

Als geradezu dämonische Widersacher jener Einheitsutopie einer tönenden Welt erwiesen sich – im Textuniversum der ‚romantischen‘ Generation – nicht die Dinge der Natur, die Teil einer umfassenden Mitteilungsgemeinschaft werden sollten, sondern Sachen, die vom Menschen als anmaßendem ‚zweitem Schöpfer‘ geschaffen werden. Und auch hierzu hatte die Aufklärung, deren Weltbild nun ohnehin als mechanistisch dargestellt wurde, die intellektuelle Vorarbeit und sogar die technischen Belege geliefert. Die Vermessung des Menschen, wie sie die Anthropologie des 18. Jahrhunderts vorangetrieben hatte, ohne sich darin zu erschöpfen, gipfelte schließlich in

<sup>7</sup> NOVALIS, *Die Lehrlinge zu Sais*, Ausgabe 1998, S. 49; zuvor ebd., S. 39; dazu auch meine Deutungsskizze im Kommentarteil, S. 354-360.

<sup>8</sup> TIECK, *Phantasmus*, Ausgabe 1985, S. 184ff. Im folgenden *natura denudata*, tabelu smaragdina, Goldmacher.

der Projektion des ‚l’homme machine‘ des Julien Offray de la Mettrie. Doch zugleich war das Faszinosum eines künstlichen Menschen, eines Automaten, der dem Menschen gleich wäre, in die Praxis getragen worden<sup>9</sup>. Frühe Automaten dienten zunächst der Simulation der Musik, die vielleicht sogar das Weltall durchklang, jedenfalls aber als Kunstübung bislang dem Menschen vorbehalten war. Von den Tönen der Musik zur künstlichen Produktion von Sprache als Tonsequenz fortzuschreiten, war nur konsequent. Einfache Sprechautomaten werden entwickelt<sup>10</sup>, hinzukommen weitere anscheinend nicht mehr nur dem Menschen zu reservierende Fähigkeiten; berühmt bei den Zeitgenossen wurde der ‚schachspielende Türke‘<sup>11</sup>. Der ausufernde, von Angst und Faszination getriebene Automatenkult der Zeit ist hier nicht nachzuzeichnen<sup>12</sup>. Bekanntlich beruht der Ruf des literarischen Spezialisten für die ‚Schwarze Romantik‘ in Deutschland, E.T.A. Hoffmann, nicht zuletzt auf der virtuosen Evokation des Kunstmenschen, des Automaten. Die Puppe Olympia, die nicht nur sprechen kann, sondern sich in einer Gesellschaft, die sich in ihren bewussten Konventionen gleichsam selbst mechanisiert hat, auch durchaus angemessen zu bewegen weiß, fasziniert – im Nachtstück *Der Sandmann* – den Studenten Nathaniel, der freilich schon den Keim des Gegensatzes eines Studierenden, der sich stets strebend um höhere Einsicht bemüht, in sich trägt, dem also das Philistertum durchaus nicht fremd ist<sup>13</sup>; Nathaniel verfällt diesem personifizierten Ideal – mit dem verheißungsvollen Namen Olympia –, doch zuletzt erweist sich das Ganze als eine Suggestion des Auges, denn er hatte sich auf ein vom diabolischen Alchemisten Coppelius gefertigtes Fernglas verlassen; erst dieses Artefakt erzeugt die Suggestion echten Lebens des Apparates Olympia – auch eine

<sup>9</sup> Vgl. zum gesamten Themenkomplex: VAN DÜLMEN (Hg.) 1998; AURICH (Hg.) 2000; DRUX (Hg.) 1999; DRUX 2013.

<sup>10</sup> Vgl. PETTORINO 2015; BERDUX 2004, S. 50f. BERDUX 2015; FELDERER / STROUHAL 2004; BRACKHANE 2011.

<sup>11</sup> Vgl. FELDERER / STROUHAL 2004 (wie Anm. 10).

<sup>12</sup> Vgl. DRUX 1986.

<sup>13</sup> BUNIA 2012, S. 12. Zum *Sandmann* vgl. orientierend den Kommentar der Ausgabe: HOFFMANN E.T.A., *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 966-970. Zahlreicher sind die Bezüge zu den einzelnen damals berühmten Automaten, insbesondere auch den musikalischen, in der Skizze *Die Automate* aus den *Serapionsbrüdern*, Bd. 4, S. 396-427 – mit dem Verweis auf eine tönende Sprache der Natur in der «Urzeit des menschlichen Geschlechts» (S. 421). Die Alchemie wiederum erweist sich jetzt vollends als magisch dämonische Form einer Schöpfungs-Wissenschaft.

poetologische Lesart der Suche von Literatur nach einem Weg ins Leben; hier als Kombination von Klassik – angespielt mit dem antiken Namen Olympia – und Romantik, denn wie schon Clemens Brentano wusste: «[D]as Romantische ist also ein Perspektiv»<sup>14</sup>. Eine irrende und irre ‚Romantik‘, die dem Auge vertraut, ist allerdings taub für das Sprechen der Natur.

### III. DIE ‚GUTEN DINGE‘ IN BESCHLEUNIGTER ZEIT: ZUR SEMIOTIK VON HANDWERK, MASSENPRODUKTION UND MUSEALISIERUNG

Dass alles, Natur wie Mensch, der Geschichte unterworfen sei, markiert die epistemische Wende, wie sie sich im 18. Jahrhundert vollzieht. Für den Menschen bedeutet dies eine Entmächtigung, ist er doch von nun an stets mit dem Zweifel konfrontiert, ob es ihm noch gelingen möge, zum Subjekt der Geschichte zu werden, sie zu gestalten, sie vielleicht zu schaffen. Unter der Drohung der Geschichtlichkeit, die ja stets auch den Tod des Einzelnen wie das apokalyptische Ende der Geschichte aller impliziert, zerbricht die Utopie einer Mitteilungsgemeinschaft von Mensch und Natur; jene Ersetzbarkeit des sterblichen Menschen durch einen ‚toten‘, also nicht mehr sterblichen Apparat ist das Menetekel dieses Auseinanderbrechens der einen Sinnwelt in diverse Zeitwelten. Die Dinge gewinnen eine dämonische Unverfügbarkeit, gerade dann, wenn sie vom Menschen geschaffen wurden; es sind die gegenüber dem Menschen gleichgültigen Sachen, die bedrohlich in die Menschenwelt eindringen. Mit dem Einzug einer ‚neuen Ordnung‘ der Dingwelt<sup>15</sup> gehen die traditionellen Sicherheiten verloren.

Freilich, das beklemmende Faszinosum wird erst einmal alltäglich. Die technische Entwicklung stockt. Die Anwendungen reichen nicht weit. Aus den Automaten als Menschenreplik werden nun sprechende Puppen und andere Spielzeuge, die Töne, Laute und kleine Worte von sich geben<sup>16</sup>. Dies ist ein schmaler Wirtschaftszweig, dessen Produkte, in die Kinderstube gebannt, niemanden mehr beunruhigen sollten. Die Automaten als beängstigendes Surrogat des Menschen verschwinden scheinbar, doch jene ang-

<sup>14</sup> BRENTANO, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, Ausgabe 1978, S. 314. Freilich ist dies auch durchaus kritisch gemeint.

<sup>15</sup> Vgl. nochmals JEGGLE 1983 (wie Anm. 3).

<sup>16</sup> Vgl. HOFFMANN 2015.

stauslösenden Prozesse, die in solchen Automaten ein sichtbares Zeichen gefunden hatten, werden nur noch mächtiger; nicht der menschenähnliche Automat, sondern die Maschine, die den arbeitenden Menschen ersetzt, bestimmt die Entwicklung – und damit das Autonom-Werden der industriell produzierenden und produzierten Sachen, ihre Entkoppelung von der Menschenzeit und von der Verfügungsmacht des Einzelnen; ‚veloziferisch‘ war – für Goethe – das neue Gesetz des Zeitalters, geprägt von einer Beschleunigung – Velozität –, die sich mit dem Schöpfungsanspruch Luzifers verbunden hatte<sup>17</sup>. ‚Ängstigend‘ war deshalb das «überhand nehmende Maschinenwesen»<sup>18</sup>; unwiderstehlich schritt es voran, immer weiter ausgreifend, nicht mehr geregelt von menschlicher Kapazität und menschlichem Bedarf: Die Produktion von Sachen in großer Zahl, wie sie mit der industriellen Fertigung jetzt einsetzt und ‚Dinge‘ zu bloßen Objekten einer Serienfertigung verwandelt, entmächtigt den Menschen nun auch als Schöpfer einer Dingwelt: Denn dazwischengeschaltet sind nun Apparate und Maschinen. Und verdrängt wird der Mensch auch aus der Einheit mit der Natur, die ‚seelenlos‘ wird – zum Objekt, das bloß noch ein krisenhaftes Subjekt zurücklässt<sup>19</sup>. Die Zahl der nicht-natürlichen ‚Dinge‘ steigt exponentiell, und sie werden eben nicht mehr Stück für Stück für den jeweiligen Bedarf eines Einzelnen produziert, sondern in Massen. Dass die ‚Verdinglichung‘, wie sie in der Analyse von Marx und Engels aus der Maschinenproduktion resultiert, nichts mehr mit den schönen Dingen des Alltags zu tun habe, sondern vielmehr das Grundprinzip einer kapitalistischen Unkultur sei, die auch den Menschen, der zum ‚bloßen Zubehör der Maschine‘ werde, erfasse, ist eine Krisenwahrnehmung; so werden, wie Thomas Carlyle schließlich prognostizieren kann, «die Dinge selbst dem Menschen ungehorsam»<sup>20</sup>. Damit werden dem Menschen seine Produkte entfremdet, verlieren ihren verlässlichen Sinn; die ‚Dinge‘ treten dem Menschen fremd gegenüber. In grotesker Aufgipfelung wird diese Entwicklung in der bald schon sprichwörtlich gewordenen Wendung von der ‚Tücke des Objekts‘ reflektiert<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Vgl. OSTEN 2002.

<sup>18</sup> GOETHE, *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, S. 713.

<sup>19</sup> Vgl. MANDELARTZ 2011, S. 286ff.

<sup>20</sup> KEMP 1983, S. 153.

<sup>21</sup> FIX 1987, S. 99; STEINER 2011, S. 292-296, sowie S. 289 mit dem Vorverweis auf die weitere Entwicklung zum ‚Aufstand der Dinge‘.

Daneben aber etabliert sich eine zweite Haltung, die statt der Angst vor den industriell gefertigten Sachen sich eher der Sorge um die ‚wahren Dinge‘ widmet, ehe sie zu bloßen Objekten der Mechanik verkommen können. Dinge sind ja, wie man jetzt erkennt, weit mehr. Wahre Dinge, die auch vom Menschen hergestellt sein können, sind eben keine stummen, massenhaft vorhandenen Sachen, die der Manipulation preisgegeben wären; sie haben eine je eigene Identität. Sie verfügen über eine Geschichte und gleichsam über eine stumme Sprache, bieten abermals eine Mitteilung an. Wenn Hegel in der Einleitung seiner Analyse zum Kunstschönen festhält, dass die Kunst «jede Gestalt an allen Punkten der sichtbaren Oberfläche zum Auge verwandle», so dass die Kunst-,Gebilde‘ den Betrachter in den Blick nehmen und den Menschen auffordern, sich auf diese Herausforderung einzulassen – so gilt dies auch für das «sprechende und sehende Gegenüber der Dinge»<sup>22</sup>. Zu jener bedrohlichen Seite dinglicher Ambivalenz gehört komplementär die beruhigende. Nun wird entdeckt, dass Dinge, gerade weil der Mensch sie herstellt, eine Ganzheit der Menschenwelt verbürgen können. Sie sind Zeichen menschlicher Arbeit, und wer sie als Zeichen zu entziffern weiß, erfährt ihre Geschichte, und die reicht weit zurück in die Geschichte einer Gemeinschaft, die auch die Vorfahren umfasst. Die ‚Dinge‘ werden derart zu Garanten von Kontinuität und Verlässlichkeit – keine geringe Leistung, vielmehr dringend erwünscht in dieser Zeit so tiefgreifender Umbrüche. Im Zeitalter der Revolutionen – der politischen wie der industriellen – stellt sich nicht mehr allein die sprachliche, sondern, sie umgreifend, die geschichtliche Ordnung der Welt als Aufgabe. Es bedarf einer Versicherung des Gedenkens, damit die Ereigniskette, brüchig wie sie ist, nicht bricht. Denn jene ‚Revolutionen‘ sind eben nicht mehr, wie es das Wort ursprünglich versprach<sup>23</sup>, Umschwünge in einem geordneten Universum, sondern sie sprengen den Zeithorizont, verweisen in eine offene Zukunft, die beschleunigt heranrückt. So bedarf es unter der Drohung einer sich bis zur Apokalypse steigernden Zeitverfallenheit der Versicherung von Kontinuität und Dauer. Die Geologie richtet jetzt ihren «Blick in die Tiefe der Zeit»<sup>24</sup>; sie

---

<sup>22</sup> LIPP 1996, S. 200; dort auch der Hinweis auf die Stelle bei Hegel (HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Ausgabe 1970, S. 203 [das Kap. *Das Kunstschöne oder das Ideal*]).

<sup>23</sup> Vgl. GRIEWANK 1992.

<sup>24</sup> HOFBAUER 2015, S. 8. SELGE 1976, S. 58, verweist darauf, dass Stifter das ‚heroische Zeitalter der Geologie‘ miterlebt habe.



erforscht jene langen Zeiträume der Erdgeschichte, in denen weit größere als die menschengemachten Eruptionen doch nur Episoden sind, eingefügt in das Wirken eines ‚sanften Gesetzes‘ – wie Adalbert Stifter schreiben wird. Die historischen Wissenschaften setzen bei der Sprache in ihrem Wandel von Urzeiten her an; doch die Wörter, denen das Interesse der Philologen zunächst gilt, sind nicht unabhängig von den Sachen, die sie bezeichnen. In der Vorrede der großangelegten *Geschichte der deutschen Sprache*, deren ersten Band er im Revolutionsjahr 1848 vorlegte, bekannte Jacob Grimm, wie die «Sprachforschung[,] der ich anhängen und vor der ich ausgehe», ihn doch «nie in der [W]eise [habe] befriedigen können, da[ss] ich nicht immer gern von den [W]örtern zu den [S]achen gelangt wäre»<sup>25</sup>.

So soll das Bündnis zwischen den Dingen und der Sprache neu geschlossen werden. Die Dinge, die uns täglich umgeben, sind dann nicht bloßes Zeug, ersetzbar und austauschbar: Sie geben vielmehr Zeugnis einer Vergangenheit, die nicht vergeht, sondern uns, dank ihrer im ‚Ding‘ anschaulichen Gegenwärtigkeit, aus der bloßen Zeitgenossenschaft befreit<sup>26</sup>. Die Dinge sind jetzt nicht mehr Alltagsgegenstände; sie erhalten gleichsam eine ‚Biographie‘<sup>27</sup>, stehen also ein für die Geschichte ihrer Entstehung und werden ‚semiotisch aufgeladen‘, kontrastierend zu der dämonischen Simulation sprechender Automaten; eine eigene ‚Sprache der Dinge‘ wartet darauf, vernommen und in die Sprache der Menschen behutsam übersetzt zu

---

<sup>25</sup> GRIMM Jacob, *Vorrede* (aus: *Geschichte der deutschen Sprache*), 1848, S. XIII. Hier und im Folgenden vgl. HELLER 1998. Vgl. auch: GLÜCK 2010, S. 771. Eine Prämisse, die während des gesamten 19. Jahrhunderts die Konstituierung und Institutionalisierung der einschlägigen Fächer begleitet und schließlich 1909 in der Gründung einer kulturhistorischen Zeitschrift *Wörter und Sachen* mündet; deren Titel geht zurück auf eine Studie von Rudolf Mehringer *Wörter und Sachen* (1904/05 in der Reihe *Indogermanische Forschungen*); Mehringer wiederum beruft sich auf Grimm. Die Sprachwissenschaften aber werden sich dann mit dem strukturalen Paradigmenwechsel auf die Autonomie der Zeichensysteme zurückziehen.

<sup>26</sup> Vgl. KLEIN 2004, S. 33. Die Unverwechselbarkeit der Dinge beruht auf ihrer doppelten semiotischen Codierung. Auf der einen Seite stehen sie für ihren Verwendungszweck ein, aber auf der anderen Seite erlangen sie sekundäre, symbolische Bedeutungen, die sie mit ‚unserer‘ Lebensgeschichte verbinden. Sie sind also niemals Dinge an sich, sondern, wie Karl-Heinz Kohl festhält, immer Dinge für uns; vgl. KOHL 2003, S. 121. Vgl. die Interpretationsskizze bei KIMMICH 2011, S. 24f.

<sup>27</sup> Vgl. DASTON (Hg.) 1999, sowie DASTON (Hg.) 2004.

werden. – In der Ausdifferenzierung des Wissenschaftssystems um 1900 wird sich dann die Fachdisziplin Volkskunde professionalisiert den ‚Dingen‘ zuwenden und sie als Zeugnis vergangener Lebensformen inventarisieren und museal präsentieren; doch im Jahrhundert zuvor wird jener Dreiklang von Sprache, Dingen und Sozialformen intensiv in den Künsten erkundet – als Suchbewegung, die – wenn diese pointierte Formulierung erlaubt ist – eben auf die ‚Revolution der Dinge‘ sinnhaft antworten will. Denn die war ja ein Symptom jener Untergangsdrohung der Austauschbarkeit des Menschen und der Vergänglichkeit jedes Einzelnen und der geschichtlichen Welt. Es galt, säkulare Garanten einer Dauerhaftigkeit zu finden, die halfen, die Todesangst des Einzelnen zu besänftigen (da sich das Unausweichliche nun einmal nicht beheben lässt) und deren kollektiver Form – der Angst vor der Zeitlichkeit und damit verbunden dem Schrecken des Untergangs – ebenfalls zu begegnen: durch Zeugenschaft für das Zeitenthobene, durch Zeugnisse zeitenthobener Dauer; es galt, das Vertrauen in die ‚Dinge‘ wiederzugewinnen.

Die Dinge, und zwar diejenigen der Natur wie die vom Menschen hergestellten Sachen, werden damit, nachdem die religiösen Zeichenträger wie Reliquien u. ä. ihren Sinn eingebüßt haben, nun zu säkularen Zeichen einer immanenten Transzendenz, einer Sphäre, die das Leben zum ‚Ideal‘ zeitlos überhöht<sup>28</sup>. Die Zeugnisse der Vergangenheit finden derart ihren kultursystematischen Ort; es ist eine kulturell fundierende Geste der Musealisierung. In Geschichtskultur und Geschichtswissenschaft, in Literatur und Architektur war die Erkundung und Konzeptbildung für dieses Feld längst vorangetrieben. Man überformt und entwickelt die früheren Sammlungen von Kunst- und Natur-Dingen weiter zu Museen, um die Zeugnisse der Vergangenheit gegenwärtig zu halten und – da «die Revolution die Verwundbarkeit der Kunst enthüllte» – zu beschützen<sup>29</sup>; man bewahrt historische Bauten – durch Restauration ihrer idealen übergeschichtlichen Form; man

<sup>28</sup> Vgl. Gablowski (Hg.) 2006. Zur Konzeption des ‚Idealen‘ als vages Konzept des ‚Höheren‘ vgl. JORDAN 1999, S. 119-121.

<sup>29</sup> SHEEHAN 1994, S. 861; vgl. auch ebd., S. 860f.: «Wie vieles andere auch konnte das nationale Kulturerbe nicht mehr länger als gegeben vorausgesetzt werden; die Kunst würde in einer revolutionären Welt der Verteidigung, des Schutzes und vielleicht sogar der Wiederherstellung bedürfen. Weil nämlich die Kunst sowohl historisch wertvoll als auch historisch bedroht war, mußte sie vor den Kräften der Geschichte abgeschirmt werden.

errichtet Monumente dauernder Vergegenwärtigung – Denkmäler etwa oder Tempel des Idealen wie die vom bayerischen König Ludwig I. gestiftete ‚Walhalla‘ als Versammlungsort der ‚großen Deutschen‘, die im Tode weiterleben. Die Literatur zumal deckt eine Dauer im Alltag auf, die durch die Dinge, die uns umgeben und die wir sinnvoll nutzen, vor allem dann verbürgt wird, wenn sie in bescheidener Form an der Kunst Anteil haben. – Eingeebnet wird der Unterschied zwischen natürlichen Objekten und vom Menschen hergestellten Artefakten. Adalbert Stifter gibt der ersten Sammlung seiner Erzählungen den Titel *Bunte Steine* (1853), setzt also seine Novellensammlung einerseits in Analogie zu einer Ordnung mineralischer Dinge, verzichtet aber auf wissenschaftliche Rubrizierung zugunsten jenes ‚farbigen Abglanzes‘, an dem wir – laut Goethe – ‚das Leben haben‘; so werden die Steine ästhetisiert zu Symbolen von Lebensgeschichten und -schicksalen. Artefakte wiederum werden gleichsam naturalisiert. Bei Stifter ist daher das «Ding [...] ein geradezu magisches Wort»<sup>30</sup>. Der Ordnung der ‚Dingwelt‘, und zwar der naturgegebenen wie der menschengeschaffenen, durch ihre Beschreibung Sichtbarkeit, Erlebbarkeit und damit Dauer zu verleihen, dies ist das Leitmotiv der konsequenten Überblendung von Natur und Kultur in Adalbert Stifters ausgreifendem Erzählwerk; überwölbt ist dies von Verweiseichen einer Frömmigkeit, über deren religiösen Status freilich nicht mehr zu entscheiden ist. Menschengemachte Dinge gewährleisten den Gesamtzusammenhang eines aus der Zerrüttung wieder ins Gleichmaß der schönen Dauer zurückgeführten Lebens im ‚Haus‘, das Natur und Mensch verbindet. Ihre Botschaft besteht nicht nur in den Regeln des Gebrauchs, sondern sie legen Zeugnis ab von der Geschichte menschlicher Lebensformen. Das ‚Rosenhaus‘ in Stifters Roman *Nachsommer* (1857) ist jener symbolische Ort, wo Leidenschaft und Schrankenlosigkeit der Elterngeneration nun in schöner, zyklisch erblühender Natürlichkeit der ‚Rosen‘ eingehegt und entsagungsvoll gelöst werden, um der jungen Generation ein Haus des Daseins für die Zukunft zu übermachen. Im Schutz des Hauses, in der soliden Dauer der Dinge will insgeheim jene Angst vor dem Tod beruhigt werden, die in der Generationsfolge doch

---

Dieses Gebot blieb eines der wesentlichen Elemente bei der Verbreitung der Museen». Vgl. auch SHEEHAN 2000.

<sup>30</sup> LIPP 1996, S. 199.

beschlossen liegt<sup>31</sup>; heraufbeschworen wird diese ‚Sorge‘ des Hausvaters freilich, sobald am Un-Ding Odradek offenbar wird, dass diese ‚Ausschaltung der Zeit‘ imaginär bleiben muss: Was immer Odradek ‚bedeuten‘ mag, sein schieres Dasein dementiert die Illusion der Dauer der Dinge für den Menschen.

Neben den Künstlern waren zu Protagonisten deutscher Bildungsgeschichten erst einmal die Bürger als Handwerker, welche die ‚schöne Ordnung‘ der wahren Dinge schaffen<sup>32</sup>, avanciert, zum anderen aber auch die Naturwissenschaftler, welche den ‚Zusammenhang der Dinge‘ erforschen<sup>33</sup>, so noch in Gottfried Kellers *Das Sinngedicht* (1881) – das nach einem neuen Ausgleich zwischen Wissenschaft und literarischer Tradition sucht –, so schon früher in Adalbert Stifters *Der Nachsommer*. Die Hauptfigur Heinrich Drendorf entwickelt sich vom Ordner der ‚Naturdinge‘<sup>34</sup> zum Kenner der Kunst Dinge; dieser Protagonist steht ein für einen Mythos der Sorgfalt und geduldigen Kennerschaft des Sammelns und Systematisierens, die, in der wissenschaftlichen Ausbildung geschult, nun der künstlerischen Wahrnehmung zugutekommt. Denn in der künstlerischen Repräsentation wird, sofern sie sich nicht in Künstlichkeit erschöpft, der gefährdete, fast

---

<sup>31</sup> Das erste Kapitel des Romans ist programmatisch ‚Häuslichkeit‘ überschrieben; STEINER 2011, S. 299 bezeichnet das ‚Rosenhaus‘ als «das Projekt einer material elaborierten Etablierung der Idylle». Vgl. weiter BAUDRILLARD 2007, S. 98f. sowohl zu dieser Funktion des Sammelns wie auch zur entsprechenden «‘Beseelung‘ des Hauses» (S. 99); ebd. S. 98 auch das folgende Zitat.

<sup>32</sup> In literarischen Entwürfen einer Entprofessionalisierung der Kunst begegnet früh als Gegenmodell der Handwerker. Die literarische Genealogie reicht zudem von Brentanos Schreiber im Märchen *Vom braven Kasper und dem schönen Annerl* bis zu Grillparzers *Der arme Spielmann*; weitere Beispiele bei SCHUBERT 1986, S. 54ff. Zur Ausformung der Künstler-Bürger-Thematik vergleiche auch LOTZ 2016 über Otto Ludwig; Otto Ludwig weiß sich wiederum in der Nachfolge von Ludwig Tieck; dessen ‚Novelle‘ *Der junge Tischlermeister* (1836) steigert die Annäherung von ‚Kunst‘ und ‚Handwerk‘ zwar programmatisch bis zum Lebens- und Gesellschaftsmodell, verzichtet aber auf eine Präsentation der so produzierenden ‚Dinge‘.

<sup>33</sup> Vgl. GEBHARD 1984.

<sup>34</sup> STIFTER Adalbert, *Der Nachsommer*, Ausg. 1997, S. 51. Vgl. hier und im Folgenden den Abschnitt *Der Naturforscher und Bildungsmann*, in: EHLBECK 1998, S. 67-80, sowie STEINER 2011, S. 302; ebd. die schlüssige Folgerung: «Die Kollektion bildet das ideale Modell einer Assoziation von freien Menschen und freien Dingen.»; BERTSCHIK 2011 arbeitet am Ordnungsprinzip der Sammlung im ‚Rosenhaus‘ die wechselseitige Bedingtheit von Objekt und Sprache heraus.

schon analytisch aufgelöste ‚Zusammenhang der Dinge‘ noch einmal anschaulich. Und die ‚Endlichkeit des Menschen‘ rückt damit in einen ‚gesetzmäßigen‘ Zusammenhang, der nicht Erlösung, aber ‚sanfte‘ Notwendigkeit gewährt. So läßt sich bei Stifter exemplarisch «ausmachen, wie das Säkulum der Dinge die Dinggeschichte als evolutionsgleichen, quasi selbstläufigen Prozeß erkennt und anerkennt»<sup>35</sup>. Die Rettung der Dinge wird in dieser Sphäre programmatisch betrieben: Sie müssen bewahrt werden vor einer achtlosen Reproduktion und sollen in einen Bereich der Kunst gerückt werden, der analog zu dem der schöpferischen Natur gestaltet ist. Das Kunsthandwerk ist die Rettung der Dinge vor ihrer industriellen Entwertung<sup>36</sup>. Zeug(t)en die Dinge der Natur von Gottes Schöpfermacht, so sind die von Menschenhand geschaffenen eben Zeugen einer Nachschöpfung, die dem Menschen eigen ist – und das nicht nur in den Künsten selbst. Die Schöpfungspoetik romantischer Kunsttheorie wird vielmehr ausgeweitet auf das handwerkliche Schaffen. Dass der Künstler und der Handwerker stets verwandt seien, dass die Lösung dieser Bindung eine Fehlentwicklung sei, die in eine entfesselte und letztlich ebenfalls im Wahnsinn gipfelnde Ästhetik münde – dies bedeutet eine Generationserfahrung, die als ‚spätromantisch‘ nur oberflächlich klassifiziert ist<sup>37</sup>. Es sind Handwerker, die dem einzelnen Ding die Sorgfalt künstlerischer Schöpfung angedeihen lassen und die damit zugleich eine unverwechselbare Botschaft eingravieren. Die Individualität und Identität der Dinge und damit ihre Dauer über die Zeiten hinweg verdankt sich dieser handwerklichen Solidität von Produktion; im Wirken und im Werk Adalbert Stifters gipfeln diese Tendenzen, denn:

Diese Dinge haben so gut wie bedeutendere Gegenstände ihre Geschichte, und aus dieser Geschichte kann man das Aussehen und den Bau derselben zusammen setzen. Im Verlaufe der Jahre haben sich die Gestaltungen der Geräthe immer neu abgelöset, und wenn man auf diese Abfolge sein Augenmerk rich-

<sup>35</sup> STEINER 2011, S. 300.

<sup>36</sup> Eine Debatte, die sich seit der Kunsthandwerksbewegung fortschreibt, noch bis zum Streit innerhalb des deutschen Werkbundes. Dort fand sich die Auffassung vom Handwerk als einer Kunst, die Einzelstücke produziere, etwa in den Deutschen Werkstätten Hellerau, die ja dieser Bewegung wichtige Impulse gegeben hatten. Ihr Besitzer Karl Schmidt, der für eine gehobene, industrielle Serienfertigung plädierte, trug den Beinamen ‚Typen-Schmidt‘; vgl. *Sombart* 1927, Bd. 3.2, S. 634; dazu SCHWARTZ 1999.

<sup>37</sup> Vgl. nochmals SCHUBERT 1986.

tet, so kann man aus einem vorhandenen Ganzen auf verloren gegangene Theile schließen, und aus aufgefundenen Theilen auf das Ganze gelangen<sup>38</sup>.

Dann werden die ‚Dinge‘ gesammelt, restauriert und in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt, und wenn neue geschaffen werden, so folgen sie dem Vorbild der alten. Restaurieren und das «bereitstellende Bewahren», also das Herstellen der neuen Gegenstände nach der alten Ordnung, fallen in eins: «ohne diesen Sinn des vorbereitenden Bewahrens ist die Restauration der alten Gemälde, Gebäude, Geräte usw., die Anlage und Vervollständigung verschiedener Sammlungen, Kunstgespräche aller Art, völlig blind»<sup>39</sup>. So entstehen, aus der Geste der Musealisierung, dann wiederum neue Dinge – «für die jezige Zeit [...] mit Spuren des Lernens an vergangenen Zeiten»<sup>40</sup>; Musealisierung und Neuschöpfung verflechten sich. Das Sammeln der Vergangenheit ist die Voraussetzung für die künftige Produktion. Stifters *Nachsommer* ordnet sich jener groß angelegten Abwehr einer «Entmachtung der Tradition» und neu legitimierenden Evokation geschichtlicher Kontinuität zu, die sich der ästhetische Historismus des 19. Jahrhunderts zum Ziel gesetzt hatte<sup>41</sup>. – Und Stifters in letztem Roman *Witiko*, der die lange Reihe literarischer Verhandlungen von postrevolutionärer Staatlichkeit abschließt, lässt im Gespräch mit dem Kardinal Guido die Titelfigur Witiko, den Begründer eines neuen böhmischen Staates, bekennen: «[I]ch suchte zu thun, wie es die Dinge fordern»; und der Vertreter der Kirche antwortet<sup>42</sup>:

Und wenn du zu thun strebst, was die Dinge fordern, so wäre gut, wenn alle wüßten, was die Dinge fordern, und wenn alle thäten, was die Dinge fordern; denn dann thäten sie den Willen Gottes.

<sup>38</sup> STIFTER, *Der Nachsommer*, Ausg. 1997, S. 98. Die ‚Ehrfurcht vor den Dingen‘, die im Roman Stifters so achtsam entfaltet wird, gewinnt ihr eigenes Profil vor Stifters Alltagsklage, wie «sich die Dinge an [ihm] versündigen» – so am 13.5.1854 an seinen Verleger Heckenast; zit. nach STEINER 2011, S. 297; ebd. S. 297f. weitere Belege zur ‚Tücke des Objekts‘ als dem Roman vorausliegende Erfahrung des Autors Stifter.

<sup>39</sup> NEUGEBAUER 1982, S. 137. BAUDRILLARD 2007, S. 95, weist darauf hin, dass die ‚alten Objekte‘, in denen man «Reste einer vergangenen und symbolischen Ordnung» sehen will, zugleich – eben weil sie diesem Bedürfnis nach Dauer dienen – «echte Bestandteile unserer Modernität» sind und «deshalb etwas Doppelsinniges» bekommen.

<sup>40</sup> STIFTER, *Nachsommer*, Ausgabe 1997, S. 99.

<sup>41</sup> SCHLAFFER Hannelore u. Heinz 1975, S. 14.

<sup>42</sup> STIFTER, *Witiko*, Ausg. 1997, S. 173f.

Auch der Künstler unterwirft sich «keinem Zeitgeschmacke, sondern nur der Wesenheit der Dinge»<sup>43</sup>. Daher wenden sich die Menschen den überlieferten Dingen mit Sorge zu. Die Dinge des Alltags sind in einen umfassenden Lebenszusammenhang eingeordnet, den es ebenfalls zu restaurieren gilt; dies ist eine gemeineuropäische Überzeugung – in der frühen deutschen Denkmalpflege ebenso wie im Frankreich des Viollet-le-Duc und noch bei John Ruskin in England<sup>44</sup>. Der Zweifel an der Gültigkeit der Geschichte schlägt um in die Reinszenierung der Geschichtszeugnisse. Und keineswegs isoliert ist denn auch Stifters genaue Wahrnehmung der Gegenwart, die seiner ästhetisch-utopischen Zukunftshoffnung aus Vergangenheit erst die Kontur verleiht; denn längst hatte sich die Realität der Dinge so verändert, dass ihre Authentizität zu verschwinden drohte. Sie wird ja eben unter dem Horizont dieser Drohung überhaupt erst entdeckt oder vielleicht sogar erfunden. Nun erst, als das Ding mehr und mehr zur austauschbaren Ware wird, wird der Wert der Verbindung von Kunst und Handwerk in der Produktion je einzelner schöner Dinge geschätzt: Die Dinge stehen dabei für das Menschliche ein; denn

[d]ie denkmalhafte Bewahrung, die Stifters Leben und Werk so nachhaltig, ja ausschließlich fast, bestimmt – von der Bewahrung der kleinen, unscheinbaren Dinge bis zu den ergreifenden großen Kunst-Dingen, der Bewahrung der Beziehungen und Verhältnisse, der Sprache, des Ortes und der Zeit –, zielt auf den Menschen. Stifters Denkmalbewusstsein motiviert die Sorge um die Schutzbedürftigkeit der menschlichen Existenz<sup>45</sup>.

– und darüber hinaus eine aus der Fragilität seines Mediums gespeiste Angst des Schriftstellers, deren Intensität eine ebenso intensive Verdrängungsrhetorik entspricht. Denn Stifters ‚Worthörigkeit‘<sup>46</sup>, die penible, insistierende Ausdrücklichkeit seiner Beschreibungen, der wie in magischer Formelhaf-tigkeit beschwörende Wiederholungsstil – dies alles will vergessen lassen,

<sup>43</sup> STIFTER, *Nachsommer*, Ausgabe 1997, S. 268.

<sup>44</sup> Vgl. nochmals LIPP 1996. Vor allem hervorzuheben ist die Überzeugung von der Einheit des Stils, die alle Lebensäußerungen umfasse, wiederum im deutschen Kontext dann noch einmal akzentuiert als einheitliches Gepräge aller Äußerungen des ‚Volksgeistes‘; zum in der Debatte in Frankreich maßgeblichen Konzept eines ‚Idealstils‘ vgl. KURMANN 2010, sowie NIEHR 2004.

<sup>45</sup> LIPP 1996, S. 203.

<sup>46</sup> Vgl. GEULEN 1992; BEGEMANN 1995.

dass die Sprache eben das ‚Andere‘ der ‚wahren Dinge‘ ist; Worte sind das, was die Dinge nicht sein noch werden sollen: unverlässliche Zeichen im geschichtlichen Umbruch. So scheitert der Versuch, mit Worten ‚wahre Dinge‘ zu schaffen, notwendig, bleibt im Dilemma zunehmender Sinnleere stecken – der Sprache wie der Dinge.

#### IV. DIE ‚WAHRE SPRACHE DER DINGE‘ – SPRACHSKEPSIS, HYPERSEMIOTISIERUNG UND DIE AMBIVALENZ DER DINGE SEIT 1900

Doch nicht das Handwerk bringt zunächst die ‚Kunst‘ und ‚Geschichte‘ zu den Dingen, sondern die Industrie; dekorativer Zierat in historisierenden Formen, aber seriell gefertigt wird den Dingen des täglichen Gebrauchs appliziert. Um 1900, als solch reproduzierende Überproduktion und die Löschung geschichtlichen Sinns dann in ihrer Wechselwirkung kentlich werden und nur noch eine ‚Überwindung des Historismus‘ eine Sinnordnung der Welt zu gewähren schien, da wird ‚die Sorge um die Dinge‘ allgegenwärtig, ohne dass aber die Anlässe dieser Sorge, wie sie sich letztlich ja aus einer Umwälzung aller Lebensverhältnisse ergeben, auch ebenso umfassend thematisiert und völlig offengelegt wären; vielmehr werden sie übersetzt in eine erneute Reflexion der Dingsemiotik: «In allen Zeiten, die etwas taugten», so benennt der Großindustrielle und Kulturkritiker Walter Rathenau den Maßstab des Verlustes, «gingen Geist und Dinge ineinander über und vereinigten sich im Menschen»<sup>47</sup>. Was Dinge für den Menschen sein und was sie bedeuten könnten, ist die Frage, deren Antwort von der Wirklichkeit der Dinge offenkundig verweigert und die deshalb umso dringlicher gestellt wird, um den «abstrakten, leiblosen und leblosen Geist, der» – so nochmals Rathenau – «die Zeit beherrscht und sich heute offenbart», zu überwinden. In der zeitgenössischen Geldtheorie Georg Simmels hingegen basiert der ‚Wert‘ der Objekte schlichtweg auf ihrem Tauschwert: Sind sie leicht zu erhalten, bedeuten sie uns wenig; sind sie kaum erreichbar,

<sup>47</sup> Walther Rathenau an Paul Adler, 11.5.1917; RATHENAU, 1926, S. 271. Hier wie auch im Folgenden ist immer wieder auf den Anreger Nietzsche zu verweisen; dessen 1873 entstandener, 1896 veröffentlichter Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* pointiert die Kritik der menschlichen Weltaneignung sprachkritisch; denn dass sich «die Bezeichnungen und die Dinge» ‚decken‘, sei nur der Irrtum eines naiv anthropozentrischen Welt- und Sinnvertrauens; Worte seien nur die «Abbildung eines Nervenreizes in Lauten»; NIETZSCHE, Ausg. 1988, S.878.



steigt der Wert aufs Höchste. Freilich ist dies eine – von Simmel auch benannte – Verkürzung, die die symbolischen Prozesse, welche die Dinge bei demjenigen, der mit ihnen konfrontiert ist, auslösen, aus dem Beziehungsgeflecht des gesellschaftlichen Prozesses herauslöst<sup>48</sup>. Subjektiver Wert sinnhafter Dinge und deren im Geldwert ausgedrückter funktionaler Nutzen treten auseinander, werden zu polar verbundenen Gegensätzen.

Jenseits dieser auseinanderfallenden Sinnwelt setzt sich jedoch die literarische Suche ihr Ziel: Sie gilt «Dingen, die einfach nichts bedeuten oder genauer, die *nicht* bedeuten»<sup>49</sup>, und von diesem eigentümlichen, außergewöhnlichen Ziel wird noch einmal der ganz alltägliche Auslöser der Suche beleuchtet; denn die Dinge scheinen, je nach Perspektive, in heterogene Bedeutungen gleichsam zu zersplittern – und zugleich scheinen sie, in ihrer schieren materiellen Gegenständlichkeit, die Ursachen für diese Entwicklung zu verbergen, ja geradezu zu verheimlichen. Am Anfang steht die Irritation angesichts des Fremd-Werdens der früher vertrauten Dinge – so etwa auch für Robert Musils Törleß Figur: «Welche Dinge sind es, die mich befremden?» fragt sich der ‚Zögling‘ während seines Bildungswegs, der sich – anders als es die Institution ‚Schule‘ verspricht – eben nicht mehr als Zugang zu verlässlichem Weltsinn erweist: «Die unscheinbarsten. Meistens leblose Sachen. Was befremdet mich an ihnen? Ein Etwas, das ich nicht kenne. Aber das ist es ja eben!»<sup>50</sup>. Was aber die Dinge fragwürdig macht, ist an ihnen selbst nicht mehr ohne weiteres abzulesen. Grundsätzlich ist ja die Materialität der Gegenstandswelt selbst in Frage gestellt; allein «die Anarchie eines durch Mikroskope verdorbenen und durch die zunehmende Unsichtbarkeit vieler Erlebnisse zum äußersten gereizten Blicks»<sup>51</sup> verdirbt – so

<sup>48</sup> Vgl. SIMMEL, *Philosophie des Geldes*, Ausgabe 1977, S. 92 u. ö.; die ergänzende Kritik bei GELL 1992, S. 47ff.

<sup>49</sup> KIMMICH 2011, S. 10. Kimmichs Essay, einer der anregenden Versuche zum Thema, bezieht zwar die Konzeptbildung der Kulturwissenschaften, hier namentlich der Ethnologie, mit ein, verzichtet jedoch auf die historischen Befunde, die sich im Rahmen des ‚material turn‘ durchaus ergeben. Anregend bleibt diese literarische Reflexionsgeschichte gleichwohl.

<sup>50</sup> MUSIL Ausg. 1978, S. 89. In der weiteren Entwicklung verwandelt sich die Irritation in einen analytischen, für Törleß nicht mehr zu lösenden Befund: «Ich kann es nicht anders sagen, als daß ich die Dinge in zweierlei Gestalt sehe»; ebd., S. 137. Sowie: «Ich weiß: die Dinge sind die Dinge und werden es wohl immer bleiben; und ich werde sie wohl immer bald so, bald so ansehen». Ebd., S. 138.

<sup>51</sup> Rainer Maria Rilke an H. Tietze [unveröff., undatierter Brief, kurz nach dem 12.12.1916, Rilke-Archiv]; zit. nach MEYER 1963, S. 310.

Rainer Maria Rilkes Diagnose – das unbefangene und so notwendige Schauen. Doch es ist der noch weiter gehende Fortschritt der Apparate, welcher die sinnliche Unmittelbarkeit durch die Vermessung von Datenströmen ersetzt; die Naturwissenschaften in ihrem Triumphzug verwandeln die dichte Materialität des Gegenständlichen in ein Ensemble von Strömen und kleinsten Teilchen. Nietzsche, gleichsam der warnende Prophet dieser Entwicklung, hatte 1882 in seiner Schrift *Die fröhliche Wissenschaft* konstatiert, dass wir «mit lauter Dingen [operiren], die es nicht gibt, mit Linien, Flächen, Körpern, Atomen, theilbaren Zeiten, theilbaren Räumen –, wie soll Erklärung auch nur möglich sein, wenn wir Alles erst zum *Bilde* machen, zu unserem Bilde! Es ist genug, die Wissenschaft als möglichst getreue Anmenschlichung der Dinge zu betrachten, wir lernen immer genauer uns selber beschreiben, indem wir die Dinge und ihr Nacheinander beschreiben»<sup>52</sup>. Freilich: diese Wissenschaftskritik Nietzsches lässt sich umkehren. Dann erscheinen, angesichts ihrer wissenschaftlich objektiven Analyse, die gewöhnlichen, sinnlich erfahrbaren Dinge als Simulation und Täuschung, ihre sinnvolle Bezeichnung wird angesichts der Gleichartigkeit der Bausteine der Materie fast unmöglich. Auf die Lebenswelt hat dies anscheinend noch wenig Einfluss. Den Künsten jedoch kommt – im Wortsinn – ihr Gegenstand abhanden. So verlagern sich ihre Strategien hin zur Repräsentation von Wirkungen/Impression und Ausdruck/Expression – und dies alles in einem Feld, in dem zugleich die suggestiv ‚realistische‘ Reproduktion der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit rasante Fortschritte macht<sup>53</sup>. Sobald Apparate die Wellen von Schall und Licht zu bestimmen vermögen, wird deren Reproduktion möglich. Die Fotografie bildet dann die Welt, seien es Menschen oder Dinge – auch Fotoapparate –, genauso ab, ‚wie sie sind‘: Oder sie überzeugt doch zumindest den nichtreflektierenden Betrachter von dieser ihrer Leistung. Die tönende Welt wiederum, Musik wie Sprache, wird reproduzierbar dank der Phonographie; und schließlich wird die sinnlich erfahrene bewegte Umwelt insgesamt im Film in beliebiger

<sup>52</sup> NIETZSCHE, Ausg. 1988, S. 473 (Hervorh. im Orig.). Vgl. dann weiter meine Studie *Dinglichkeit und Warenbild um 1900. Das Beispiel Walter Trier* (SCHMITZ 2014), S. 125, Anm. 33: «Das Zerfallen des Atoms war in meiner Seele dem Zerfall der ganzen Welt gleich‘, notiert Wassily Kandinsky nach der Lektüre eines Aufsatzes Ernest Rutherfords über die Atomtheorie. Es schien Kandinsky, als «fielen die dicksten Mauern. Alles wurde unsicher, wackelig und weich.» vgl. KANDINSKY, *Rückblicke* (1913), Ausg. 1980, I, S. 33.

<sup>53</sup> Vgl. NEUMANN 2006, sowie KITTLER 1986.

Wiederholbarkeit reproduziert. Die ‚Wirklichkeit der Dinge‘ konkurriert gleichsam mit ihrer medialen Repräsentation und Simulation; die ‚Medienrevolution des 19. Jahrhunderts‘<sup>54</sup> verschiebt die bislang verlässlichen Wahrnehmungskordinaten – sogar in der täglichen ‚Erzählung der Welt‘, wie sie den traditionellen Printmedien obliegt. Für den engagierten Sprach- und Medienkritiker Karl Kraus hat sich die «Zeitung [...] zwischen Welt und Betrachtung geschoben», und deshalb gilt es, kämpferisch «die Menschen wieder zu den Dingen zu führen»; denn<sup>55</sup>:

Wenn statt der Dinge Bilder von anderen Dingen bezogen werden, steht es schlimm genug. Aber wenn diese Bilder auch dort noch gebrauchsfähig sind, wo die Dinge schon bei den Dingen sind, wenn Ufer eine Umschreibung für Ufer und Klippe eine Phrase für Klippe ist – dann ist ein Krieg unvermeidlich!

Dass den Worten ihre Wirklichkeit abhandenkam, ist nur eine der Folgen einer umfassenden Mechanisierung. Apparate schaffen eine – im Doppelsinn – vermessene, vom Menschen beherrschbare Welt, und Maschinen machen mit ungeheurer Massen-Produktivität jegliche Widerständigkeit des Materials zunichte: Einer unüberschaubaren Menge industriell hergestellter Waren – künstlichen, wenn auch keineswegs Kunstdingen – gilt es daher, kulturellen Sinn neu zu verleihen. Es sind zunächst einmal anonyme ‚Dinge‘; ihre Einmaligkeit haben sie im seriellen Produktionsprozess eingebüßt<sup>56</sup>. Lebensweltlich einzuordnen ist ja die Produktion der Waren für den Konsumenten nicht mehr. Verstehbar werden anonymen Dinge als Waren dank Anleihen bei der traditionellen Ästhetik, die jetzt zu einer Ästhetisierung der Lebenswelt führen; Marken mit ihren Markenzeichen schaffen Kenntlichkeit, und die Werbung versucht diese Informationen nach Aufmerksamkeitswerten zu steuern und zu beherrschen: «Der heute wesenhafteste, der

<sup>54</sup> Vgl. KNOCH / MORAT 2003.

<sup>55</sup> KRAUS, *Die Phrase im Krieg*. Zitat zuvor KRAUS 1903.

<sup>56</sup> Vgl. zu dieser elementaren kulturwissenschaftlichen Kategorie der ‚Serialität‘ hier nur den Hinweis bei BAUDRILLARD 2007, S. 171: «Die Wertordnung der modernen Gegenstände beruht auf der Gegenüberstellung von Modell und Serie»; versucht wird in den kulturellen Anstrengungen einer ‚Rettung der Dinge‘ die vorindustrielle Situation, die diesen Gegensatz nicht kennt, wiederherzustellen – oder wenigstens im Produkt – einem ‚authentischen Ding‘ zu simulieren; vgl. dazu die kritische Bemerkung ebd., S. 109, dieses ‚gefäßige‘ Begehren führe «zu dem kulturell absurden, aber ökonomisch lukrativen Erfolg, daß nur noch Fälschungen diesen unstillbaren Hunger nach dem ‚Echten‘ befriedigen können».

merkantile Blick ins Herz der Dinge heißt Reklame»; so Walter Benjamin<sup>57</sup>. Derart verschwindet das einzelne, unverwechselbare Ding, das seine eigene Geschichte von der handwerklichen Produktion bis zum täglichen Gebrauch mit sich trägt, in einer Flut gleichartiger Sachen, die zwar marktschreierisch ihre jeweilige Individualität behaupten<sup>58</sup>, tatsächlich aber austauschbar sind in ihrer Serialität. Und dieses Prinzip, welches Maschinenproduktion und Serialität verbindet, ist nicht mehr eingrenzbar auf das ‚Materielle‘, sondern überformt das ‚Geistige‘, adaptiert sich den Menschen selbst: «[...] die ganze Menschheit», so konstatiert Gerhart Hauptmanns Roman *Der Narr in Christo Emanuel Quint* (1910), «sei augenblicklich zu einer schwitzenden, ächzenden, fluchenden Bedienungsmannschaft des großen Molochs Maschine herabgewürdigt, ja sie sei selbst ein Maschinenteil und stünde mit Rad, Achse, Schiene, Kohle und Öl auf gleicher Stufe»<sup>59</sup> – In der großstädtischen Massenzivilisation, wie sie im Zuge der Industrialisierung entsteht, büßt der Einzelne seine Identität vollends ein, werden die Grenzen des Ich von einer endlosen Welle von Reizen überflutet: im schockhaft beschleunigten Verkehr, im aufdringlichen Konsum, in einer bis dahin völlig unvorstellbaren Medialisierung von Lebens- und Wissenswelt. Und die Menschen selbst wiederum sind als Teil einer Masse austauschbar; schon die Geburt wird anonym organisiert, und sogar der eigene Tod wird ihnen vorenthalten; das Sterben geschieht in Serie, gleichsam industriell geregelt: «So, also hierher kommen die Leute, um zu leben»; so beginnen die *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* in Rainer Maria Rilkes 1910 veröffentlichtem Roman: «[...] ich würde eher meinen», so Malte angesichts der Hospitäler in Paris, «es stürbe sich hier»<sup>60</sup>, achtlos und gleichförmig elend. Von dieser Organisation des unechten Lebens sind alle erfasst; es gibt

<sup>57</sup> BENJAMIN, *Einbahnstraße*, Ausg. 1991, Bd. IV, 1; S. 132. Vgl. BAUDRILLARD 2007, S. 231f. zu dieser ‚neuen Sprache‘ und ihren als Marke standardisierten Signifikaten.

<sup>58</sup> Hier und im Folgenden greife ich auf zwei meiner früheren Studien zurück: SCHMITZ 2008; vgl. etwa S. 73 zu Nietzsches früher Analyse dieses Wandels; außerdem SCHMITZ 2014.

<sup>59</sup> HAUPTMANN, *Der Narr in Christo Emmanuel Quint*, Ausg. 1994, S. 447f. – Die Diagnose von Marx und Engels war dabei Hauptmann sicher präsent; sie sahen schon 1848 die «Arbeitermassen, in der Fabrik zusammengedrängt, [...] stündlich und täglich geknechtet von der Maschine»; MARX / ENGELS, *Manifest der Kommunistischen Partei*, Ausg. 1983, I, S. 424.

<sup>60</sup> RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Ausg. 1996, III, S. 455.

keine Rückzugsorte – wie etwa das schützende Haus als Sinnzentrum eines erinnerungsgesättigten ‚wahren Lebens‘<sup>61</sup>. Für Malte existiert dies nur im Erinnerungsraum der Kindheit. Im akuten Großstadtlärm, so die andere Erfahrung, von der Maltes Aufzeichnungen ausgehen, «rasen» die elektrischen Bahnen, «läutend durch meine Stube»<sup>62</sup>. Der ‚Homo Creator‘ hat eine ‚velofizerische‘ Surrogat-Welt geschaffen; er selbst wurde zum fast schon identitätslosen Ding unter Dingen. Dies freilich ist eine Diagnose, die in der alltäglichen Erfahrung nicht zugelassen wird; nur der Literatur erschließt sich diese Pathologie des Zeitalters.

Will man die echten Dinge noch retten, so gilt es wahrzunehmen, wie sie sich den Sinnordnungen, welche die Welt nur noch auf den anmaßend herrschenden Menschen hin orientieren, sacht entziehen, bis sich wieder die stille eigentümliche Wahrheit der ‚Dinge‘ erkennen und mitteilen lässt. Um 1900 wird die Zeichenproduktion des Dinglichen zu einem zentralen Thema der Literatur. Auf die semiotische Hypertrophie der Surrogate antwortet die ‚Dingmystik‘ mit bescheidener Sinnverweigerung. Sie erweist sich damit als subtile Steigerung von praktischen Initiativen: Der Medienkritik als Rettung einer ‚dinggerechten‘ Sprache – im Sinne von Karl Kraus; der Wiedergewinnung ‚echter Dinge‘ im Kunsthandwerk, vielfältig institutionalisiert – vom Werkbund bis zum sinnvoll stimmigen Gesamtkunstwerk des Hauses, wie es die Architekten der Lebensreform schaffen<sup>63</sup>. Kafkas Odradek, ein offenbar aus den überflüssigen Resten der Warenwelt, dem Müll, achtlos zusammengesetztes Wesen, erweist sich als jenes irritierende Un-Ding, das erst die Sorge um die Verlässlichkeit der Dinge hervorzurufen vermag; er/sie/es verkörpert jene Verstörung, wie sie von bedeutungsverweigernden Dingen ausgeht, die – in der Literatur der Moderne – «oft le-

<sup>61</sup> Solche Entwürfe sind in der ‚Moderne‘ keineswegs auf deutschsprachige Literatur beschränkt; GÖSSWALD 2010, S. 37f., macht auf eine analoge Vergangenheitsutopie in Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* aufmerksam.

<sup>62</sup> RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Ausg. 1996, III, S. 455. – Das Stichwort vom ‚Homo Creator‘ bei JEGGLE 1983, S. 15. Zur Kennzeichnung der ‚neuen Ordnung‘ der Dingwelt vgl. FELCHT 2010.

<sup>63</sup> Vgl. Renate FLAGMEIER 2012; zum ‚Werkbund‘ weiter: SCHWARTZ 1999; NERDINGER 2007, sowie DEUTSCHER WERKBUND 2007. Vgl. zum ‚Haus‘ als Gesamtkunstwerk auch GUTBROD 2015, S. 6.

bendig oder fast lebendig oder so etwas Ähnliches wie lebendig sind»;<sup>64</sup> sie sind nicht nur Abfall der überbordenden, entfremdeten Produktion, sondern sie werden – so wie Odradek – exemplarisch zu Repräsentationen des Ungreifbar-Unbegreiflichen, des sich überall im Gefüge der geordneten Welt einnistenden ‚Fremden‘, für dessen Macht, Faszination und Gefahr sie einstehten.

Das literarische Experiment führt darüber hinaus in die Utopie einer ‚anderen Sprache‘, die uns in der Verirrung wieder ein Maß des Wahren schenkt. – Rainer Maria Rilke hatte in frühen *Notizen zur Melodie der Dinge* 1898 «allen Zwiespalt und Irrtum» aus der Selbstermächtigung gleichsam einer «anthropozentrischen Verkennung hergeleitet»<sup>65</sup> – suchten doch die Menschen hartnäckig «das Gemeinsame *in* sich, statt in den Dingen *hinter* sich, im Licht, in der Landschaft im Beginn und dem Tode»<sup>66</sup>. – Schon bei Stifters unmittelbaren Zeitgenossen, etwa bei Eduard Mörike, war das ‚Dinggedicht‘ entstanden<sup>67</sup>, also eine Lyrik, die nicht mehr auf die Inszenierung von Erlebnisunmittelbarkeit zielt, sondern auf die Evokation von unmittelbarer Präsenz eines Dings, das selbst ein Zeichen sein mag, hier aber wiederum nur durch die Bedeutungsprojektion von Sprachzeichen ‚sichtbar‘ wird. Rilkes poetische Neuorientierung der Jahre 1906 bis 1910, wie sie in der Sammlung der *Neuen Gedichte* (1907) öffentlich wird, ist um die Rettung der Dinge zentriert: Sein Ziel sei es – so hat er in einem seiner zahlreichen Selbstkommentare bekannt –, «Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge, – Wirklichkeiten, die aus dem Handwerk hervorgehen»<sup>68</sup>. Rilkes ‚Neue Gedichte‘ sind Dinggedichte neuer Art. Ihre Schrift-Zeichen antworten auf die Werke des Bildhauers Auguste Rodin

<sup>64</sup> KIMMICH 2011, S.11.

<sup>65</sup> STEINER 2010, S. 307. Die Rilke-Forschung hat eine intensive Diskussion über die Konzeption der Dinge bei Rilke geführt. Eine verlässliche Einführung bietet der Kommentar von RILKE, *Werke*, I, S. 913-917. Die Einzelforschung, die von dieser verlässlichen Basis aus weiterführend genutzt wurde, wird hier nicht systematisch aufgearbeitet, sondern es werden nur die notwendigen Zitatnachweise geboten.

<sup>66</sup> RILKE, *Notizen zur Melodie der Dinge*, Ausg. 1997, S. 112 (Kursiv im Original.)

<sup>67</sup> Vgl. KÖHNEN 2007.

<sup>68</sup> Rainer Maria Rilke an Lou Andreas-Salomé am 10.8.1903, in: RILKE / SALOMÉ, *Briefwechsel*, S. 105.

und des Malers Paul Cezanne<sup>69</sup>; sie weiten den eben wieder aktuellen Bezug von ‚Kunst und Handwerk‘ aus zu einem Dialog der Künste zur ‚Rettung‘ der sinnlich erfahrbaren Welt. In seiner Rodin-Rede hat Rilke das ‚Ding‘ denn auch als «Grundform von Weltbezug, Sozialität, Ökonomie und sogar Religion» begriffen – und erst recht der Kunst<sup>70</sup>; das ‚Sein der Dinge‘ wird in jenen *Neuen Gedichten* zu einer Grundform der Poesie erhoben. Rilke, so wurde es schon in zeitgenössischen Kommentaren festgeschrieben, habe damit eine ‚Dingmystik‘ angeleitet, eine Versenkung in die stille unmittelbare Evidenz der ‚Dinge‘ jenseits allen überbordenden Geschwätzes. «Autarkie und Deutungslosigkeit des mit handwerklicher Disziplin verfertigten Kunst-Dings»<sup>71</sup> stehen dem entgegen; geschichtslos soll das Ding sein<sup>72</sup>, letztlich ursprungslos «wie die Dinge in der Natur»<sup>73</sup> und zudem erlöst «aus der Knechtschaft der Zwecke»<sup>74</sup>. Die Historisierung wird aufgehoben. Das Zeitliche wird ins Räumliche transponiert<sup>75</sup>. So, wie es Rilke am Beispiel der Landschaft entwickelt, gilt es, die Dinge der Welt insgesamt «nichtmehr stofflich [zu] empfinden auf die Bedeutung hin, die sie für uns besaß, sondern gegenständlich als eine große vorhandene Wirklichkeit»<sup>76</sup>. Und so hat man denn früh angemerkt, Rilkes Dinggedicht sei eben auf die «unpersönliche episch-objektive Beschreibung eines Seienden angelegt»<sup>77</sup>. Doch isoliert von der menschlichen Sphäre ist dies ‚Seiende‘ keineswegs<sup>78</sup>. «[T]eilnahmslos» zwar sind die ‚Kunst-Dinge‘.<sup>79</sup> Doch gerade, indem sie sich befreien, setzen sie auch den, der sie beobachtet, in eine neue Freiheit

<sup>69</sup> Vgl. noch immer MEYER 1963. Grundlegend zu dieser ‚medialen Grenzgängigkeit‘ SCHNEIDER 2006.

<sup>70</sup> STEINER 2010, S. 307.

<sup>71</sup> ROBERG 1996, S. 166.

<sup>72</sup> Vgl. MOHNKERN 2014, S. 18f.

<sup>73</sup> RILKE / SALOME, *Briefwechsel*, S. 111. Vgl. zu dieser Stelle und zu einer ersten Deutungsskizze jener Verse, die die neuen Gedichte eröffnen, *Archaischer Torso Apollos*: SCHMIDT-BERGMANN 1997, insb. S. 71ff.

<sup>74</sup> OPPERT 1926, S. 759. Zur Übersicht vgl. ROBERG 1996, bes. S. 186-191.

<sup>75</sup> Vgl. die entsprechende Formulierung bei ALLEMANN 1991, S. XVII.

<sup>76</sup> RILKE, *Von der Landschaft* (1902), Ausg. 1997, IV, S. 212.

<sup>77</sup> OPPERT 1926, S. 747f.

<sup>78</sup> Zum dialogischen Bezug zwischen dem Gegenständlichen und der ‚menschlichen Sphäre‘ vgl. SWALES 2000.

<sup>79</sup> Rainer Maria Rilke an Lise Heise, 2.8.1919, in RILKE, *Briefe*, II, S. 585; vgl. dazu ROBERG 1996, S. 191, sowie ECKEL 1994, S. 103f.

der Wahrnehmung, des «unbeherrschten Schauens»<sup>80</sup>. Dem Schauenden bedeutet – so Rilke – «das, was er schaut und mit Schauen umgibt, das Einzige, die Welt, auf der alles geschieht»<sup>81</sup>. Die ‚Gelassenheit der Dinge‘, die sich so zeigen, ihre stille Würde, verleiht ihnen schließlich jene Stellung «zwischen Gott und Mensch»<sup>82</sup>, die im christlichen Weltbild bislang den Engeln vorbehalten war, die in Rilkes Poetologie, welche wiederum den ‚Engel‘ als zentrale Metapher kennt, sich jedoch eben aus jenem Übersteigen der Menschenwelt ins Transzendente ergibt, dessen stille Wegweiser vorerst die Dinge sind. Im Anschauen – durchaus der mystischen Versenkung analog konzipiert – erschließt sich die ‚Dingwelt‘ in ihrer eigenen Ordnung, der der Schauende – im Modell einer ‚säkularen Mystik‘<sup>83</sup> – teilhaftig wird: Gelegentlich erleben alltägliche Dinge ihre Epiphanie, eine unmittelbare, geradezu bedrängende Präsenz ihres Daseins, wie ehemals die Erscheinung des Göttlichen. Diese ‚Epiphanie‘ bedeutet – wie man treffend formuliert hat – nicht weniger als die «Praxis einer neuen Hermeneutik»; in ihr bündeln sich die Schreibvoraussetzungen des ‚Dinggedichts‘; denn sie lässt Besonderheit und geheimen Zusammenhang der Dinge noch einmal erscheinen<sup>84</sup>.

Es gilt so, «Dinge zu sehen in allem», und dies bedeutet zugleich die «Möglichkeit: Dinge zu bauen»<sup>85</sup>. Und es gilt, den «einzig mögliche[n] Name[n]» für Dinge «in uns» zu finden, die «auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben». Eben dies gelingt im Anschauen<sup>86</sup>, wenn es sich übersetzt in Worte des Gedichtes. Das ‚Dinggedicht‘ erschafft in Worten ein Bild, das wiederum einsteht für ein ‚Ding‘ in seiner Wahrheit. Die von Nietzsche diagnostizierte, ausgreifende ‚Anmenschlichung der Dinge‘, ihre Bild-Werdung nach dem Muster des wissenschaftlich vermessenen

<sup>80</sup> Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, 23.10.1907, in RILKE, *Briefe*, I, S. 206.

<sup>81</sup> Ders. an Lou Andreas-Salomé, 8.8.1903, in RILKE, *Briefe*, I, S. 57. Vgl. hier auch ROBERG 1996, S.178f.; dort auch zur Spiegelmetapher.

<sup>82</sup> RILKE, *Auguste Rodin*, Ausg. 1997, IV, S. 457.

<sup>83</sup> Vgl. SPÖRL 1997, S. 13f., des Weiteren: SPÖRL 2001.

<sup>84</sup> ENGEL 1986, S. 45.

<sup>85</sup> Rilke an Lou-Andreas Salomé, 8.8.1903, in RILKE, *Briefe*, I, S. 57.

<sup>86</sup> Rainer Maria Rilke an Clara Rilke, 8.3.1907 in *Briefe in zwei Bänden*, I, S. 246. Der Begriff der Figur, den Rilke hier entwickelt, wird zentral in seiner Poetologie werden, ist aber in unserem Argumentationszusammenhang nicht weiter zu verfolgen.



Menschen, die doch nur eine Abstraktion schafft, wird rückgängig gemacht. In der sprachlichen Evokation erscheint das Ding in seinem eigenen Bild – sinnlich einfach und reflektiert, gespiegelt, zugleich: so etwa im Gedicht *Quai du Rosaire* das Wasser, «darin, je mehr sich rings die Dinge mildern, / die eingehängte Welt von Spiegelbildern / so wirklich wird wie diese Dinge nie»<sup>87</sup>. – Dinge sind kein Gegenstand, sondern Dinglichkeit ist ein Modus der Rede, die das ‚Ding‘ erst wieder bedeutend macht; selbst «das Entzücken, wie ein Ding / auszusagen,» nimmt Rilke sich vor<sup>88</sup>. Diese besondere Aussage, zeitlich in der Abfolge der Verse entwickelt, schlägt in der Inszenierung von Rilkes Schreiben um in eine plötzliche «Entzeitlichung in der Zeit», so dass jetzt das ‚Ding‘ sich zeigt<sup>89</sup>. Und dieses ‚Sich-Zeigen‘ vermag die Distanz der ‚Hermeneutik‘ aufzuheben im lebensgestaltenden Appell.

*Der Neuen Gedichte Anderer Teil* (1908) trägt eine Widmung – «A mon grand Ami Auguste Rodin» – und wird eingeleitet von einem Gedicht auf ein Bildwerk: *Archaischer Torso Apollos*. Vereinsamt, zeitverlorene Dinge sind die Bruchstücke der «antiken Kunst»<sup>90</sup>; in der «Stille ihres gesammelten Daseins»<sup>91</sup> treten sie uns gegenüber. Das von der Zeit beschädigte Bildwerk des Apollo, ein ‚Kunst-Gebilde‘, wird aber wieder vollkommener als je – in einer ‚unbeherrschten Schau‘, die unsere Unkenntnis der Vergangenheit aufhebt in die eben jetzt zeitlose Gegenwärtigkeit einer Wahrnehmung, die gar nicht mehr vom angesprochenen ‚Du‘, sondern vielmehr vom Bild des Gottes der Kunst selbst – Apoll – ausgeht<sup>92</sup>. Ganz wie es Hegels

<sup>87</sup> RILKE, *Quai du Rosaire*, in Rilke, *Werke* (wie Anm. 56), Bd. 1, S. 493f., hier S. 493. Von dieser Stelle geht die für mich überzeugende Argumentation von SCHNEIDER 2010 aus.

<sup>88</sup> [O.T.] in RILKE, *Sämtliche Werke*, I, S. 435; vgl. NEUGEBAUER 2010, S. 177.

<sup>89</sup> RENTSCH 1987, S. 353.

<sup>90</sup> Vgl. SCHMIDT-BERGMANN 1997, S. 71.

<sup>91</sup> RILKE / SALOME, *Briefwechsel*, S. 110. Vgl. SCHMIDT-BERGMANN 1997, S. 71ff.; weiteres bei SCHNEIDER 2006, S. 240.

<sup>92</sup> Apoll, in den sein Gegenpart Dionysos aufgegangen ist; damit ist zugleich die Bildwerdung ins Mythische projiziert; denn seit Nietzsches Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872) gehört ja das Wechselspiel von dionysischem Rausch der Vermischung und apollinischer Klarheit von Form und Bild zum Gemeingut ‚moderner‘ Kunstreflexion. Vgl. auch den so detaillierten wie umsichtigen Kommentar in: RILKE, *Sämtliche Werke*, I, S. 957f. Das Folgende zu diesem Vers noch – ohne Bezug auf Hegel, aber mit Rückverweis auf Walter Benjamin – bei ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Ausg. 2003,

*Ästhetik* annahm, nimmt ‚jede Stelle‘ des ‚Kunst-Gebildes‘ in der Entfaltung von Rilkes Gedicht den Betrachter so in den Blick, dass sich das Sehen zum Wort steigert, zu einem Appell, bis sich im Schlussvers die Binnenanrede eines Sprechers an ein Du, die sich aus dem ‚Wir‘ des Gedichteingangs entwickelte, nochmals übersteigt zur Rede des Gottes an jeden: «Du mußt dein Leben ändern»<sup>93</sup>. So mündet das traditionelle antithetische Wechselspiel von Blick und Wort in eine Synthese: In diesem letzten Vers hat gleichsam das ‚Ding‘, das ‚Kunst-Gebild‘, der Gott, eine sprachmächtige Autonomie jenseits des Bezirkes des Gedichtes erlangt.

Freilich ist Rilkes Konzeption des Dinggedichtes selbst die Ambivalenz der Semiotisierung, der Verwandlung des ‚Dings‘ in ‚Bedeutung‘, schon eingeschrieben<sup>94</sup>; das Paradoxon eines ‚geschriebenen Dinges‘ fordert eine Ontologisierung der Sprache, die niemals einzulösen ist: Solange der Prozess der Rede andauert, werden Worte nicht zu Dingen, wohl aber wird ihre Dinglichkeit eingefordert als eine Gegenbewegung zu jener als Hypersemiotisierung getarnten Sinnentleerung der Lebenswelt. Rilkes *Malte*-Roman zeichnet sie nach – krisenhaft im Durchgang zur Schrift, die dem Schreibenden eine ‚andere Ordnung‘ gewährt. Die Dinge, so wie sich ihnen die Sprache des Gedichtes annähert, werden im inneren Bild sichtbar, gleichsam indem sie sich der gewöhnlichen Fixierung entziehen, zurückweichen auf ihr stummes, aber erscheinendes Selbst: In all ihrer Plastizität erscheinen sie in einem Verweissystem der Zeichen<sup>95</sup>. So lässt sich in einer fragilen Balance von Bedeuten und Sich-Entziehen die ‚stumme Sprache der Dinge‘ umschreiben, gleichsam eben noch ‚übersetzen‘ in die Sprache der Dichtung. Die Stummheit der Dinge aber wird zum Modus der Erlösung angesichts

---

S. 172, zur «nicht signifikative[n] Sprache der Kunstwerke»; «Ausdruck ist der Blick der Kunstwerke».

<sup>93</sup> RILKE, *Archaischer Torso Apollos*, Ausg. 1996, I, S. 513.

<sup>94</sup> Vgl. SCHNEIDER 2006, S. 237: «Die ‚Dinge‘ der ‚Neuen Gedichte‘ [...] sind sprachförmig, insofern sie dem rhetorischen Beziehungsgeschehen ihre textuelle Existenz verdanken». Zu Rilkes ‚Sprachutopie‘ GÖRNER 2004, S. 265ff.

<sup>95</sup> Dazu nochmals der bereits zitierte Brief Rilkes an Clara Rilke, 8.3.1907 (wie Anm. 82): «während *in uns* Dinge vor sich gehen, die auf das Unbeobachtetsein sehnsüchtig gewartet haben, und während sie sich, intakt und seltsam *anonym in uns* vollziehen, *ohne uns*, – wächst in dem Gegenstand draußen ihre Bedeutung heran» (Hervorhebungen W.S.). Vgl. WATERS 2010.

der Unzulänglichkeit aller Rede. Aus ihrer Stummheit und Einsamkeit vermögen alleine die Dinge noch in den Horizont nicht medial vermittelter Erkenntnis zu treten.

So zielt denn auch die Sprachkritik der Moderne um 1900, noch wenn sie bis zur Sprachverzweiflung und ‚negativen Epiphanie‘ sich steigert<sup>96</sup>, stets auf eine neue Sprache, die eben diese Dinglichkeit zu retten und die ‚Sprache der stummen Dinge‘ ins Wort zurückzuführen weiß<sup>97</sup>. «Das sprachliche Wesen der Dinge» sei wohl, so hat es Walter Benjamin in einer weiteren Variante akzentuiert, eben nichts anderes als «ihre Sprache»<sup>98</sup>; diese erfasse das ‚geistige Wesen‘ der Dinge, das ‚seinen Inhalt mitzuteilen‘ strebt – aber eben auch nur dieses. Angesichts jener Stummheit, in die

<sup>96</sup> Vgl. zu dieser unmittelbaren, geradezu bedrängenden Präsenz der Erscheinung alltäglicher Dinge, die denn auch nicht, wie die Erscheinung des Göttlichen, erlösend wirkt, sondern vielmehr als Zersetzung der bisherigen Ordnungssysteme, die Hinweise bei KIMMICH 2011, S. 64ff. Außerdem im Kontext der Kritik an der Erkenntnissicherheit der Naturwissenschaften PISIOTIS 2012, S. 38f.

<sup>97</sup> Vgl. die Skizze zur Sprachkrise der Moderne bei ROBERG 1996, S. 163ff. Hervorzuheben ist dies auch im Blick auf Rilkes ‚Neue Gedichte‘, die eben doch stets über alle medialen Konstellationen hinaus auf eine sich entziehende Wirklichkeit zielen; vgl. ECKEL 1994, S. 100: «Die Dichtung begriff er [Rilke] in ihrer höchsten Möglichkeit als ‚Rettung‘ der Dinge. [...] Transponiert ins Spiel der Sprache gewinnen die Dinge Distanz zu ihrem gewöhnlichen Begriff, eben in dieser Negativität sind sie für Rilke gerettet». Ebenso sucht Lord Chandos, der fiktive Schreiber von Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief*, eben jene ‚Sprache der stummen Dinge‘; «[b]ei aller Beglückung über seine mystischen Augenblickserlebnisse leidet Chandos darunter, ‚das andere Gesicht der Dinge‘ nicht mehr estimieren zu können»; dass der Künstler «zur Produktion gezwungen» sei, bedeute nicht, «den Horizont einer wahren, das verborgene Wesen der Dinge unmittelbar erfassenden, aber dadurch stummen Mitteilung aufzugeben. Sowohl Musil als auch Hofmannsthal explorieren diese Möglichkeit durch ihre Figuren. In ihren Texten entfalten sie die wortlose Kommunikation als das von jedem sprachlichen Kunstwerk angestrebte Ideal, ohne aber selbst zu schweigen». (PISIOTIS 2012, S. 226f.)

<sup>98</sup> BENJAMIN 1972, S. 142; dazu die Prämisse: «Es gibt keine Geschehen oder Ding weder in der belebten noch in der unbelebten Natur, das nicht in gewisser Weise an der Sprache teilhätte, denn es ist jedem wesentlich, seinen Inhalt mitzuteilen»; doch diese Mitteilung beschränkt sich eben auf das «geistige Wesen eines Dinges», das «in seiner Sprache besteht» (ebd.). Ergänzend dazu die weiteren Überlegungen zu einer ‚reinen‘ und ‚wahren‘ Sprache in Benjamins Abhandlung: *Die Aufgabe des Übersetzers*. Vgl. BUSCH 2006, Zugriff am 23.2.2016. Außerdem bei KIMMICH 2011, S. 55-68, bes. den Abschnitt *Benjamins Konzeption des Sammlers*, ebd. S. 61-63.

daher die Dinge jenseits des sprachlichen Zugriffes immer wieder zurückweichen, gilt Benjamins Aufmerksamkeit einer ‚reinen Sprache‘, die vor all jenen Übersetzungen liegt, welche den geschichtlichen ‚Fortschritt‘ menschlicher Kultur ausmachen, sich aber von der unvermittelten Einheit von Name und Ding immer weiter entfernen und so die ursprüngliche Paradiesessprache dem Vergessen preisgeben. In ihren vielfachen Ausprägungen sucht die kulturelle ‚Moderne‘ insgesamt doch stets nach Ordnungen, welche aller Geschichtlichkeit vorausliegen, sei es das Volk, sei es die Heimat, sei es eine Sprache vor aller Sprache, Benjamins ‚reine Sprache‘ oder auch jene Ursprache, die ein früher Essay Rilkes beschreibt<sup>99</sup>. Wenn dann aber die Dinge wieder der Sprache begegnen, ist die Welt beschreibbar und auf neue Weise vertraut und sinnvoll geworden.

Mit den neuen Medien kommen stattdessen neue Turbulenzen. Wenn es um die Rettung der Ding-Sprache gehen sollte, so wird jetzt eine Zeichenhaftigkeit erreicht, in der jedes Ding voll und ganz bedeutungsvoll ist – als Zeichen seiner selbst. In der Simulation des Tones, wie sie der Rundfunk, und des Bildes, wie sie der Film leistet, geraten die Dinge gleichsam außer Rand und Band, holen sich anarchisch ihre Freiheit zurück. Mögen «[d]ie Gegenstände des täglichen Gebrauchs» – Walter Benjamin zufolge – «den Menschen sacht aber beharrlich von sich» abstoßen, mögen «alle Dinge in einem unaufhaltsamen Prozeß der Vermischung und Verunreinigung um ihren Wesensausdruck kommen und sich Zweideutiges an die Stelle des Eigentlichen setzen»<sup>100</sup> – in der Simulationswelt der reproduktiven Medien herrschen andere Gesetze. Mit dem Aufkommen des Stummfilms tritt somit die Diskussion um die Dinge nochmals in ein neues Stadium<sup>101</sup>. «Jedes

<sup>99</sup> RILKE, *Ur-Geräusch*, IV, S. 699-704. Noch in den 1920er Jahren wird sie grotesk übersteigert von dem Dadaisten Kurt Schwitters, der in den Erläuterungen zu seiner Sonate in Urlauten 1927 schreibt: «Die verwendeten Buchstaben sind wie in der deutschen Sprache auszusprechen. [...] Die Buchstaben c q v x y fallen aus. Das z wird der Bequemlichkeit halber beibehalten. [...] Die Selbstlaute sind: a e i o u ei eu au ä ö u». Aber: «Natürlich ist in der üblichen Schrift mit den Buchstaben des alten römischen Alphabets nur eine sehr lückenhafte Angabe der gesprochenen Sonate zu geben». SCHWITTERS, *Meine Sonate in Urlauten*, V, S. 288.

<sup>100</sup> BENJAMIN, *Einbahnstraße*, Ausg. 1991, S. 100, zuvor ebd., S. 99.

<sup>101</sup> Zum Verhältnis der Dinge zu den neuen visuellen Medien, insbesondere zur Kinetographie, vgl. auch die umfassende Studie von VON WILKE 2010.

Kind», so schreibt Béla Balázs 1924 in seiner grundlegenden Kinoästhetik *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, «kennt die Gesichter der Dinge [...]. Das Kind kennt diese Physiognomien gut, weil es die Dinge noch nicht ausschließlich als Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Mittel zum Zweck ansieht, bei denen man nicht verweilt. Es sieht in jedem Ding ein autonomes Lebewesen» – und im Film – so Balázs – gewinnen die Dinge das ihnen in einer ‚beherrschten‘ Realität vorenthaltene Leben zurück. Balázs umreißt «den Darstellungsraum des Films, in dem die stummen Dinge zum ersten Mal als gleichberechtigte Partner neben den Menschen treten, weil von ihnen, wie vom Menschen, die Sprache übernommen ist»<sup>102</sup>. Hans Richters Film *Vormittagsspuk* (1928) überprüft als Medienreflexion diese Ästhetik der Apparate; denn es sind ja eben Apparate, die durch technische Simulation, das ‚Wesen‘ der Dingwelt freisetzen, in einer ‚Abspaltung‘ von der Wirklichkeit, die wirklicher ist als diese selbst<sup>103</sup>. Und sogleich das erste Hörspiel, das in Deutschland ausgestrahlt wird, Hans Fleschs *Zauberei auf dem Sender* (1924), spielt mit diesen medialen Möglichkeiten, lässt alles zur Sprache kommen, Belebtes wie Unbelebtes, stiftet eine Verwirrung, die zur Wiederverzauberung der Welt im neuen tönenden Medium führt.

Überschwänglich scheint die weither klingende ‚romantische‘ Prophezeiung eingelöst: Wenn die neuen Medien ihren Zauber ausüben, so hebt nicht bloß ‚die ganze Welt an zu singen‘ (Eichendorff), sondern die in Leblosigkeit gebannten ‚Dinge‘ erhalten gar, wie durch große Magie, ein ganz eigenes Leben, sind bewegt, tönen. Statt Objekte menschlicher Verfügung zu sein, gewinnen sie hier Handlungsmacht, in spielerischer Analogie zu einer Entwicklung, die sie in der Tat, wie es eine überpointierte kulturphilosophische These – einflussreich von Bruno Latour formuliert – behauptet, zu Agentien werden ließe. Allerdings büßen sie ihre stabile Materialität weitgehend ein zugunsten ihrer Funktion, sind gar nicht mehr die konturierten Subjekte des Handelns, sondern gleichsam nur deren mäch-

<sup>102</sup> Vgl. die Hinweise bei LOCHER 2008.

<sup>103</sup> Vgl. VON WILKE 2010, S. 63ff.; ebd. S. 27-34, zu den beiden ‚Sprachen der Dinge‘, jener verlorenen und jener im neuen Medium simulativ geschaffenen. Die Formulierung von der Kunst als einer «Abspaltung» stammt aus Robert Musils Essay *Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films*.

tige, das Leben aufsaugende Schatten: so die fasziniert erschreckte Selbstreflexion der ‚Schattenwelt‘ des frühen Kinos<sup>104</sup>. Kulturkritische Warnungen vor einem «Aufstand der Dinge» haben sich seither in unserer ‚Wirklichkeit‘ nicht erfüllt. Wohl sind die Dinge ‚weggezogen‘ und in das «Abstrakte» gerückt<sup>105</sup>, haben an Materialität eingebüßt; «aus einem greif- oder tastbaren Gegenstand» ist – durch einen mit den digitalen Kommunikationsmedien verbundenen «Visualisierungsschub» – «ein wesentlich mit dem Augensinn wahrgenommener entstanden»<sup>106</sup>. Mittlerweile fungieren die Dinge aber ganz alltäglich eben nicht mehr als neutrale Instrumente, sondern bilden materialisierte Handlungsimpulse im ‚Netz‘ zirkulierender Daten<sup>107</sup>. Es sei angesichts solchen Transfers zwischen materialen und medialen Kulturen wohl an der Zeit – wiederum laut Bruno Latour –, dies zu erkennen und einmal «den anderen Aspekt der Geschichte zu erzählen: wie das Objekt das Subjekt schafft»<sup>108</sup>. Wer dann aber in solcher Erzählung «auch in Zukunft noch die Sprache der Dinge verstehen will, muss zugleich die Sprache der Daten verstehen»<sup>109</sup>. Spracherkennung und künstliche Intelligenz optimieren einander; Die ‚Dinge‘, oft genug als Kultobjekte des Konsums, ‚sprechen‘, ohne dass diese jemanden – wie ehemals die imaginierten Automaten der ‚Schwarzen Romantik‘ – in Schrecken versetzen oder gar in den Wahnsinn treiben könnten; sie kommunizieren mit dem Nutzer und

<sup>104</sup> Als Prämisse seines weiterausgreifenden Promotionsprojektes hat Raik Wächter (Dresden) dies in einer präzisen Analyse von Murnaus Vampirfilm *Nosferatu* (1922) aufgewiesen.

<sup>105</sup> KÄSTNER 1973, S. 159. Die Diagnose dieses neuerlichen Funktionswandels der Dinge gab den Anstoß zur einflußreichen Studie Baudrillards, die 1966 als Dissertation eingereicht wurde; vgl. RÖTZER 2007.

<sup>106</sup> GERNDT 2011. Die von Erhart Kästner aus der ‚Moderne um 1900‘ übernommene Warn-Topik aktualisiert etwa bei POLITYCKI, *Vom Verschwinden der Dinge in der Zukunft*.

<sup>107</sup> MARTIN-JUNG 2016.

<sup>108</sup> LATOUR 1998, S. 111f. – Vgl. hier und im Folgenden: STEINER 2010. Außerdem: KNEER Georg / SCHROER Markus / SCHÜTTELPELZ Erhard, *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt a. M. 2008. Zu Latour vgl.: Böhme 2006; zur Kritik an Latour und Böhme vgl. LOCHER 2008, S. 271ff.; lapidar konstatieren nach dem ‚material turn‘ die Herausgeber des *Handbuchs Materielle Kultur*, dass ein Ding ein Ding – ein Mensch aber ein Mensch sei: «Bezogen auf die Materielle Kultur besteht allerdings keinerlei Anlass, die Welt der Dinge [...] nunmehr auf eine Handlungsebene mit dem Menschen zu platzieren. Bei aller Bedeutung, die Dingen im soziokulturellen Kontext zukommt, bleibt der Mensch doch Mensch» (SAMIDA / EGGERT / HAHN 2014, S. 9).

<sup>109</sup> KUNI 2010, S. 190.

untereinander; im Bestreben nach Selbstdarstellung und Selbstoptimierung verwandeln sich die Menschen in Datensammler und Datenspender; das ‚Haus des Lebens‘<sup>110</sup> wird zu einer Kommunikationsschaltstelle; das «Internet der Dinge», die ‚smart‘ die Lebensabläufe steuern, ist die neue Wirklichkeit<sup>111</sup>.

Rätselhaft sind die Dinge dabei nicht geworden<sup>112</sup> – und selbst Schockerfahrungen, wie sie die Erhebung des banalen Gegenstandes etwa zum DADA-Kunstwerk auslösen wollte<sup>113</sup>, werden längst routiniert verarbeitet. Welchen «Rat» ein ‚Rätsel der Dinge‘ wohl noch zu geben vermöchte, wird belanglos angesichts einer beliebigen Fülle ihrer Botschaften. Denn anstatt rätselhaft zu irritieren, haben die Dinge sich vielmehr ihrer Oberfläche anheimgegeben und sind vollends geschwätzig geworden<sup>114</sup>. ‚Dinge der Natur‘ und menschengemachte Sachen kommen darin überein, dass sie Schnittpunkte von Informations- und Wissensbasen sind, die sie anordnen und vielfältig kommunizierbar machen, damit zugleich aber dem ‚Nutzer‘ ihr ‚Wesen‘ entziehen; die Dinge des Alltags funktionieren, ohne dass man weiß wie<sup>115</sup>. Was kommunizierbar ist, wird – früher oder später – auch dem

---

<sup>110</sup> Vgl. die Vorschläge von GÖSSWALD 2010, das Haus als ‚Museum der Seele‘ aufzufassen und demnach ein ‚Museum des Lebens‘ einzurichten; es «widmet sich den subjektiven Erfahrungsdimensionen, die in Dingen gespeichert sind, und präsentiert sie im musealen Raum, damit sich die Vielfalt ihrer Bedeutungen durch Reflexion und Vergegenwärtigung der/ des Betrachterin/ Betrachters entfalten können» (ebd., S. 38).

<sup>111</sup> MARTIN-JUNG 2016.

<sup>112</sup> So die Argumentation bei KÄSTNER 1973, S. 191: Die Erreichbarkeit der Dinge durch den ‚Tyranen Wissenschaft‘ hat nicht etwa zur Unterwerfung der Dinge geführt, sondern ihren stillen Widerstand ausgelöst: «Je mehr wissenschaftlicher Aufschluss, desto verschlossener erweisen die Dinge sich. Sie trotzen. Sie sehen den einzigen Fluchtweg, wenn sie überhaupt einen sehen: Umziehen ins Rätsel. [Aber:] Es ist nur noch das Rätsel, das Rat gibt».

<sup>113</sup> Vgl. das Pissoir als Kunst-Gebilde bei Marcel Duchamp: *Fountain* (1917), jetzt in der Ausstellung *Ready-made malheureux. Zürich dada 100*, Kunsthalle Marcel Duchamp / The Forestay Museum of Art, Cully (01.01.2016–31.12.2016); zur Abwehr des «Krawall[s] von Dada» bei KÄSTNER 1973, S. 188ff.

<sup>114</sup> Vgl. UNTERSTÖGER 2015: «Lyrik findet sich an den überraschendsten Stellen: Firmen verwenden viel Mühe darauf, ihre Produkte mit blumigen Worten zu versehen [...]».

<sup>115</sup> Das bezieht auch Retroformen ein, «Dinge, die als Hybridfiguren sowohl der digitalen als auch der materialen Kultur angehören und/oder erstere in letzter (rück-)überführen»; sie belegen lediglich die Irreversibilität der Entwicklung, deren Umkehrbarkeit sie

Konsum zugeführt. Die Sprache des Konsums wiederum ist eine Sprache der Aneignung, welche das Wechselverhältnis von Dingen und Menschen überformt. Statt Produktinformation wird ‚Wohlfühlkitsch‘ geboten. Unruhe oder gar Sorge scheint dies alles, sieht man vom speziellen Ideenmarkt in Feuilleton und Kulturbetrieb einmal ab<sup>116</sup>, kaum auszulösen. Die Rede der Dinge ist alltäglich und allgegenwärtig geworden, und damit scheint sich eine historische Phase zu schließen, die in jener ‚Achsenzeit‘ um 1800 begann. Damals setzte die Verwandlung von Dingen und Sachen in Zeichenträger ein, wie sie schließlich unsere Welt bestimmt. Bedeutend waren die Dinge, sofern sie von Dauer und Verlässlichkeit im geschichtlichen Wandel kündeten; das Museum war für diese Botschaft das institutionalisierte Gehäuse. Doch jedes Haus vermochte mit den Dingen, die es in sich barg, gleichsam zum Museum des je eigenen Lebens zu werden. Das Museum heute ist selbst ein museales Zeichen dieser Phase der ‚modernen‘ Kultur. Die Überfülle an Botschaften, die ‚hinter den Dingen‘ verborgen sind, vermag es kaum noch – oder: gar nicht mehr – aufzunehmen und zu zeigen: Sichtbar sind die Dinge als Ikonen ihrer selbst, schillernd in ihrer nützlichen Unverständlichkeit: Ihre ‚Unschuld‘ haben sie verloren<sup>117</sup>. Wir sind in einem Zeichenuniversum angekommen (und leben in ihm), das so komplex ist, dass sich seine Funktionsketten nicht mehr nachvollziehen und seine Zeitdimensionen nicht mehr ‚dingfest‘ machen lassen. Was vergangen ist, ist vorbei, sinkt zurück hinter den immer neuen Oberflächen. Die Sehnsucht nach den ‚guten Dingen‘ bleibt, doch die menschengemachten Gebrauchs- und Konsumgüter von und für heute nehmen überhand und auch die Dingwelt der ‚Natur‘ ist in ein Funktionssystem transformiert. Verlässlichen Halt versprechen die Dinge uns jedenfalls nicht mehr.

---

simulieren; vgl. wiederum KUNI 2010. Als populär nostalgisches Beispiel vgl. HEIDTMANN / HEILMANN / UHLENBROCK 2015.

<sup>116</sup> Hier freilich finden sich ausufernde Belege in den Künsten wie auch in der Populärkultur; dass etwa die Maschinen und die ‚sprechenden Dinge‘ ihre Überlegenheit gegenüber dem Menschen ausnutzen und die Macht übernehmen könnten, ist ein konstantes Thema im Science-Fiction-Genre; vgl. für ein Beispiel meine Studie SCHMITZ 2015.

<sup>117</sup> Die Versuche, eine solche ‚Unschuld‘, also eine unmittelbar aussagekräftige Präsenz der Dinge wieder herzustellen, sind als Symptome des Verlustes zu entziffern; die mediale Aufmerksamkeit, die etwa der entsprechende Versuch des Schriftstellers und Nobelpreisträgers Orhan Pamuk findet, ist dazu das erste Indiz. Vgl. SPIEGEL 2008, sowie SPIEGEL 2014.



*Bibliographie*

- ADORNO Theodor W., *Ästhetische Theorie*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann et al., Bd. 7, Frankfurt a. M. 2003.
- ALLEMANN Beda, *Einleitung*, in *Rainer Maria Rilke. Werke in 3 Bänden*, Frankfurt a. M. / Leipzig 1991, Bd.1, III-XXXII.
- AURICH Rolf (Hg.), *Künstliche Menschen: Manische Maschinen, kontrollierte Körper* [Retrospektive 2000 / Filmmuseum Berlin], Berlin 2000.
- BAUDRILLARD Jean, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*. 3.Aufl. Frankfurt 2007.
- BEGEMANN Christian, *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*, Stuttgart 1995.
- BEITEL Klaus, *Dinge als Zeichen*, in *Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs* (= 23. Volkskunde-Kongress in Regensburg, 6.-11. Oktober 1981), hrsg. von K. Köstlin u. H. Bausinger. Regensburg 1983, 291-301.
- BENJAMIN Walter, *Über Sprache überhaupt und über Sprache des Menschen*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972, Bd. II.1, 140-157.
- BENJAMIN Walter, *Einbahnstraße*, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991, Bd. IV.1, 83-148.
- BERDUX Silke, «*Eine Kempelensche Sprechmaschine*». *New insights in speaking machines in the late 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> century*», in R. Hoffmann u. Jürgen Trouvain (Hg.), *Proceedings of the First International Workshop on the History of Speech Communication Research* (Dresden, 4.-5. September 2015), Dresden 2015, 50-51.
- BERTSCHIK Julia, *Neben-Sachen. Literatur als ‚Gehäuse der nächsten Dinge‘ im 19. Jahrhundert*, in: Michael Neumann / Kerstin Stüssel (Hgg.), *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Konstanz 2011, 321-336.
- BÖHME Hartmut, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek b. Hamburg 2006.
- BRACKHANE Fabian, *Die Sprechmaschine Wolfgang von Kempelens – von den Originalen bis zu den Nachbauten*, in: «Phonus. Berichte zur Phonetik. Universität des Saarlandes» 16 (2011), 49-148.
- BRENTANO Clemens, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, in *Prosa I*, hrsg. von Werner Bellmann, Stuttgart 1978.
- BUNIA Remigius (Hg.), *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur*, Berlin 2012.
- BUSCH Kathrin, *Dingsprache und Sprachmagie. Zur Idee latenter Wirksamkeit bei Walter Benjamin*, <http://eipcp.net/transversal/0107/busch/de> [2006].
- DASTON Lorrain (Hg.), *Biographies of scientific objects*, Chicago / London 1999.
- DASTON Lorrain (Hg.), *Things that talk. Object lessons from art and science*, New York 2004.

- DEUTSCHER WERKBUND NW e.V. (Hg.), *100 Jahre Deutscher Werkbund NW 1907 bis 2007* [Katalog zur Jubiläumsausstellung, Köln 2007], Köln 2007.
- DOMANSKA Ewa, *The material presence of the past*, in «History and Theory» 45 (2006), 337-348.
- DRUX Rudolf, *Marionette Mensch. Ein Metaphernkomplex und sein Kontext von E.T.A. Hoffmann bis Georg Büchner*, München 1986.
- DRUX Rudolf (Hg.), *Der Frankenstein-Komplex. Kulturgeschichtliche Aspekte des Traums vom künstlichen Menschen*, Frankfurt a. M. 1999.
- DRUX Rudolf, *Künstlicher Mensch*, in Hans R. Brittnacher (Hg.), *Phantastil. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2013, 391-401.
- ECKEL Winfried, *Wendung. Zum Prozess der poetischen Reflexion im Werk Rilkes*, Würzburg 1994.
- EHLBECK Birgit, *Denken wie der Wald. Zur poetologischen Funktionalisierung des Empirismus in den Romanen und Erzählungen Adalbert Stifters und Wilhelm Raabes*, Bodenheim 1998.
- ENGEL Manfred, *Rainer Maria Rilkes «Duineser Elegien». Die moderne deutsche Lyrik zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*, Stuttgart 1986.
- FELCHT Frederike, «die Straßen und Omnibusse sind gestopft und gepfropft und mit Menschen garniert». Überlegungen zur Aufhebung des Anthropomorphismus von Mensch-Ding-Beziehungen, in:
- E. Tietmeyer (Hg.), *Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*, Münster u.a. 2010, 43-52.
- FELDERER Brigitte / STROUHAL Ernst (Hg.), *Kempelen – Zwei Maschinen. Texte, Bilder und Modelle zur Sprechmaschine und zum schachspielenden Androiden Wolfgang von Kempelens*, Wien 2004.
- FLAGMEIER Renate, *Warensubstanz oder Warenerscheinung. Die Produktverpackung zwischen Schutzfunktion und Ästhetik*, in U. Seiderer / M. Fisch (Hgg.), *Haut und Hülle, Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*, Berlin 2014, 140-153.
- GABLOWSKI Birgit (Hg.), *Der Souvenir. Erinnerung in Dingen. Von der Reliquie zum Andenken* [Ausstellungskatalog Museum für Angewandte Kunst u. Museum für Kommunikation], Frankfurt a. M. / Köln 2006.
- GEBHARD Walter, «Der Zusammenhang der Dinge». *Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1984.
- GELL Alfred, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology*, in J. Coot / A. Shelton (eds.), *Anthropology, Art, and Aesthetics*, Oxford 1992, 40-63.
- GERNDT Helge, *Jenseits der Dinge. Notizen zu Bildpraxis und Bildpragmatik*, in A. Hartmann et al., *Die Macht der Dinge. Symbolische Kommunikation und kulturelles Handeln*, Münster 2011, 349-358.
- GEULEN Eva, *Worthörig wider Willen. Darstellungsproblematik und Sprachreflexion in der Prosa Adalbert Stifters*, München 1992.

- GLÜCK Helmut, Art.: *Wörter und Sachen*, in Ders. (Hg.), *Metzler Lexikon Sprache*, Stuttgart / Weimar 2010<sup>4</sup>, 771.
- GOETHE Johann Wolfgang von, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* [= Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, Bd. 10], hrsg. von G. Neumann u. H.-G. Dewitz, Frankfurt a. M. 1989.
- GÖRNER Rüdiger, *Rainer Maria Rilke. Im Herzwerk der Sprache*, Wien 2004.
- GÖSSWALD Udo, *Die Erbschaft der Dinge*, in E. Tietmeyer (Hg.), *Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*, Münster u.a. 2010, 33-41.
- GRIEWANK Karl: *Der neuzeitliche Revolutionsbegriff. Entstehung und Entwicklung*, Hamburg 1992.
- GRIMM Jacob, *Geschichte der deutschen Sprache*, 2 Bde., Leipzig 1848.
- GUTBROD Philipp (Hg.), *Weltentwürfe. Die Künstlerkolonie Darmstadt 1899-1914* [Katalog zur Ausstellung im Museum Künstlerkolonie Mathildenhöhe Darmstadt, 6.5.2015-21.2.2016], Darmstadt 2015.
- HAUPTMANN Gerhart, *Der Narr in Christo Emmanuel Quint*, Frankfurt a. M. / Berlin 1994.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in *Werke*, Bd. 13, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a. M. 1970.
- HEIDTMANN Jan / HEILMANN Jens / UHLENBROCK Dirk, *Dinge, die es (so) nicht mehr gibt. Ein Album der Erinnerungen*. München u.a. 2015.
- HELLER Dorothee, *Wörter und Sachen. Grundlagen einer Historiographie der Fachsprachenforschung*, Tübingen 1998.
- HOFBAUER Gottfried, *Die geologische Revolution. Wie die Entdeckung der Erdgeschichte unser Denken veränderte*, Darmstadt 2015.
- HOFFMANN E.T.A., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Wulf Segebrecht, Hartmut Steincke, Frankfurt a. M. 1985ff.
- HOFFMANN Rüdiger, *Voices for toys. First commercial spin-offs in speech synthesis*, in Ders. u. Jürgen Trouvain (Hgg.), *Proceedings of the First International Workshop on the History of Speech Communication Research* (Dresden, 4.-5. September 2015), Dresden 2015, 60-70.
- JEGGLE Utz, *Vom Umgang mit Sachen*, in *Umgang mit Sachen. Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs*, 23. Volkskunde-Kongress in Regensburg, 6.-11. Oktober 1981, hrsg. von K. Köstlin u. H. Bausinger. Regensburg 1983, 11-25.
- JORDAN Stefan, *Geschichtstheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Schwellenzeit zwischen Pragmatismus und klassischem Historismus*, Frankfurt a. M. 1999.
- KAFKA Franz, *Die Sorge des Hausvaters*, in Ders., *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten* [= *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von H.-G. Koch, Bd. 1], Frankfurt a. M. 1994, 222-223.

- KANDINSKY Wassily, *Rückblicke* (1913), in *Kandinsky. Die Gesammelten Schriften*, hrsg. von H. K. Roethel u. J. Hahl-Koch, Bd. 1, Bern 1980, 27-50.
- KÄSTNER Erhart, *Aufstand der Dinge. Byzantinische Aufzeichnungen*, Frankfurt a. M. 1973.
- KEMP Wolfgang, *John Ruskin. Leben und Werk*, München 1983.
- KIMMICH Dorothee, *Lebendige Dinge in der Moderne*, Konstanz / Paderborn 2011.
- KITTLER, Friedrich A., *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.
- KLEIN Alexander, *Expositum. Zum Verhältnis von Ausstellung und Wirklichkeit*, Bielefeld 2004.
- KNEER Georg / SCHROER Markus / SCHÜTTPELZ Erhard, *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt a. M. 2008.
- KNOCH Habbo / MORAT Daniel (Hgg.), *Kommunikation als Beobachtung. Medienwandel und Gesellschaftsbilder 1880-1960*, München 2003.
- KOHL Karl-Heinz, *Die Macht der Dinge. Geschichte und Theorie sakraler Objekte*, München Beck 2003.
- KÖHNEN Ralph, Art.: «Dinggedicht», in D. Burdorf et al. (Hgg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart / Weimar 2007<sup>3</sup>, S. 158f.
- KRAUS Karl, [O.T.], in «Die Fackel» 5 (1903), H. 136, S. 19.
- KRAUS Karl, *Die Phrase im Krieg*, in «Die Fackel» 15 (1913), H. 374 f., 3.
- KUNI Verena, *Wenn aus Daten wieder Dinge werden – «From Analog to Digital and Back Again»?*, in E. Tietmeyer (Hg.), *Die Sprache der Dinge. Kulturwissenschaftliche Perspektiven auf die materielle Kultur*, Münster et al. 2010, 185-193.
- KURMANN Peter, *Viollet-le-Duc und die Vorstellung einer idealen Kathedrale*, in W. Oechslin (Hg.), *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*, Zürich / Berlin 2010, 32-50.
- LATOUR Bruno, *Wir sind niemals modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1998.
- LIPP Wilfried, *Adalbert Stifter «Conservator» (1853-1865). Imperialität und Literatur*, in Hartmut Laufhütte und Karl Möseneder (Hg.), *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalpfleger, und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*. Tübingen 1996, 185-203.
- LOCHER Elmar, *Der Rücken der Dinge, der Griff der glücklichen Hand und ihre medialen Vermittlungen*, in E. Locher (Hg.), *Ernst Bloch. Spuren – Lektüren*, Innsbruck et al. 2008, 263-283.
- LOTZ Gabriele, *Otto Ludwig (1813-1865). Leben und Werk eines Autors zwischen Vormärz und Realismus*, Dresden (i.V.) 2016.
- LUDWIG Andreas, *Materielle Kultur*, [http://docupedia.de/images/f/f4/Materielle\\_Kultur.pdf](http://docupedia.de/images/f/f4/Materielle_Kultur.pdf) [30.5.2011; letzter Zugriff am 22.02.2016].
- MANDELARTZ Michael, *Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800*, Berlin 2011.

- MARTIN-JUNG Helmut: *Im Netz der Dinge* [Zur Mobilfunkmesse Mobile World], in «Süddeutsche Zeitung», 2.2.2016.
- MARX Karl / ENGELS Friedrich, *Manifest der Kommunistischen Partei*, in *Ausgewählte Werke*, Berlin 1983, Bd. I, 383-451.
- MEYER Hermann, *Die Verwandlung des Sichtbaren. Die Bedeutung der modernen bildenden Kunst für Rilkes späte Dichtung*, in Ders., *Zarte Empirie. Studien zur Literaturgeschichte*, Stuttgart 1963, 287-344.
- MOHNKERN Ansgar, *Bestand, Wiederholung, Weiß: Rilkes Heilsgeschichte des Dings*, in *The German Quarterly*, 87 (2014), 17-32.
- MUSIL Robert, *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, in *Gesammelte Werke*, Bd. 6, hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg 1978, 7-140.
- NERDINGER Winfried u.a. (Hg.), *100 Jahre Deutscher Werkbund: 1907-2007* [anlässlich der Ausstellung *100 Jahre Deutscher Werkbund 1907-2007* im Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne, 16.4.-26.8.2007, und in der Akademie der Künste, Berlin, 16.9.-18.11.2007], München / Berlin / London et al. 2007.
- NEUGEBAUER Jörg, «Auch noch das Entzücken wie ein Ding auszusagen». *Was sagt einem heutigen Lyriker Rilkes Poetik der Neuen Gedichte?*, in E. Unglaub et al. (Hgg.), *Rilkes Paris 1920-1925* (= Blätter der Rilke-Gesellschaft; 30), Göttingen 2010, 175-184.
- NEUGEBAUER Klaus, *Selbstentwurf und Verhängnis. Ein Beitrag zu Adalbert Stifters Verständnis von Schicksal und Geschichte*, Tübingen 1982.
- NEUMANN Michael, *Eine Literaturgeschichte der Photographie*, Dresden 2006.
- NIEHR Klaus, *Die perfekte Kathedrale. Imaginationen des monumentalen Mittelalters im französischen 19. Jahrhundert*, in O. G. Oexle (Hg.), *Bilder gedenteter Geschichte. Das Mittelalter in Kunst und Architektur der Moderne*, Bd. 1, Göttingen 2004, 163-221.
- NIETZSCHE Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1988, S.343-651.
- NIETZSCHE Friedrich, *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in *Sämtliche Werke*, Bd. 1, hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, München 1988, 873-890.
- NOVALIS (FRIEDRICH VON HARDENBERG), *Die Lehrlinge zu Sais*, in Albert Meier u.a. (Hgg.), *Erzählungen der deutschen Romantik*, München 1998<sup>2</sup>, 24-51.
- OPPERT Kurt, *Das Dinggedicht. Eine Kunstform bei Mörike, Meyer und Rilke*, in «DVjS» 4 (1926), 747-783.
- OSTEN Manfred, «Alles Veloziferisch». *Goethes Otilie und die beschleunigte Zeit*, in Walter Hinderer (Hg.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*, Würzburg 2002, 213-229.
- PETTORINO Massimo, *The history of talking heads. The trick and the research*, in R. Hoffmann u. Jürgen Trouvain (Hg.), *Proceedings of the First International*

- Workshop on the History of Speech Communication Research* (Dresden, 4.-5. September 2015), Dresden 2015, 30-41.
- PISIOTIS Ulrike, *Rivalität und Bündnis: zum Verhältnis von Wissenschaft und Literatur in der Moderne*, Dresden 2012.
- POLITYCKI Matthias, *Vom Verschwinden der Dinge in der Zukunft*, München 2007.
- RENTSCH Thomas, *Der Augenblick des Schönen. Visio Beatifica und Geschichte der ästhetischen Idee*, in H. Bachmaier (Hg.), *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*, Stuttgart 1987, 329-353.
- RATHENAU, Walther: *Briefe*, Dresden 1926.
- RILKE Rainer Maria / ANDREAS-SALOMÉ LOU, *Briefwechsel*, hrsg. von E. Pfeiffer, Frankfurt a. M. 1975.
- RILKE Rainer Maria, *Auguste Rodin. Zweiter Teil. Ein Vortrag*, in *Sämtliche Werke*, Bd. IV, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. / Leipzig 1997, 451-480.
- RILKE Rainer Maria, *Briefe in zwei Bänden*, hrsg. von H. Nalewski, Frankfurt a. M. / Leipzig 1991.
- RILKE Rainer Maria, *Briefe*, hrsg. vom Rilke-Archiv Weimar in Verb. mit R. Sieber-Rilke, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1987.
- RILKE Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in *Sämtliche Werke*, Bd. III, hrsg. von M. Engel et al., Frankfurt a. M. / Leipzig 1996, Bd. III, 453-635.
- RILKE Rainer Maria, *Notizen zur Melodie der Dinge*, in *Sämtliche Werke*, Bd. IV, hrsg. von Ruth Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. / Leipzig 1997, 103-113.
- RILKE Rainer Maria, *Quai du Rosaire*, in Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. I, hrsg. von R. Sieber-Rilke et al., Frankfurt a. M. / Leipzig 1996, 493-494.
- RILKE Rainer Maria, *Ur-Geräusch*, in *Sämtliche Werke*, Bd. IV, hrsg. von R. Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. / Leipzig 1997, 699-704.
- RILKE Rainer Maria, *Von der Landschaft*, in *Sämtliche Werke*, Bd. IV, hrsg. von R. Sieber-Rilke, Frankfurt a. M. / Leipzig 1997, 208-213.
- RILKE, *Archaischer Torso Apollos*, in *Sämtliche Werke*, Bd. I, hrsg. von R. Sieber-Rilke et al., Frankfurt a. M. / Leipzig 1996, 513.
- ROBERG Thomas, *Bilder der Dinge und Denken der Bilder: Zur Poetik von Rilkes Mittelwerk aus der Perspektive einer Denkbildästhetik*, in R. Köhnen (Hg.), *Denkbilder. Wandlungen literarischen und ästhetischen Sprechens in der Moderne*, Frankfurt a. M. et al. 1996, 163-200.
- RÖTZER Florian, *Die Rache der Dinge und der Terror des Systems*, in Baudrillard 2007, 250-264.
- RUSSOW Vitantonio, *Lettura dell'oggetto*, in «Lares XLVI» (1980), 65-109.
- SAMIDA Stefanie / EGGERT Manfred K.H. / HAHN Hans Peter (Hg.), *Handbuch materielle Kultur. Bedeutungen, Konzepte, Disziplinen*, Stuttgart 2014.

- SCHLAFFER Hannelore u. Heinz, *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a. M. 1975.
- SCHMIDT-BERGMANN Hansgeorg, «Irgendwie muß auch ich dazu kommen, Dinge zu machen; nicht plastische, geschriebene Dinge». Rainer Maria Rilkes Überwindung der Kunst Auguste Rodins, in C. Ebner (Hg.), *Rilke & Rodin. 1903-1913*, Sierre 1997, 69-84.
- SCHMITZ Walter, *Literaturrevolten: Zur Typologie von Generationsgruppen in der deutschen Literaturgeschichte*, in R. W. Leonhardt (Hg.), *Die Lebensalter in einer neuen Kultur? Zum Verhältnis von Jugend, Erwerbsleben und Alter*, Köln 1984, 144-165.
- SCHMITZ Walter, *Dinglichkeit und Warenbild um 1900. Das Beispiel Walter Trier*, in U. Seiderer / M. Fisch (Hgg.), *Haut und Hülle, Umschlag und Verpackung. Techniken des Umschließens und Verkleidens*, Berlin 2014, 118-139.
- SCHMITZ Walter, *The power of communication. Apps as human substitutes in science-fiction films*, in R. Hoffmann u. Jürgen Trouvain (Hg.), *Proceedings of the First International Workshop on the History of Speech Communication Research* (Dresden, 4.-5. September 2015), Dresden 2015, 15-21.
- SCHNEIDER Sabine, *Verheißung der Bilder. Das andere Medium in der Literatur um 1900*, Tübingen 2006.
- SCHNEIDER Sabine, *Kaumbrau. Rilkes prekäre Bildontologie in den «Neuen Gedichten»*, in R. Simon et al. (Hgg.), *Das lyrische Bild*, München 2010, 273-297.
- SCHUBERT Bernhard, *Der Künstler als Handwerker. Zur Literaturgeschichte einer romantischen Utopie*, Königstein/Ts. 1986.
- SCHWARTZ Frederic J., *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914*, hrsg. von Museum der Dinge Werkbundarchiv Berlin und dem Karl-Ernst-Osthaus-Museum Hagen, Amsterdam / Dresden 1999.
- SCHWITTERS Kurt, *Meine Sonate in Urlauten*, in *Das lyrische Werk*, hrsg. von F. Lach. Bd. V, Köln 1998, 288-292.
- SELGE Martin, *Adalbert Stifter. Poesie aus dem Geist der Naturwissenschaft*, Stuttgart 1976.
- SHEEHAN James J., *Von der fürstlichen Sammlung zum öffentlichen Museum. Zur Geschichte des deutschen Kunstmuseums*, in A. Grote (Hg.), *Macrocosmos in microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994, 855-874.
- SOMBART Werner, *Der moderne Kapitalismus. Historisch-systematische Darstellung des gesamteuropäischen Wirtschaftslebens von seinen Anfängen bis zur Gegenwart*, 3 Bde., München 1927.
- SPIEGEL Hubert, *Orhan Pamuk: «Das Museum der Unschuld»*. Zeugenschutz für einen Roman, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 5.9.2008.
- SPIEGEL Hubert, *Gespräch mit Orhan Pamuk. Schluss mit den Repräsentationsmaschinen!*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 4.6.2014.

- SPÖRL Uwe, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Paderborn 1997.
- SPÖRL Uwe, *Mystisches Erleben, Leben und Schreiben um 1900. Überlegungen zu den Grenzen der Literaturwissenschaft*, in «KulturPoetik» 1 (2001), H. 2, 214-230.
- STAROBINSKI Jean, *1789. Die Embleme der Vernunft*, Paderborn 1981.
- STEINER Uwe C., *Inständigkeit und Agency. Zur Problemgeschichte des Dinggedichts von der Emblematis bis Rilke und darüberhinaus*, in Ralf Simon et al. (Hgg.), *Das lyrische Bild*, München 2010, 299-318.
- STEINER Uwe C., «*Alles Gartenutensil mischt sich in das Kampfgewühl*». *Vom Aufstand der Inneneinrichtung und den Krisen des Menschen bei Busch*, in Vischers «*Auch Einer*» und in Stifters «*Nachsommer*», in Michael Neumann / Kerstin Stüssel (Hgg.), *Magie der Geschichten. Weltverkehr, Literatur und Anthropologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Konstanz 2011, 285-303.
- STIFTER Adalbert, *Der Nachsommer. Eine Erzählung*, in *Werke und Briefe*, Bd. IV, hrsg. von W. Frühwald, Stuttgart 1997.
- SWALES Martin, *Zwischen Moderne und Postmoderne? Überlegungen zu Rilkes (sogenannten) Dinggedichten*, in Adrian Stevens et al. (Hgg.), *Rilke und die Moderne*, München 2000, 155-164.
- TIECK Ludwig, *Phantasmus*, hrsg. von M. Frank, Frankfurt a. M. 1985.
- UNTERSTÖGER, Hermann, *Geschwätzig Ding*, in «*Süddeutsche Zeitung*», 26.-27.9.2015.
- VAN DÜLMEN Richard (Hg.), *Erfindung des Menschen. Schöpfungsträume und Körperbilder 1500-2000*, Wien 1998.
- VON WILKE Tobias, *Medien der Unmittelbarkeit. Dingkonzepte und Wahrnehmungstechniken 1918-1939*, München / Paderborn 2010.
- WATERS William, *The Elusiveness of Things in Rilke's «Dinggedichte»*, in R. Simon et al. (Hgg.), *Das lyrische Bild*, München 2010, 321-336.





## LA COSTRUZIONE DELLA TANA O IL «POZZO DI BABELE»

CONSIDERAZIONI SU *DER BAU* DI FRANZ KAFKA

di

Lorenzo Licciardi

Napoli

*Liebster Max, eben laufe ich herum oder sitze  
versteinert, so wie es ein verzweifelt Tier  
in seinem Bau tun müßte, überall Feinde [...]*

Lettera a Max Brod del 12 luglio 1922

*Der Bau* è il titolo che Max Brod ha attribuito ad una delle tante opere incompiute che Kafka ha lasciato dopo la sua morte<sup>1</sup>. Composta durante l'inverno tra il 1923 e il 1924, nella traduzione italiana questa prosa viene presentata solitamente con il titolo *La tana*, una scelta legittimata dagli stessi contenuti del racconto in cui si delinea con chiarezza la topografia di un articolato rifugio scavato nel sottosuolo da un imprecisato animale sotterraneo. Il sostantivo *Bau*, tuttavia, in tedesco possiede una propria polisemia ed esprime anche, in senso più ampio, il significato di 'costruzione', da intendersi sia nel senso di 'edificio' e dunque di struttura conclusa, sia nel senso di processo, con riguardo all'azione del costruire<sup>2</sup>. Queste due accezioni trovano entrambe riscontro nel testo: l'io narrante, ovvero l'animale protagonista che, plausibilmente, è una talpa<sup>3</sup>, fornisce sia ragguagli

---

<sup>1</sup> La fonte cui si fa riferimento è il volume KAFKA ed. 1996, (d'ora in poi citato con l'abbreviazione E, seguita dall'indicazione di pagina) che si basa sull'edizione critica *Franz Kafka. Schriften, Tagebücher, Briefe*, a cura di J. Born, G. Neumann, M. Pasley e J. Schillemeit, Fischer Verlag, Frankfurt/Main 1982.

<sup>2</sup> Cfr. DUDEN, 1, 1976, p. 307, lemmi 1, 2, 4 e 5a alla voce *Bau*.

<sup>3</sup> Benché gli animali scavatori appartengano a diverse specie, gli indizi sul narratore di *Der Bau* inducono a immaginare un mammifero. Più precisamente, le dimensioni (suggerite dal confronto con altri animali di cui il protagonista teme l'irruzione) e l'alimentazione (viene menzionata la polpa di altri animali) fanno pensare a una talpa. Ammesso (e non

sui primi lavori di ‘edificazione’<sup>4</sup> sia valutazioni sull’edificio compiuto in un susseguirsi di momenti alterni, ora di ammirazione per la propria opera, ora di manie perfezionistiche dettate da insoddisfazione e da un conseguente lavoro di rifacimento continuo di gallerie e pareti del rifugio:

Der Hauptunterschied war eben, daß es die Anfangszeiten des Baues waren. Ich arbeitete damals förmlich als kleiner Lehrling noch am ersten Gang, das Labyrinth war erst in grobem Umriß entworfen, einen kleinen Platz hatte ich schon ausgehöhlt, aber er war im Ausmaß und in der Wandbehandlung ganz mißlungen, kurz alles war derartig am Anfang, daß es überhaupt nur als Versuch gelten konnte, als etwas, das man, wenn einmal die Geduld reißt, ohne großes Bedauern plötzlich liegen lassen könnte. (E 503)

Il difetto di costruzione che più di ogni altro sembra tormentare la talpa è l’aggrovigliato labirinto di cunicoli realizzato in prossimità dell’ingresso della tana. L’insoddisfazione ricorre fin dal principio della narrazione, e riguarda tanto l’imperizia tecnica di quest’opera compiuta in età giovanile, quanto l’inefficacia dell’espedito concepito per disorientare eventuali invasori e respingerne l’attacco:

Es hat immer eine gewisse Feierlichkeit, wenn ich mich dem Ausgang nähere. In den Zeiten des häuslichen Lebens weiche ich ihm aus, vermeide sogar den Gang, der zu ihm führt, in seinen letzten Ausläufern zu begehen; es ist auch gar nicht leicht, dort herumzuwandern, denn ich habe dort ein volles kleines Zickzackwerk von Gängen angelegt; dort fing mein Bau an, ich durfte damals noch nicht hoffen, ihn je so beenden zu können, wie er in meinem Plane stand, ich begann halb spielerisch an diesem Eckchen und so tobte sich dort die erste Arbeitsfreude in einem Labyrinthbau aus, der mir damals die Krone aller Bauten schien, den ich aber heute wahrscheinlich richtiger als allzu kleine, des Gesamtbaues nicht recht würdige Bastelei beurteile, die zwar theo-

---

concesso) che Kafka abbia pensato a un animale reale, un precedente in questa direzione si trova nel racconto *Der Dorfschullehrer* (1915), in cui si parla del ritrovamento di una talpa gigante (cfr. E 199-215). Simili premesse non si scontrano con l’ipotesi avanzata da Reiner Stach, che ritiene si tratti, invece, di un tasso (cfr. STACH 2008, p. 590).

<sup>4</sup> La menzione dei «vecchi tempi» (cfr. E 468, E 486, E 506) è frequente nel corso del racconto, così come lo sono le allusioni al passato dell’animale, e in particolare al periodo della giovinezza in cui esso era meno dedito al lavoro di scavo, ma viveva in compenso meno preoccupazioni ed ansie: «Es gab glückliche Zeiten, in denen ich mir fast sagte, daß die Gegnerschaft der Welt gegen mich vielleicht aufgehört oder sich beruhigt habe oder daß die Macht des Baues mich heraushebe aus dem bisherigen Vernichtungskampf» (E 477).

retisch vielleicht köstlich ist – hier ist der Eingang zu meinem Haus, sagte ich damals ironisch zu den unsichtbaren Feinden und sah sie schon sämtlich in dem Eingangslabyrinth ersticken –, in Wirklichkeit aber eine viel zu dünnwandige Spielerei darstellt, die einem ersten Angriff oder einem verzweifelt um sein Leben kämpfenden Feind kaum widerstehen wird. (E 473)

Gli scrupolosi rimuginii della talpa<sup>5</sup> risucchiano nella spirale di angoscia anche il lettore, guidato dalla narrazione attraverso gli intricati abissi dei cunicoli sotterranei. In contrasto con simili tormenti emerge altresì l'auto-compiacimento dell'io narrante rispetto alla complessa opera di scavo e a tutti gli sforzi impiegati a perfezionare attentamente l'impianto del rifugio che, pur non fuggendo mai il timore di perdere la sicurezza raggiunta sottoterra, consente momenti di riposo e solitudine, nonché il godimento dei benefici propri di una dimora entro cui regna il silenzio:

Das schönste an meinem Bau ist aber seine Stille. Freilich, sie ist trügerisch. Plötzlich einmal kann sie unterbrochen werden und alles ist zu Ende. Vorläufig aber ist sie noch da. Stundenlang kann ich durch meine Gänge schleichen und höre nichts als manchmal das Rascheln irgendeines Kleintieres, das ich dann gleich auch zwischen meinen Zähnen zur Ruhe bringe, oder das Rieseln der Erde, das mir die Notwendigkeit irgendeiner Ausbesserung anzeigt; sonst ist es still. Die Waldluft weht herein, es ist gleichzeitig warm und kühl. Manchmal strecke ich mich aus und drehe mich in dem Gang rundum vor Behagen. Schön ist es für das nahende Alter, einen solchen Bau zu haben, sich unter Dach gebracht zu haben, wenn der Herbst beginnt. Alle hundert Meter habe ich die Gänge zu kleinen runden Plätzen erweitert, dort kann ich mich bequem zu-

---

<sup>5</sup> Le medesime riflessioni sull'inefficacia del labirinto d'ingresso si ripetono poco più avanti in termini simili, ribadite e sviscerate con una precisione meticolosa e quasi assillante: «Aber einem wirklich großen Angriff muß ich gleich mit allen Mitteln des Gesamtbaues und mit allen Kräften des Körpers und der Seele zu begegnen suchen – das ist ja selbstverständlich. So mag auch dieser Eingang schon bleiben. Der Bau hat so viele von der Natur ihm aufgezwungene Schwächen, mag er auch noch diesen von meinen Händen geschaffenen und wenn auch erst nachträglich, so doch genau erkannten Mangel behalten. Mit all dem ist freilich nicht gesagt, daß mich dieser Fehler nicht von Zeit zu Zeit oder vielleicht immer doch beunruhigt. Wenn ich bei meinen gewöhnlichen Spaziergängen diesem Teil des Baues ausweiche, so geschieht das hauptsächlich deshalb, weil mir sein Anblick unangenehm ist, weil ich nicht immer einen Mangel des Baues in Augenschein nehmen will, wenn dieser Mangel schon in meinem Bewußtsein mir allzusehr rumort. Mag der Fehler dort oben am Eingang unausrottbar bestehen, ich aber mag, so lange es sich vermeiden läßt, von seinem Anblick verschont bleiben». (E 473-474)

sammenrollen, mich an mir wärmen und ruhen. Dort schlafe ich den süßen Schlaf des Friedens, des beruhigten Verlangens, des erreichten Zieles des Hausbesitzes. (E 467-468)

Particolarmente rilevante, rispetto alla narrativa kafkiana, è l'eccezione costituita da quest'ultima definizione della tana: il «possesso di una casa» si configura qui come «meta raggiunta», laddove altri personaggi che popolano le prose brevi di Kafka seguono invece percorsi opposti, segnati cioè dall'abbandono obbligato della sfera domestica e dal conseguente smarrirsi in un errare senza meta. Emblematico è il caso del medico in *Ein Landarzt* (1917), strappato alla sua dimora contro la sua volontà a seguito di una chiamata urgente che lo costringe a viaggiare su una carrozza trainata da misteriosi cavalli che non obbediscono ai suoi comandi, e a ritrovarsi infine intrappolato a vagare, nudo e vecchio, in un deserto di neve<sup>6</sup>.

Nell'immaginario kafkiano, tuttavia, non sono soltanto le 'cause di forza maggiore' a determinare il meccanismo di esclusione dalla casa. Sono note le insofferenze di Kafka rispetto alla convivenza con la propria famiglia, e non soltanto per il controverso rapporto con il padre. La sua narrativa annovera diversi schizzi che dipingono l'ambiente domestico come luogo insospitale e tutt'altro che *familiare*: il testo intitolato *Heimkehr*, scritto come *Der Bau* nell'inverno tra il '23 e il '24, tratteggia la scena di un ritorno alla casa paterna, che però si compie nella solitudine di un'abitazione vuota, ritrovata dopo un'indefinita assenza, ma ormai totalmente estranea al narratore<sup>7</sup>. Lo scenario di *Heimkehr* si può contrapporre idealmente alle vicende descritte in un precedente frammento, a cui Max Brod ha attribuito il titolo *Aufbruch* (1921): qui l'io narrante prende deliberatamente congedo dalla casa, mosso da una volontà di partenza, ossia dall'incontenibile desiderio di andare «via-da-qui»<sup>8</sup>. Una salvifica separazione dal

<sup>6</sup> Cfr. E 253-260. In particolare, l'epilogo recita: «Nackt, dem Froste dieses unglücklichsten Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich alter Mann mich umher».

<sup>7</sup> Cfr. E 464: «Ist Dir heimlich, fühlst Du Dich zu Hause? Ich weiß es nicht, ich bin sehr unsicher. Meines Vaters Haus ist es, aber kalt steht Stück neben Stück, als wäre jedes mit seinen eigenen Angelegenheiten beschäftigt, die ich teils vergessen habe teils niemals kannte».

<sup>8</sup> Cfr. E 384: 'Wohin reitest Du, Herr?' 'Ich weiß es nicht', sagte ich, 'nur weg von hier, nur weg von hier. Immerfort weg von hier, nur so kann ich mein Ziel erreichen.' 'Du kennst

focolare domestico, sebbene solo temporanea, ricorreva già nella più nota prosa *Der plötzliche Spaziergang* (1912), la quale racconta di una decisione imprevista di uscire in strada di notte, che desta il protagonista dal torpore casalingo restituendo rinnovato vigore ai suoi arti:

[...] wenn man sich auf der Gasse wiederfindet, mit Gliedern, die diese schon unerwartete Freiheit, die man ihnen verschafft hat, mit besonderer Beweglichkeit beantworten, wenn man durch diesen einen Entschluß alle Entschlußfähigkeit in sich gesammelt fühlt, wenn man mit größerer als der gewöhnlichen Bedeutung erkennt, daß man ja mehr Kraft als Bedürfnis hat, die schnellste Veränderung leicht zu bewirken und zu ertragen, und wenn man so die langen Gassen hinläuft, – dann ist man für diesen Abend gänzlich aus seiner Familie ausgetreten, die ins Wesenlose abschwenkt, während man selbst, ganz fest, schwarz vor Umrissenheit, hinten die Schenkel schlagend, sich zu seiner wahren Gestalt erhebt. (E 44)

L'inatteso senso di libertà generato dalla scelta di lasciarsi alle spalle la casa e la famiglia e di uscire per strada è, in questo caso, l'occasione per recuperare una nitida immagine di sé ed è all'origine di una ritrovata energia vitale: un entusiasmo solitamente estraneo a Kafka, se si leggono i suoi diari. Dinamiche molto simili si verificano in *Der Bau*, sebbene qui il vettore sia inverso e trascini il protagonista sempre più giù nelle profondità del suo rifugio, associate al recupero di operosità e fervore. Nella tana, le gallerie scavate dalla talpa trasmettono, grazie alla quiete che vi regna, la sensazione di una casa *propria* che è appunto, in questo senso, una «meta raggiunta»:

Nichts stört mich, niemand ist mir gefolgt, über dem Moos scheint es, wenigstens bis jetzt, ruhig zu sein, und selbst wenn es nicht ruhig wäre, ich glaube, ich könnte mich jetzt nicht mit Beobachtungen aufhalten; ich habe den Ort gewechselt, aus der Oberwelt bin ich in meinen Bau gekommen und ich fühle die Wirkung dessen sofort. Es ist eine neue Welt, die neue Kräfte gibt, und was oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche. Ich bin von einer Reise zurückgekehrt, besinnungslos müde von den Strapazen, aber das Wiedersehen der alten Wohnung, die Einrichtungsarbeit, die mich erwartet, die Notwendigkeit, schnell alle Räume wenigstens oberflächlich zu besichtigen, vor allem aber eiligst zum Burgplatz vorzudringen, das alles verwandelt meine Müdigkeit in Unruhe

---

also Dein Ziel?', fragte er. 'Ja', antwortete ich, 'ich sagte es doch: <Weg-von-hier> – das ist mein Ziel.'

und Eifer, es ist, als hätte ich während des Augenblicks, da ich den Bau betrat, einen langen und tiefen Schlaf getan. (E 485)

Lo spazio abitativo della tana si colloca, nella fantasia di Kafka, in opposizione con l'ambiente domestico da lui a lungo condiviso con il suo folto nucleo familiare. Nella prosa intitolata *Großer Lärm* (1911), la stanza di Kafka è dipinta addirittura come il «quartier generale del rumore» dell'intera casa<sup>9</sup>. Invece, la solitudine assoluta della talpa e il pieno possesso della dimora sembrano coincidere con il superamento di due problemi: da una parte il conflitto con la patria potestà esercitata dal genitore sulla casa, dall'altra la sensazione di esclusione dalla famiglia di cui si legge in *Gemeinschaft* (1920), breve testo che narra di cinque amici la cui pacifica convivenza è intralciata dall'irruzione di un sesto elemento indesiderato (e qui i numeri non sono casuali, se è vero che Kafka viveva con i genitori e le tre sorelle)<sup>10</sup>. Si spiega in questi termini l'insistenza della talpa su due caratteristiche fondamentali della tana, elogiata per essere uno spazio *vuoto* dominato dal *silenzio*:

Und die kleinen Plätze, jeder mir wohlbekannt, jeder trotz völliger Gleichheit von mir mit geschlossenen Augen schon nach dem Schwung der Wände deutlich unterschieden, sie umfassen mich friedlich und warm, wie kein Nest seinen Vogel umfängt. Und alles, alles still und leer. (E 484)

«Das schönste an meinem Bau ist seine Stille» (E 467), afferma la talpa fin dal principio ed è eloquente in tal senso la frequente ricorrenza – accanto agli attributi *still* e *leer* – del termine *Ruhe* nel corso del racconto. È grazie a queste proprietà della tana che l'animale è in grado di abbandonarsi al piacere del sonno e del sogno:

Ich weiß nicht, ob es eine Gewohnheit aus alten Zeiten ist oder ob doch die Gefahren auch dieses Hauses stark genug sind, mich zu wecken: regelmäßig

<sup>9</sup> Cfr. E 42: «Ich sitze in meinem Zimmer im Hauptquartier des Lärms der ganzen Wohnung. Alle Türen höre ich schlagen, durch ihren Lärm bleiben mir nur die Schritte der zwischen ihnen Laufenden erspart, noch das Zuklappen der Herdtüre in der Küche höre ich. Der Vater durchbricht die Türen meines Zimmers und zieht im nachschleppenden Schlafrock durch, aus dem Ofen im Nebenzimmer wird die Asche gekratzt, Valli fragt, durch das Vorzimmer Wort für Wort rufend, ob des Vaters Hut schon geputzt ist, ein Zischen, das mir befreundet sein will, erhebt noch das Geschrei einer antwortenden Stimme».

<sup>10</sup> Titolo di Max Brod, cfr. E 373.

von Zeit zu Zeit schrecke ich auf aus tiefem Schlaf und lausche, lausche in die Stille, die hier unverändert herrscht bei Tag und Nacht, lächle beruhigt und sinke mit gelösten Gliedern in noch tieferen Schlaf. (E 468)

Und was anderes als dies ist denn auch der Sinn der schönen Stunden, die ich, halb friedlich schlafend, halb fröhlich wachend, in den Gängen zu verbringen pflege, in diesen Gängen, die ganz genau für mich berechnet sind, für wohligen Strecken, kindliches Sichwälzen, träumerisches Daliegen, seliges Entschlafen. (E 484)

Nelle pagine di *Der Bau*, dunque, Kafka disegna le coordinate di un luogo immaginario entro cui i suoi maggiori crucci personali – la vita familiare, il rumore, la spossatezza, l'insonnia<sup>11</sup> – vengono neutralizzati: la tana è un ambiente che assicura conforto, protezione e benessere<sup>12</sup>.

Il controverso rapporto con il nido domestico, che in molti casi decreta le sorti dei personaggi kafkiani, si misura lungo il solco della *soglia*: questa linea di confine definisce l'ambigua condizione di chi contemporaneamente è nella casa e non ne fa parte, di chi ne viene bandito e vorrebbe restare,

<sup>11</sup> È noto che Kafka dedicava le ore notturne alla scrittura e che inoltre soffriva d'insonnia. La stanchezza cronica e il sonno irregolare sono attestati in molti luoghi dei suoi diari (cfr. KAFKA 1980, d'ora in poi indicato con la lettera T seguita dall'indicazione della pagina). Già il 2 ottobre del 1911 Kafka scrive: «Schlaflose Nacht. Schon die dritte in einer Reihe. Ich schlafe gut ein, nach einer Stunde aber wache ich auf, als hätte ich den Kopf in ein falsches Loch gelegt. Ich bin vollständig wach, habe das Gefühl, gar nicht oder nur unter einer dünnen Haut geschlafen zu haben, habe die Arbeit des Einschlafens von neuem vor mir und fühle mich vom Schlaf zurückgewiesen. [...] Wenn ich erwache, sind alle Träume um mich versammelt, aber ich hüte mich, sie zu durchdenken. Gegen früh seufze ich in den Polstern, weil für diese Nacht alle Hoffnung vorüber ist. Ich denke an jene Nächte, an deren Ende ich aus dem tiefen Schlaf gehoben wurde, und erwachte, als wäre ich in einer Nuß eingesperrt gewesen» (T 48-49). Nel marzo del 1914 scrive ancora: «Ich bin müde, ich muß mich durch Schlaf zu erholen suchen, sonst bin ich in jeder Hinsicht verloren. Was für Mühen, sich zu erhalten! Kein Denkmal braucht solchen Aufwand von Kräften, um aufgerichtet zu werden» (T 228). Il 3 febbraio del 1922, infine: «Schlaflos, fast gänzlich; von Träumen geplagt, so wie wenn sie in mich, in ein widerwilliges Material eingekratzt würden» (T 356).

<sup>12</sup> Negli stessi mesi di stesura di *Der Bau* Kafka aveva da poco lasciato la casa paterna, per trasferirsi a Berlino con Dora Dymant, guadagnando quella autonomia abitativa fondamentale anche per dedicarsi liberamente alla scrittura. Non è un caso che Brod riferisca della conquista di una casa propria, da parte di Kafka, con lo stesso verbo – *erreichen* – utilizzato, come si è visto, dall'animale di *Der Bau*: «Das Ideal des selbstständigen Lebens, des eigenen Heims hatte er endlich erreicht, er war nicht mehr Familiensohn, sondern gewissermaßen selbst pater familias» (BROD 1977, p. 172).



di chi vorrebbe distaccarsi e viene trattenuto. Superare il limite dell'uscio equivale a un atto di lacerazione, a un'ideale scissione<sup>13</sup>. «Divenire animale significa appunto fare il movimento, tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività, varcare una soglia»<sup>14</sup>, scrivono Deleuze e Guattari. Tra i fattori che determinano il tipo «sub-umano» dei personaggi di Kafka, frutto di quel «divenire-animale»<sup>15</sup> di cui Gregor Samsa è solo il più celebre esponente, va dunque contemplato il movimento di transizione al di qua/al di là del limitare della porta di casa. Gregor si trasforma tra le lenzuola del suo letto, all'interno della dimora paterna, ed è un insetto mostruoso soltanto perché sottoposto allo sguardo della sua famiglia<sup>16</sup>. In modo non dissimile Kafka concepisce la figura di Odradek, di cui si legge nel racconto *Die Sorge des Hausvaters* (1917): Odradek è il nome slavo-tedesco di uno strano essere animato (pur se costituito di parti inorganiche assemblate) che vive relegato ai margini della casa, infilandosi tra interstizi, sottotetti, corridoi, trombe delle scale. Sebbene silenzioso e innocuo, è la causa delle preoccupazioni di un padre di famiglia, legate al pensiero che un essere del genere possa sopravvivergli nella sua stessa dimora<sup>17</sup>. Altrettanto singolare è il gatto-agnello di *Eine Kreuzung* (1917): anche qui il padrone di casa medita sulla legittimità di lasciare in vita una creatura così innaturale, compatendone l'insolita anatomia e l'inusuale comportamento. E anzi, a ben vedere, questo bizzarro incrocio tra specie diverse è accolto in famiglia soltanto in virtù della sua evidente estraneità al genere umano e persino a quello animale<sup>18</sup>.

Pur appartenendo alla nutrita schiera degli animali kafkiani, l'alacre scavatore di *Der Bau* non è tuttavia associabile alla categoria delle *creature*

<sup>13</sup> Nelle lingue neolatine, i verbi *partire* (italiano), *partir* (francese) e *partir* (spagnolo) derivano dal latino *partior*, che significa 'dividere' (cfr. CASTIGLIONI 1966). Stessa origine ha il sostantivo inglese *departure*; in tedesco il sostantivo *Aufbruch* e il verbo *aufbrechen* rimandano ugualmente ai concetti di 'frattura', 'scissione' (cfr. GRIMM 2016).

<sup>14</sup> DELEUZE/GUATTARI 1975, p. 23.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Cfr. E 96-161.

<sup>17</sup> Cfr. E 343-344.

<sup>18</sup> Cfr. E 320-321: «Es ist das wohl nicht irgendeine außergewöhnliche Treue, sondern der richtige Instinkt eines Tieres, das auf der Erde zwar unzählige Verschwägerter, aber vielleicht keinen einzigen Blutsverwandten hat und dem deshalb der Schutz, den es bei uns gefunden hat, heilig ist.»

*ibride*: esso non è animale dinanzi agli *occhi* di qualcun altro, ed è questa la ragione per cui ne resta imprecisata la specie e non emergono indizi sul suo aspetto. Qui l'attraversamento dell'uscio – l'ingresso della tana – non provoca traumi perché non comporta il distacco di una partenza o la ratifica di un'esclusione<sup>19</sup>. La tana è di per sé il vero habitat naturale dell'animale che lo ha costruito, lo abita e lo possiede: di qui le già evocate paure incessanti di un'invasione esterna e di una perdita della propria conquista:

Hoffte ich, als Besitzer des Baues die Obermacht zu haben gegen jeden der käme? Eben als Besitzer dieses großen empfindlichen Werkes bin ich wohlverstanden gegenüber jedem ernsteren Angriff wehrlos. Das Glück seines Besitzes hat mich verwöhnt, die Empfindlichkeit des Baues hat mich empfindlich gemacht, seine Verletzungen schmerzen mich als wären es die meinen. (E 502)

La sola idea di una violazione della casa-rifugio viene equiparata ad una ferita inferta direttamente nella carne dell'animale, quasi come se la costruzione sotterranea fosse una propaggine pulsante del suo corpo e ne condividesse la sensibilità e le vulnerabilità. Se il legame con la tana è anche un rapporto di compenetrazione fisica, è su questo piano che in *Der Bau* prende forma una *diversa* ibridità: non attraverso un divenire-animale, né come incrocio uomo-animale o animale-animale, bensì nelle sembianze di un animale-casa. Tra la talpa e la tana si stabilisce una sorta di interazione/identificazione simbiotica, in cui il corpo si fonde morbosamente con il terreno a lungo scavato a forza di mordere e graffiare:

---

<sup>19</sup> Di tanto in tanto, racconta la talpa, si rendono necessarie perlustrazioni al di fuori del rifugio per accertarsi che non ci siano nemici in arrivo. Le escursioni occasionali non sono mai intese, però, come forme di abbandono della tana, bensì sono concepite allo scopo di osservarla e meglio sorvegliarla dall'esterno: «Ich suche mir ein gutes Versteck und belauere den Eingang meines Hauses – diesmal von außen – tage- und nächtelang. Mag man es töricht nennen, es macht mir eine unsagbare Freude und es beruhigt mich. Mir ist dann, als stehe ich nicht vor meinem Haus, sondern vor mir selbst, während ich schlafe, und hätte das Glück, gleichzeitig tief zu schlafen und dabei mich scharf bewachen zu können. Ich bin gewissermaßen ausgezeichnet, die Gespenster der Nacht nicht nur in der Hilflosigkeit und Vertrauensseligkeit des Schlafes zu sehen, sondern ihnen gleichzeitig in Wirklichkeit bei voller Kraft des Wachseins in ruhiger Urteilsfähigkeit zu begegnen. Und ich finde, daß es merkwürdigerweise nicht so schlimm mit mir steht, wie ich oft glaubte und wie ich wahrscheinlich wieder glauben werde, wenn ich in mein Haus hinabsteige. In dieser Hinsicht, wohl auch in anderer, aber in dieser besonders, sind diese Ausflüge wahrhaftig unentbehrlich» (E 476).

Aber der Bau ist eben nicht nur ein Rettungsloch! Wenn ich auf dem Burgplatz stehe, umgeben von den hohen Fleischvorräten, das Gesicht zugewandt den zehn Gängen, die von hier ausgehen, jeder besonders dem Gesamtplatz entsprechend gesenkt oder gehoben, gestreckt oder gerundet, sich erweiternd oder sich verengend und alle gleichmäßig still und leer, und bereit, jeder in seiner Art mich weiterzuführen zu den vielen Plätzen und auch diese alle still und leer – dann liegt mir der Gedanke an Sicherheit fern, dann weiß ich genau, daß hier meine Burg ist, die ich durch Kratzen und Beißen, Stampfen und Stoßen dem widerspenstigen Boden abgewonnen habe, meine Burg, die auf keine Weise jemandem anderen angehören kann und die so sehr mein ist, daß ich hier letzten Endes ruhig von meinem Feind auch die tödliche Verwundung annehmen kann, denn mein Blut versickert hier in meinem Boden und geht nicht verloren. [...] ich und der Bau gehören so zusammen, daß ich ruhig, ruhig bei aller meiner Angst, mich hier niederlassen könnte [...]. (E 483-484)

Entro i confini di questo personalissimo spazio artificiale, creato a misura dei propri desideri, la talpa può abbandonarsi a fantasticare: «In meinen Erdhaufen kann ich natürlich von allem träumen» (E 506). Anche il tempo è una dimensione avulsa dal normale ritmo che regola la realtà esterna: «[...] innerhalb des Baues habe ich endlose Zeit» (E 486). È questo il «nuovo mondo»<sup>20</sup> della talpa-tana, dell'animale-casa solo di fronte a se stesso – e perciò autolegittimato nella sua esistenza in quanto padrone solitario e libero artefice del proprio spazio vitale. In questa veste, l'animale di *Der Bau* sottintende un'implicita corrispondenza con l'uomo-scrittore di fronte alla sua opera: «L'uomo che si trova in una situazione esistenziale disperata, si afferma (di fronte a sé!) come scrittore; [...] se pure è incapace di vivere nel mondo, è capace di creare un proprio mondo»<sup>21</sup>, scrive Ladislao Mittner. L'autoritratto che Kafka consegna ai diari dipinge notoriamente un individuo che si sente estraneo alla famiglia ed escluso dalla società, ma che in realtà non ne avverte il peso e che anzi proprio dalla solitudine ricava conforto, poiché soltanto nella letteratura trova piena realizzazione, soltanto grazie alla scrittura trova rimedio ai propri mali e recupera le energie necessarie alla «lotta per la sopravvivenza»<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> Cfr. E 485: «Es ist eine neue Welt, die neue Kräfte gibt, und was oben Müdigkeit ist, gilt hier nicht als solche» (v. sopra).

<sup>21</sup> MITTNER 1975, p. 262

<sup>22</sup> Anche questo un topos ben noto. Nel luglio del 1913 Kafka riporta nei suoi diari le seguenti parole: «Ich muß viel allein sein. Was ich geleistet habe, ist nur ein Erfolg des

Sembrerebbe legittimo, a questo punto, riconoscere una analogia non solo 'costruttiva' tra l'attività di edificazione sotterranea dell'animale di *Der Bau* e l'attività poetica del Kafka scrittore. Giuliano Baioni non sembra convinto di questa ipotesi, e ammonisce: «Noi crediamo che nella *Tana* Kafka abbia raggiunto il culmine della sua poesia metaforica proprio perché è riuscito a dare corpo al puro movimento interiore senza rinvii simbolici o biografici»<sup>23</sup>. Tuttavia, delineando le possibili rotte di un'interpretazione critica dell'opera di Kafka, Baioni ribadisce la necessità di confrontarsi con «il suo linguaggio metaforico e parabolico, tutto il suo complesso cifrario di condensazioni oniriche, di allusioni e di rinvii simbolici, in una parola la sua iconografia»<sup>24</sup>. Leggendo Kafka, infatti, non si può trascurare una chia-

---

*Alleinseins*. Alles, was sich nicht auf Literatur bezieht, hasse ich, es langweilt mich, Gespräche zu führen (selbst wenn sie sich auf Literatur beziehen), es langweilt mich, Besuche zu machen, Leiden und Freuden meiner Verwandten langweilen mich in die Seele hinein. Gespräche nehmen allem, was ich denke, die Wichtigkeit, den Ernst, die Wahrheit» (T 195, corsivo mio). Il 21 agosto dello stesso anno scrive: «Mein Posten ist mir unerträglich, weil er meinem einzigen Verlangen und meinem einzigen Beruf, das ist der Literatur, widerspricht. *Da ich nichts anderes bin als Literatur und nichts anderes sein kann und will*, so kann mich mein Posten niemals zu sich reißen, wohl aber kann er mich gänzlich zerrütten. [...] Ich bin nicht nur durch meine äußerlichen Verhältnisse, sondern noch viel mehr durch mein eigentliches Wesen ein verschlossener, schweigsamer, ungeselliger, unzufriedener Mensch, ohne dies aber für mich als ein Unglück bezeichnen zu können, *denn es ist nur der Widerschein meines Zieles*. Aus meiner Lebensweise, die ich zu Hause führe, lassen sich doch wenigstens Schlüsse ziehn. Nun, ich lebe in meiner Familie, unter den besten und liebevollsten Menschen, *fremder als ein Fremder*. [...] Der Grund dessen ist einfach der, daß ich mit ihnen nicht das Allergeringste zu sprechen habe. Alles, was nicht Literatur ist, langweilt mich und ich hasse es, denn es stört mich oder hält mich auf, wenn auch nur vermeintlich. Für Familienleben fehlt mir dabei jeder Sinn, außer der des Beobachters im besten Fall. Verwandtengefühl habe ich keines, in Besuchen sehe ich förmlich gegen mich gerichtete Bosheit» (T 200, corsivo mio). Il 22 febbraio del 1914 allude alla pianificazione di un corposo lavoro letterario come unico motivo di soddisfazione e come antidoto alle proprie inquietudini e all'insonnia: «Vielleicht bin ich doch noch trotz des unausgeschlafenen, links oben vor Unruhe fast schmerzenden Kopfes einer ruhigen Anlage eines größern Ganzen fähig, in dem ich alles vergessen könnte und nur meines Guten mir bewußt würde» (T 227). Il 31 luglio dello stesso anno Kafka si riferisce alla scrittura come lotta per l'autoconservazione: «Jetzt bekomme ich den Lohn des Alleinseins. Es ist allerdings kaum ein Lohn, Alleinsein bringt nur Strafen. Immerhin, ich bin wenig berührt von allem Elend und entschlossener als jemals. [...] Aber schreiben werde ich trotz alledem, unbedingt, es ist mein Kampf um die Selbsterhaltung» (T 260-261).

<sup>23</sup> BAIONI 1962, p. 287.

<sup>24</sup> BAIONI 1962, p. 16. Già a p. 11: «In realtà l'opera di Kafka è così irta di segni, di

ra «disposizione stilistica che fa di ogni immagine una metafora, [...] per fare della propria vita e della propria biografia una sorta di parabola nella quale ogni atto della vita quotidiana diventa esemplare ed assoluto»<sup>25</sup>. Si basa su questi presupposti l'idea di una vera e propria «metafisica della vita quotidiana»<sup>26</sup> che Baioni propone come chiave critica per l'interpretazione della poetica di Kafka: «Accade infatti che quando la maniera prende il sopravvento, Kafka ceda troppo di buon grado al suo istinto narrativo e goda a crearsi la sua segreta cabbala, i suoi nomi cifrati, i suoi magici crittogrammi, le sue sottili, spesso troppo sottili invenzioni simboliche e le crei spesso col furore e col piacere appena confessato di confondere se medesimo, e il suo lettore, soltanto per sfidare il proprio acume e la propria sottigliezza talmudica»<sup>27</sup>.

È interessante notare come la talpa di *Der Bau* si rapporti alla propria opera architettonica attraverso modalità analoghe a quelle delineate da Baioni a proposito della scrittura di Kafka. L'animale, infatti, si compiace dello sforzo razionale che precede e sostanzia l'atto creativo: «das alles sind recht mühselige Rechnungen, und die Freude des scharfsinnigen Kopfes an sich selbst ist manchmal die alleinige Ursache dessen, daß man weiterrechnet» (E 466). Nel contempo, prova un'affezione quasi sentimentale per il proprio labirinto (malgrado il perenne disagio causato dai difetti di costruzione<sup>28</sup>), che non solo è in grado di disorientare eventuali invasori, ma confonde anche l'artefice stesso del disegno di questa «opera prima»:

---

cifre, di metafore e di simboli che il primo, imprescindibile compito della critica sembra essere l'analisi e l'interpretazione della sua iconografia».

<sup>25</sup> Ivi, pp. 16-17.

<sup>26</sup> Ivi, p. 27.

<sup>27</sup> Ivi, pp. 18-19.

<sup>28</sup> Più sopra si è già accennato alle remore del protagonista riguardo alle edificazioni compiute in età giovanile. Questa insoddisfazione ricorre in modo assillante nel corso della narrazione: «Gewiß, solche Gefühle bringt schon an und für sich der Ausgang selbst hervor, das Aufhören des häuslichen Schutzes, aber es ist doch auch dieser Eingangsbau, der mich besonders quält. Manchmal träume ich, ich hätte ihn umgebaut, ganz und gar geändert, schnell, mit Riesenkräften in einer Nacht, von niemandem bemerkt, und nun sei er uneinnehmbar; der Schlaf, in dem mir das geschieht, ist der süßeste von allen, Tränen der Freude und Erlösung glitzern noch an meinem Bart, wenn ich erwache» (E 474). Con una certa simmetria, Kafka stesso, nel 1917, scriveva a Brod di volersi disfare delle sue prime opere perché insoddisfacenti *anche* sul piano artistico e dunque, deduce Baioni, in

Es freut mich fast, eine gewisse Empfindsamkeit für dieses Erstlingswerk ist ja auch vorhanden. Und wenn ein großer Angriff kommen sollte, welcher Grundriß des Eingangs könnte mich retten? Der Eingang kann täuschen, ablenken, den Angreifer quälen, das tut auch dieser zur Not (E 473).

Die Pein dieses Labyrinths muß ich also auch körperlich überwinden, wenn ich ausgehe, und es ist mir ärgerlich und rührend zugleich, wenn ich mich manchmal in meinem eigenen Gebilde für einen Augenblick verirre und das Werk sich also noch immer anzustrengen scheint, mir, dessen Urteil schon längst feststeht, doch noch seine Existenzberechtigung zu beweisen. (E 474-475).

Quando Baioni s'interroga sul potenziale allegorico delle immagini kafkiane, che in apparenza «non deriva tanto da una loro intima natura di oggetti significanti altro da sé [...] quanto piuttosto dal fatto che in sé non significano nulla»<sup>29</sup>, riporta il pensiero di Lukács, il quale interpreta il mondo letterario di Kafka come mera «allegoria di un trascendente nulla»<sup>30</sup>. Wilhelm Emrich, in base a criteri affini, ritiene che i testi kafkiani non possano essere considerati allegorie o parabole, in quanto non rimandano a schemi interpretativi definiti, fondando la propria ambiguità sul fatto che conducono, piuttosto, a paradigmi autoreferenziali o svuotati di senso<sup>31</sup>.

---

primis per la loro «inadeguatezza strumentale» (BAIONI 1962, p. 14), ovvero la stessa lacuna che affligge l'animale di *Der Bau*.

<sup>29</sup> BAIONI, *Introduzione a KAFKA* 1983, p. 6.

<sup>30</sup> LUKÁCS 1958, p. 56: «So sehr sich also Kafka in allen Darstellungsmitteln von den meisten Avantgardisten unterscheidet, ist das wesentlichste Prinzip der Gestaltung bei ihm doch das gleiche wie bei diesen: die Welt als Allegorie eines transzendenten Nichts». A sua volta, Lukács integra le proprie riflessioni utilizzando un passo di Benjamin estrapolato dal saggio *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928): «Leer aus geht die Allegorie. Das schlechthin Böse, das als bleibende Tiefe sie hegte, existiert nur in ihr, ist einzig und allein Allegorie, bedeutet etwas anderes als es ist. Und zwar bedeutet es genau das Nichtsein dessen, was es vorstellt». (da BENJAMIN 1991, p. 406, cfr. LUKÁCS 1958, p. 45).

<sup>31</sup> EMRICH 1961, pp. 74-81. In virtù di tale grado di indeterminatezza ed indefinibilità delle immagini kafkiane, secondo Emrich, esse vanno considerate come simboli piuttosto che come allegorie, secondo una definizione di *Symbol* che risale a Goethe: «[Kafkas] Dichtungen gestalten das Universelle mitten in unserer alltäglichen Wirklichkeits- und Sprachwelt. Zwischen diesem Universellen und den konkreten Inhalten unserer alltäglichen Wirklichkeit und Sprache [...] besteht aber eine unaufhebbare Diskrepanz. Obgleich beide letztlich identisch sind, ‚kreuzen‘ sie sich niemals im Bewußtsein des in seiner empirisch-geschichtlichen Welt befangenen Menschen. [...] Das Charakteristische an Kafkas Dichtung besteht aber gerade darin, daß kein eindeutig bestimmbarer Sinn mehr ‚hinter‘ ihrer Erscheinungen, Vorgängen und Reden fixiert werden kann, d.h. das Universelle Kafkas gera-

L'iconografia letteraria di Kafka risulta, in questa chiave di lettura, un sistema di segni tautologici ovvero di «analogie interrotte»: in ultima analisi, un «simbolismo assurdamente indecifrabile» (MITTNER 1975, p. 263) orientato a mostrare nient'altro che l'incomprensibilità del reale.

Proprio all'inizio del tortuoso flusso di coscienza di cui si compone *Der Bau* si coglie il segnale di un simile procedimento poetico – la produzione di *analogie interrotte*, – quando viene menzionato il labirinto d'ingresso alla tana:

Von außen ist eigentlich nur ein großes Loch sichtbar, dieses führt aber in Wirklichkeit nirgends hin, schon nach ein paar Schritten stößt man auf natürliches festes Gestein [...]. Freilich manche List ist so fein, daß sie sich selbst umbringt, das weiß ich besser als irgendwer sonst und es ist gewiß auch kühn, durch dieses Loch überhaupt auf die Möglichkeit aufmerksam zu machen, daß hier etwas Nachforschungswertes vorhanden ist (E 465).

Il buco che si scorge in superficie è un accesso fittizio, un vicolo cieco, un passaggio che s'interrompe terminando contro una parete di roccia. Si tratta in realtà di un inganno o piuttosto – come dice la talpa – di una strategia di deviazione, che si rivela però controproducente in quanto suggerisce l'esistenza di un ingresso effettivo. È, infatti, a una distanza di mil-

---

de nicht mehr in eine philosophische, theologische oder allgemein weltanschauliche Begriffssprache sich übersetzen läßt. Allegorie und Parabel sind nur möglich vor dem Hintergrund einer fest umrissenen Philosophie, Religion oder Weltanschauung. Der Hintergrund der Kafkaschen ‚Parabeln‘ aber ist leer. [...] Die Bilderwelt Kafkas und seine scheinbar uneigentliche Sprache scheint also zwar noch Elemente des Allegorischen und Parabolischen zu enthalten. Aber dieses Allegorische und Parabolische läßt sich nicht mehr systematisch begrifflich ausdeuten, d.h. es handelt sich überhaupt nicht mehr um Allegorie und Parabel im strengen Sinn. [...] Die Bilder und Aussagen Kafkas sind doch das ‚Eigentliche‘ selbst, sind gar nicht uneigentliche allegorische oder parabolische Gestaltung. Jedes Wort und jedes Bild meint in der Tat sich selbst, freilich in einem Sinne, der sich erst in der Synthesis aller Teile des Werkes erschließt. [...] Damit scheint sich Kafkas Dichtungsstruktur zu berühren mit einer Dichtungsform, die man seit Goethe die ‚symbolische‘ nennt. [...] In den poetischen Bildern und Gestalten selbst liegt für Goethe ihr ‚unaussprechbarer‘ Sinn [...]. Diese Bilder und Gestalten sind ‚Symbole‘, die im anschaulich Besonderen bereits das Allgemeine mitenthalten im Unterschied zur Allegorie, die zum Allgemeinen erst das besondere Bild sucht. Der Allegoriker erfinde Bilder zu vorgegeben Begriffen, so erklärt Goethe, der Symboliker aber verharre im Bild, in dem das Allgemeine bereits als unaussprechliches, ‚offenbares Geheimnis‘ mitenthalten sei, ohne jemals durch einen Begriff bestimmt oder gar ersetzt werden zu können».

le passi che, nascosto sotto uno strato di muschio, si trova il tunnel che consente l'accesso nelle profondità della tana, purché si posseggano le capacità necessarie per addentrarvisi:

Wohl tausend Schritte von diesem Loch entfernt liegt von einer absehbaren Mooschicht verdeckt der eigentliche Zugang zum Bau, er ist so gesichert, wie eben überhaupt auf der Welt etwas gesichert werden kann, gewiß, es kann jemand auf das Moos treten oder hineinstoßen, dann liegt mein Bau frei da und wer Lust hat – allerdings sind, wohlgemerkt, auch gewisse nicht allzuhäufige Fähigkeiten dazu nötig – kann eindringen und für immer alles zerstören (E 465).

L'accurato artificio ideato dall'animale kafkiano delinea uno schema che sembrerebbe ricalcare gli stessi processi di simbolizzazione propri della scrittura di Kafka<sup>32</sup>, mostrando come solo a un primo sguardo superficiale si sia in presenza di vicoli ciechi, e come invece esista una possibilità di accesso alle profondità della terra, ossia un collegamento tra l'esterno e l'interno (la realtà e il testo), e ciò malgrado Kafka prenda sistematicamente «tutte le misure possibili contro l'interpretazione dei propri testi» (BENJAMIN 1962, p. 274).

L'aporia solo apparente di una *allegoria del nulla* si ripropone nel noto frammento che Brod ha intitolato *Von den Gleichnissen* (1922). Anche qui, in prima battuta, viene suggerita l'impressione che le metafore si esauriscano in una loro intrinseca ineffabilità e che servano perciò solo ad asserire in senso tautologico che l'«incomprensibile è incomprendibile»<sup>33</sup>. Il dialogo

<sup>32</sup> Le strategie adottate dall'animale non si sembrano discostarsi troppo dalle riflessioni che fa Baioni a proposito della «macchina delle metafore» kafkiane: «Il carattere cifrato della sua pagina, caparbiamente costruita come una parabola, una similitudine, un apologo o come il frammento incomprensibile di un testo perduto, fa pensare che la qualità determinante della sua narrativa sia quella di un oggetto estetico che reclama dal lettore la rendizione della verità. [...] La verità – questo sembra suggerire al lettore l'opera dello scrittore – è realmente presente in qualche luogo della pagina e il ritrovarla dipende esclusivamente dalla pazienza e dall'acume dell'interprete» (BAIONI 1984, p. 92).

<sup>33</sup> E 463: «Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist und das haben wir gewußt». La traduzione di *Gleichnis* crea non poche difficoltà in italiano, se non altro per l'arbitrarietà della distinzione tra le diverse figure retoriche basate sull'analogia. Nel tedesco odierno *Gleichnis* denota un racconto allegorico, o una 'parabola' (cfr. DUDEN, 3, 1976, p. 1050 alla voce Gleichnis). Ma la radice del sostantivo rimanda a un uso più antico del termine nel significato di «sinnbild, symbol, zeichen von



che segue, tuttavia, sembra spostare radicalmente i piani prospettici, ovvero la linea di demarcazione tra realtà e metafora:

Darauf sagte einer: Warum wehrt Ihr Euch? Würdet Ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret Ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei.

Ein anderer sagte: Ich wette, daß auch das ein Gleichnis ist.

Der erste sagte: Du hast gewonnen.

Der zweite sagte: Aber leider nur im Gleichnis.

Der erste sagte: Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast Du verloren (E 463).

Il ragionamento, costruito con logica sottile ma stringente, procede per gradi ovvero per ipotesi: «seguire le metafore» significherebbe «diventare metafore» e, quindi, evadere dalla realtà quotidiana; tale evasione, in quanto mera astrazione, è tuttavia una metafora anch'essa; ma lo è soltanto dal punto di vista di chi osserva la realtà; nella metafora, invece, l'evasione sarebbe effettiva.

Le immagini letterarie di Kafka sembrano produrre simbologie vuote qualora si cerchi la traccia di un nesso tra dimensioni che sono, invece, fra loro disgiunte: non esiste un accesso diretto dal piano reale a quello figurato, così come non c'è connessione tra l'insieme dei significanti e i loro significati. Le stesse immagini riacquistano un senso se, al contrario, le si colloca nei punti d'intersezione tra i due piani per coglierne la duplice funzione di oggetti concreti e allo stesso tempo *allusivi* ad altro<sup>34</sup>. È proprio l'allusione lo strumento poetico, secondo Roland Barthes, di cui si avvale

---

bestimmter bedeutung» (GRIMM 2016, lemma B), ovvero 'simbolo', immagine simbolica. Alla radice del sostantivo tedesco va ricondotto un ulteriore significato in disuso, quello di «ähnlichkeit, gleichartigkeit, gleichheit» (cfr. GRIMM 2016, lemma C), 'somiglianza', in cui è implicitamente incluso il concetto di 'similitudine'. Considerando che l'unico esempio di *Gleichnis* abbozzato da Kafka nel testo è la locuzione «gehe hinüber» usata in senso traslato, la traduzione italiana meno soggetta ad imprecisioni lessicali sembrerebbe 'metafora', che nella radice greca conserva il senso di un *trasferimento* (di significato).

<sup>34</sup> Cfr. BROD 1977, p. 170: «Die Allegorie interessiert uns nur als das, was sie vertritt, das, worauf sie hinweist. Das Symbol interessiert uns als das, was es vertritt und bedeutet, aber zugleich auch als das, was es einfach für sich selbst ist, was es uns vor die Augen stellt [...]. Das Symbol steht auf beiden Ebenen zugleich, auf der, die es ahnungsweise anzeigt, und auf der gegenständlich realen». La definizione del simbolo proposta da Brod sembra più convincente rispetto a quella proposta da Emrich, e allo stesso tempo smentisce la

Kafka: una «forza difettiva» che «disfa l'analogia subito dopo averla posta», sabotando i nessi tra significanti e significati per esprimere una riserva «dinanzi alla lettera dei segni proposti dal mondo»<sup>35</sup>.

Seguire le metafore, come suggerito in *Von den Gleichnissen*, o seguire la talpa di *Der Bau* significa compiere la medesima azione: significa proiettarsi *dentro* la tana, ovvero riconoscere la *metafisica del quotidiano* come concrezione del reale nel metaforico. La peculiarità della tana-costruzione di Kafka è che, oltre ad avere la funzione di metafora, essa mostra allo stesso tempo il meccanismo di funzionamento della metafora, ponendosi dunque come enunciato, per così dire, *meta-metaforico*. Nel caso dell'impianto narrativo di *Der Bau*, non si tratta di far valere l'una o l'altra interpretazione – è parere condiviso che la polivalenza della simbologia kafkiana si sottrae a qualsiasi tentativo di riduzione ad una chiave univoca –, bensì di provare ad osservare dall'interno i dispositivi di una poetica intrinsecamente costruita su meccanismi di cifratura.

«Kafka ha effettivamente trasformato tutto il suo mondo poetico in una Cabbala»<sup>36</sup>, osserva Baioni, ma il riferimento alla mistica ebraica non è solo indicativo del «gusto kafkiano per l'esegesi talmudica»<sup>37</sup>: chi si accosti all'opera di Kafka non può trascurare l'incidenza che l'ebraismo esercita sulla sua produzione artistica, diaristica ed epistolare<sup>38</sup>. In particolare va

---

presunta autoreferenzialità dei simboli kafkiani, mostrandone la doppia natura di allusione analogica e di immagine a sé stante.

<sup>35</sup> BARTHES 1966, pp. 132-133. Barthes propone una diversa soluzione del dilemma, affermando che Kafka si serve non di simboli, ma di *allusioni*: «Il racconto di K. non è intessuto di simboli, come è stato detto mille volte, ma è il frutto di una tecnica diversa, quella dell'allusione. [...] Il simbolo (la croce del cristianesimo, ad esempio) è un segno sicuro, afferma un'analogia (parziale) tra una forma e un'idea, implica una certezza. [...] Ma il racconto di K. autorizza mille chiavi ugualmente plausibili, il che significa che non ne convalida nessuna. Tutt'altra cosa è l'allusione. Essa [...] è una forza difettiva, disfa l'analogia subito dopo averla posta. [...] Tutto procede da una sorta di contrazione semantica: [...] il padre di K. lo tratta come un parassita, e tutto avviene come se Kafka fosse trasmutato in parassita. K. fonda la sua opera sopprimendo sistematicamente i come se: ma è l'evento interiore che diviene il termine oscuro dell'allusione. [...] La tecnica di K. implica dunque in primo luogo un accordo col mondo, una sottomissione al linguaggio corrente, ma subito dopo, una riserva, un dubbio, uno spavento dinanzi alla lettera dei segni proposti dal mondo» (pp. 133-134).

<sup>36</sup> BAIONI 1962, p. 19.

<sup>37</sup> BAIONI 1984, p. 92.

<sup>38</sup> Cfr. sull'argomento GRÖZINGER 1993 e BAIONI 1984.

rilevato che, negli stessi mesi in cui è stato composto *Der Bau*, Dora Dymant, la compagna e convivente di Kafka durante il suo soggiorno berlinese, lo assisteva nell'apprendimento della lingua ebraica e nell'approfondimento della conoscenza del Talmud<sup>39</sup>, sostenendolo in quel percorso di avvicinamento alla tradizione ebraico-orientale che Kafka, *Westjude* nato e cresciuto a Praga, aveva a lungo inseguito, ricercando nello chassidismo lo stadio preliminare di un ebraismo più genuino, tuttavia consapevole di «non possedere la fede né la conoscenza della dottrina» necessarie, e anzi di non essere probabilmente neppure «in grado di penetrare con i propri strumenti intellettuali i misteri della mistica ebraica» (ALLERHAND 1981, pp. 389, 402). Più che a se stesso lo scrittore ascrive questo limite al fatto di essere un ebreo praghese di lingua tedesca «condannato a vivere la crisi storica della *Westjüdische Zeit*» (BAIONI 1984, p. 7), poiché «per Kafka il sottile razionalismo dell'ebraismo occidentale, cui egli d'altronde sente di appartenere, dissolve e perde, nella sua analisi, quella verità che l'ebreo orientale vive direttamente nella sua persona, nel suo gesto e nel suo corpo, nella quotidianità in cui la legge si è calata e trasfusa, come nelle parabole la dottrina s'incarna totalmente nel racconto» (MAGRIS 1981, p. 334).

L'esperienza dell'ebraismo si esprime nella poetica di Kafka nella lotta interiore che scaturisce dalla controversa ricerca delle proprie origini e quindi, con un passo ulteriore, della *verità* contenuta nella mistica ebraica<sup>40</sup>. L'interlocutore di *Von den Gleichnissen* che fraintende la risoluzione dell'enigma si ferma di fronte a quel salto a-razionale che prevede l'abbandono della prospettiva del reale a favore di quella della metafora, e per questo non può comprenderne la legittima esistenza. L'invito del saggio, che allude ad un altrove indecifrabile quando dice «gehe hinüber»<sup>41</sup>, resta un messaggio oscuro che nemmeno il depositario di questo sapere magico sarebbe in grado di spiegare, poiché la parola di cui dispone la lingua dell'ascoltatore rappresenta il limite non superabile tra due mondi intrinsecamente disgiunti<sup>42</sup>. L'imperativo pronunciato dal saggio, suggerisce Baioni, «vuol dire, a

<sup>39</sup> Cfr. BROD 1977, pp. 171-176, BAIONI 1962, pp. 282-283 e Camilla Miglio, *Note ai testi* per KAFKA 2000, p. 116-117.

<sup>40</sup> Riguardo il rapporto fra arte e verità, l'11 dicembre del 1917 Kafka scrive negli *Oktavhefte*: «Unsere Kunst ist ein von der Wahrheit Geblendet-Sein: Das Licht auf dem zurückweichenden Fratzensgesicht ist wahr, sonst nichts». (KAFKA 1987, p. 68).

<sup>41</sup> E 463.

<sup>42</sup> È per questo che *Gleichnis* va inteso piuttosto nel senso di metafora, ovvero nel

ben guardare, ‘sii tu stesso una metafora’ o ‘vivi la tua vita nella metafora’<sup>43</sup>. È per tale ragione che Kafka cerca di fare della propria parola letteraria una *metafora immediata*: all’individuo che è *al di qua* e non *al di là* non è dato vivere e comprendere allo stesso tempo il qui razionale e l’altrove metaforico – non gli resta che la sensazione di una tautologia incomprensibile.

La medesima impressione di un movimento a vuoto, cioè fine a se stesso, la si ricava dalla lettura di *Der Bau*. L’ossessiva ricerca di un rifugio sicuro e, in ultima istanza, di una *salvezza*, induce la talpa a costruire un labirinto in cui essa stessa, talvolta, finisce per smarrirsi<sup>44</sup>. Il terrore di una violazione della sua dimora genera lo spettro di un’invasione esterna, cosicché la talpa, maestra di progettazione e calcolo, è costretta ad ammettere la possibilità che esista un piano di cui le sfugge il senso: «Es liegt vielmehr ein Plan vor, dessen Sinn ich nicht durchschaue»<sup>45</sup>. Il sogno di un rifugio inespugnabile si ritorce contro l’animale sotto forma di fobie, e gli incessanti lavori di progettazione e riedificazione divengono la condanna a una ricerca interminabile – una pena che Kafka infligge ai suoi personaggi a causa di «quella colpevole rete di pensiero che vuol stringere il mondo. La vittima sogna la potenza: questa è la colpa dei personaggi kafkiani, perseguitati ma anche protervi, e forse di Kafka stesso» (MAGRIS 1981, p. 337).

Alla luce di queste considerazioni, le ambizioni di conoscenza della talpa possono essere lette come un peccato di *hybris*, e la parabola verticale descritta dall’animale, che scava nelle profondità della terra, può essere

---

senso di una mera allusione, incapace però di generare analogie, per insufficienza della parola stessa. Il motivo di questa impossibilità risiede, secondo Kafka, nella lingua del razionismo occidentale, che si rapporta al mondo sensibile oggettivandolo in termini di *possessione*, come si legge negli *Hefte*, in data 8 dicembre 1917: «Die Sprache kann für alles außerhalb der sinnlichen Welt nur andeutungsweise, aber niemals auch nur annähernd vergleichsweise gebraucht werden, da sie, entsprechend der sinnlichen Welt, nur vom Besitz und seinen Beziehungen handelt» (KAFKA 1987, p. 79).

<sup>43</sup> BAIONI 1984, p. 110.

<sup>44</sup> Durs Grünbein, esperto ed appassionato lettore di Kafka, interpreta la figura della talpa di *Der Bau* come una possibile incarnazione di Kafka in quanto ebreo, ovvero della sua condizione di smarrimento nell’inestricabile ricerca della propria identità ebraica: «Kafkas Maulwurf (oder welches Tier immer sich da in den unterirdischen Labyrinth verirrte hatte) markiert das Problem des Verlorenen ein für allemal. Es gibt keinen Ausweg für den, der sich in einem feindlichen Lebensraum bewegt – und das war, nach aller weltweiten Maßgabe, der Jude, der ewige Wandersmann» (GRÜNBEIN 2015, p. 322).

<sup>45</sup> E 501.

vista come immagine speculare (ovvero come percorso inverso) del tentativo di ascesa al cielo, che rimanda a un'altra costruzione le cui vicende sono narrate nel libro della Genesi: la Torre di Babele<sup>46</sup>. Non è un caso che Kafka, nel manoscritto incompiuto e inedito del 1915 intitolato *Der Unterstaatsanwalt*, già prefiguri la visione di una *Babele capovolta*:

Was baust du? Ich will einen Gang graben. Es muß ein Fortschritt geschehn. Zu hoch oben ist mein Standort.  
Wir graben den Schacht von Babel.  
Nur drei Zickzackstriche blieben von ihm zurück. Wie war er vergraben gewesen in seine Arbeit. Und wie war er in Wirklichkeit gar nicht vergraben gewesen<sup>47</sup>.

Il dialogo restituisce un'altra scena di scavo, stavolta con protagonisti umani, mentre la galleria che uno dei due parlanti intende aprire nel suolo viene definita letteralmente «pozzo di Babele». Il medesimo rovesciamento tra zenit e nadir trova riscontro in una lettera di Kafka a Brod del 1913, in cui il riferimento a Babele è esplicito: «was oben und unten ist, weiß man in Babel gar nicht»<sup>48</sup>. In altri due racconti Kafka fa riferimento alla torre biblica: nella breve prosa *Das Stadtwappen* (1920)<sup>49</sup> immagina una Torre di Babele mai costruita eppure, per il solo fatto di essere stata progettata, motivo di discordia e conflitti tra gli abitanti della città per i quali si attende un giorno la punizione divina; nel racconto *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1917) uno scienziato annota in un volume i propri calcoli e le proprie congetture sulle vere cause del crollo della torre, avanzando la paradossale teoria secondo cui la Muraglia Cinese rappresenterebbe il più solido fondamento per portare a termine, questa volta con successo, l'edificazione della torre<sup>50</sup>.

<sup>46</sup> Sull'articolazione dello spazio in Kafka e sulla ricorrenza di movimenti verticali cfr. in particolare NEUMANN 2012, p. 494: «Drittens aber und zuletzt richten sich die Einräumungs-Strategien der Kafkaschen Protagonisten auf vertikal orientierte Baulichkeiten, also Türme, die in den Himmel gebaut, und Schächte, die in die Tiefe des Bodens gegraben werden».

<sup>47</sup> KAFKA 1982, p. 484.

<sup>48</sup> KAFKA 1975, p. 119. Lettera del 29.08.1913.

<sup>49</sup> Cfr. E 374-375.

<sup>50</sup> Cfr. E 289-304. Anche qui, la mancata comprensione della bizzarra teoria dello scienziato si traduce nell'ipotesi che la sua proposta vada intesa in senso spirituale, figurato: «Die

La costruzione scavata dalla talpa di *Der Bau* ha una struttura solida, un'architettura precisa, ma così come la Torre di Babele non giungerà mai a compimento; analogamente, se l'edificazione della torre è causa di castigo, anche l'animale dovrà sottoporsi ad una pena. A legittimazione di «una esistenza letteraria vissuta come colpa e come espiazione» (BAIONI 1984, p. 86), Kafka procura sovente ai propri personaggi punizioni e torture. Nel terzo *Oktavheft*, alla data 21 novembre 1917, si legge: «Das Tier entwindet dem Herrn die Peitsche und peitscht sich selbst, um Herr zu werden, und weiß nicht, daß das nur eine Phantasie ist, erzeugt durch einen neuen Knoten im Peitschenriemen des Herrn. [...] Die Märtyrer unterschätzen den Leib nicht, sie lassen ihn auf dem Kreuz erhöhen. Darin sind sie mit ihren Gegnern einig»<sup>51</sup>. La fantasia di autofustigazione ritorna nel racconto *Der Bau*, in cui la talpa si sottopone volontariamente a un martirio fisico per realizzare le gallerie sotterranee del proprio rifugio. L'animale racconta che per la costruzione della piazza centrale – il fulcro della tana – non sono stati sufficienti i suoi calcoli e sforzi mentali, è stato bensì necessario il sacrificio del proprio corpo:

Nicht ganz in der Mitte des Baues, wohlervogen für den Fall der äußersten Gefahr, nicht geradezu einer Verfolgung, aber einer Belagerung, liegt der Hauptplatz. Während alles andere vielleicht mehr eine Arbeit angestrengtesten Verstandes als des Körpers ist, ist dieser Burg-Platz das Ergebnis allerschwerster Arbeit meines Körpers in allen seinen Teilen (E 468).

Nelle sue rievocazioni la talpa ricorda come, talvolta, la spossatezza fisica prendesse il sopravvento, ma come ogni volta il sopraggiungere di un senso di *pentimento* – che insieme al sacrificio del corpo sta qui a configurare l'attività creativa come rituale religioso – lo richiamasse all'urgenza del lavoro, immaginato fra le righe come rituale votivo:

Einigemale wollte ich in der Verzweiflung körperlicher Ermüdung von allem ablassen, wälzte mich auf den Rücken und fluchte dem Bau, schleppte mich hinaus und ließ den Bau offen daliegen, konnte es ja tun, da ich nicht mehr zu ihm zurückkehren wollte, bis ich dann nach Stunden oder Tagen reuig

---

Mauer, die doch nicht einmal einen Kreis, sondern nur eine Art Viertel- oder Halbkreis bildete, sollte das Fundament eines Turmes abgeben? Das konnte doch nur in geistiger Hinsicht gemeint sein» (E 293).

<sup>51</sup> KAFKA 1987, p. 67.

zurückkam, fast einen Gesang erhoben hätte über die Unverletztheit des Baus und in aufrichtiger Fröhlichkeit mit der Arbeit von neuem begann (E 468).

Il già osservato rapporto carnale che l'animale sviluppa con la sua tana, nel cui terreno è pronto a versare il proprio sangue, assume non da ultimo le forme della penitenza ai limiti del masochismo. Piuttosto che spianare e modellare le pareti della piazza con zampe e unghie, la talpa racconta che, per rifinirne le superfici, ha dovuto martellarle con la propria fronte<sup>52</sup>, fino a procurarsi una ferita:

Für eine solche Arbeit aber habe ich nur die Stirn. Mit der Stirn also bin ich tausend und tausendmal tage- und nächtelang gegen die Erde angerannt, war glücklich wenn ich sie mir blutig schlug, denn dies war ein Beweis der beginnenden Festigkeit der Wand, und habe mir auf diese Weise, wie man mir zugestehen wird, meinen Burgplatz wohl verdient. (E 469)

Mittner ipotizza che «in Kafka il martirio sia la condizione necessaria per meritarsi, se non la grazia 'veramente' concessa, la felicità di credere nella possibilità della grazia»<sup>53</sup>. Benché il suo progetto sia destinato a fallire, la talpa trova nel lavoro di costruzione della tana la sua unica consolazione, ovvero la sua unica ragione e possibilità di sopravvivenza. Analogo è il rapporto di Kafka con la scrittura: come ebreo occidentale, escluso dalla tradizione ebraica, Kafka ritrova nella letteratura il solo spazio di esistenza – un rifugio che significa allo stesso tempo salvezza e castigo<sup>54</sup>. Secondo Baioni, Kafka «non fu mai convinto che l'arte potesse rivelargli la verità, né riuscì mai – e questo fu il suo più autentico dramma – a subordinare la sua vita all'assoluto dominio della sua vocazione di scrittore»<sup>55</sup>.

Alla consapevolezza di questo limite corrisponde per paradosso l'estrema, persistente abnegazione nella ricerca di una dimensione spirituale che, inevitabilmente, resta preclusa<sup>56</sup>. «Die Tatsache, daß es nichts anderes gibt

<sup>52</sup> È indicativo, comunque, che la parte del corpo martoriata sia il cranio, sede dell'attività cerebrale della talpa. Anche la scena più estremamente carnale resta congiunta alla dimensione razionale.

<sup>53</sup> MITTNER 1975, p. 290.

<sup>54</sup> Cfr. BAIONI 1984, p. 83. Notoriamente anche il digiuno si associa in Kafka all'esperienza della letteratura vissuta in forma autopunitiva.

<sup>55</sup> BAIONI 1962, pp. 13-14.

<sup>56</sup> Cfr. MAGRIS 1981, p. 332: «I personaggi kafkiani assomigliano tuttavia quasi tutti al

als eine geistige Welt, nimmt uns die Hoffnung und gibt uns die Gewißheit», scrive Kafka nei quaderni del dicembre del 1917, e nel gennaio seguente soggiunge: «Der Geist wird erst frei, wenn er aufhört, Halt zu sein»<sup>57</sup>. La certezza che la verità risieda nel mondo spirituale, e che allo stesso tempo questo stesso mondo spirituale sia inaccessibile per l'individuo rinchiuso nelle proprie strutture logiche, ingenera la stessa impasse di *Von den Gleichnissen*. La conclusione a cui Kafka giunge nel 1918 è che la soluzione all'aporia dell'esistenza (o della conoscenza) risieda nell'autodistruzione, la quale si compie, ancora una volta per paradosso, come atto *costruttivo*: «Die Erkenntnis ist beides, Stufe zum ewigen Leben und Hindernis vor ihm. Wirst du nach gewonnener Erkenntnis zum ewigen Leben gelangen wollen – und du wirst nicht anders können als es wollen, denn Erkenntnis ist dieser Wille –, so wirst du dich, das Hindernis, zerstören müssen, um die Stufe, das ist die Zerstörung, zu bauen»<sup>58</sup>.

È questa, in definitiva, la ragione della colpa e della condanna della talpa, la quale sembra essersi rinchiusa da sola in una trappola da cui non è in grado di liberarsi, e che rinuncia perciò alla vita in nome della dedizione totale alla propria opera:

Auch bin ich nicht dem freien Leben bestimmt und ausgeliefert, sondern ich weiß, daß meine Zeit gemessen ist [...]. Zuviel beschäftigt mich der Bau (E 476).

Euretwegen Ihr Gänge und Plätze, und Du vor allem Burgplatz, bin ich ja gekommen, habe mein Leben für nichts geachtet, nachdem ich lange Zeit die Dummheit hatte, seinetwegen zu zittern und die Rückkehr zu Euch zu verzögern. Was kümmert mich die Gefahr jetzt, da ich bei Euch bin. Ihr gehört zu mir, ich zu Euch, verbunden sind wir, was kann uns geschehn (E 487).

---

topo della Kleine Fabel [...]. La verità [...] è la vastità di quel mondo senza confini temuto dal topo, è il vuoto in cui non appare alcuna certezza di valore e di significato. È l'esilio ebraico, la consapevolezza di non essere nella Terra Promessa bensì nel deserto; è l'accettazione del deserto e insieme il cammino, attraverso il deserto, verso una Terra Promessa, in cui si sa che non si porrà mai piede, come Mosè, ma che si continua a cercare». La critica è piuttosto unanime nel ritenere che Kafka abbia letto Haim Nachman Bialik, in particolare la poesia *Heziz wa-met*, che secondo Jacob Allerhand veicolerebbe un precetto della tradizione talmudica, ovvero che il sacrificio del corpo sia un passaggio obbligato, quanto vano, «per penetrare i segreti della ragione e i misteri» (ALLERHAND 1981, p. 401).

<sup>57</sup> KAFKA 1987, p. 68.

<sup>58</sup> Ivi, p. 74.



L'unica via d'uscita, ovvero la sola grazia che potrebbe giungere ad affrancare l'animale, è la morte – «Verlangen nach einem tieferen Schlaf, der mehr auflöst. Metaphysisches Bedürfnis ist nur Todesbedürfnis», scrive Kafka nei diari<sup>59</sup>. L'impressione che la talpa di *Der Bau*, continuando a scavare, non attenda altro che la propria fine, è accentuata dall'epilogo tronco del testo, mai terminato dall'autore, che ha un sapore quasi beckettiano di sospensione a oltranza<sup>60</sup>. Le fantasie di morte della talpa si manifestano non da ultimo nel turbamento causato da un rumore sotterraneo di origine ignota, che essa associa al sopraggiungere di un nemico letale. Tentare di scoprirne la fonte, venire a capo di questa verità misteriosa, diviene infine il tormento cruciale della talpa, che la induce a mettere a repentaglio la sicurezza raggiunta con tanto sforzo allo scopo di pervenire a una qualche «certezza»:

Ich werde in der Richtung zum Geräusch hin einen regelrechten großen Graben bauen und nicht früher zu graben aufhören, bis ich, unabhängig von allen Theorien, die wirkliche Ursache des Geräusches finde. Dann werde ich sie beseitigen, wenn es in meiner Kraft ist, wenn aber nicht, werde ich wenigstens Gewißheit haben. Diese Gewißheit wird mir entweder Beruhigung oder Verzweiflung bringen, aber wie es auch sein wird, dieses oder jenes; es wird zweifellos und berechtigt sein (E 494).

In altre parole, l'alternativa all'attesa della morte è andare incontro alla morte. In questa condizione sospesa, l'animale non può far altro che ciò di cui è capace, cioè *costruire*, affinché tale azione conduca, infine, all'autodistruzione. Negli *Oktavhefte* si legge: «Einer Beweisführung kann man in die Zauberwelt ausweichen, einer Bezauberung in die Logik, aber beide gleichzeitig erdrücken, zumal sie etwas Drittes sind, lebender Zauber oder nicht zerstörende, sondern aufbauende Zerstörung der Welt»<sup>61</sup>. Ancora una volta Kafka indugia sulla cifra liminale che separa il mondo spirituale da quello dell'intelletto, rafforzando la sua convinzione: se i due piani si so-

<sup>59</sup> KAFKA 1980, p. 172 (aprile 1912).

<sup>60</sup> Non è superfluo ricordare che Kafka, da tempo malato di tubercolosi, scrisse *Der Bau* negli ultimi mesi della sua vita, poco prima che la malattia, dopo una lunga sofferenza, lo stroncasse. Thomas Anz cita Reiner Stach per associare alla respirazione difficoltosa di un tisico il rumore che tormenta e spaventa la talpa del racconto, e alla stessa malattia terminale il misterioso nemico temuto dall'animale (ANZ 2010, p. 176).

<sup>61</sup> KAFKA 1987, p. 80 (annotazione del 26 febbraio 1918).

vrappengono, si genera una forza distruttrice e insieme ‘edificante’. *Costruire un’autodistruzione* è dunque il disegno della talpa di *Der Bau* e, allo stesso tempo, l’obiettivo della scrittura-penitenza di Kafka. Ma ancora: se la talpa è tutt’uno con la tana, ciò significa – per estensione – che è l’arte stessa a doversi autodistruggere attraverso un’opera di «auto-rimozione»<sup>62</sup>.

*Der Bau*, in conclusione, è il risultato di questo estremo sforzo poetico, compiuto mettendo in scena la centralità della perizia *tecnica* di cui la talpa è un esempio di maestria: la continua attenzione alla revisione e al perfezionamento della propria opera emerge in ogni aspetto della narrazione, e si traduce in una altrettanto minuziosa riflessione su disegni, strategie, accorgimenti, misure e contromisure – sicché si può dire che il racconto non mostri altro che il *funzionamento* della scrittura come atto di costruzione poetica<sup>63</sup>. Come sostiene Barthes, lo scrittore «è come un artigiano» e proprio in ciò risiede il «paradosso»: «quest’atto si esaurisce nella sua tecnica, esiste solo allo stato di modo [...]: *l’essere della letteratura non è altro che la sua tecnica*»<sup>64</sup>. Il *Bauplan* della talpa – e, simmetricamente, l’impianto della sua narrazione – risponde ad un criterio di massima precisione formale e di assoluto rigore logico: nella tana la «pura razionalità si è trasformata in pura bestialità» (BAIONI 1962, p. 287) o, in altre parole, la pura bestialità è effetto del «divenire-animale» della razionalità pura. La già citata formula di Deleuze e Guattari presuppone una «linea di abolizione», ovvero un «uso intensivo» della lingua da parte di Kafka, in cui «far vibrare il senso, aprire la parola su intensità ulteriori inaudite», ove «non c’è più soggetto di enunciazione, né di enunciato» (DELEUZE/GUATTARI 1975, p.

<sup>62</sup> Dal terzo *Oktavheft*, annotazione del 17 dicembre 1917: «Selbstvergessenheit und Selbstaufhebung der Kunst: Was Flucht ist, wird vorgeblich Spaziergang oder gar Angriff» (KAFKA 1987, p. 67).

<sup>63</sup> Non manca un riferimento esplicito alle «riflessioni tecniche» di cui si fa carico l’animale: «Und damit verliere ich mich in technische Überlegungen, ich fange wieder einmal meinen Traum eines ganz vollkommenen Baues zu träumen an, das beruhigt mich ein wenig, entzückt sehe ich mit geschlossenen Augen klare und weniger klare Baumöglichkeiten, um unbemerkt aus- und einschlüpfen zu können». (E 482)

<sup>64</sup> BARTHES 1966, p. 131. Barthes evidenzia l’importanza del rigore formale per Kafka: «Il sistema allusivo di K. funziona come un segno immenso che interroghi altri segni. Ma l’esercizio di un sistema significante [...] conosce una sola esigenza [...]: il rigore. [...] È la precisione di una scrittura (precisione strutturale, non già retorica [...]) a impegnare lo scrittore nel mondo: non in una o nell’altra delle sue opzioni, ma nella sua stessa defezione: la letteratura è possibile perché il mondo non è fatto.» (p. 134).

38-40). I principi del rigore e dell'autorimozione in *Der Bau* determinano non solo il montaggio e l'architettura del testo, ma anche il movimento del linguaggio: nella cornice di una sintassi tesa fra la linearità del pensiero razionale e le tortuosità ossessive della talpa, la parola viene asciugata, spogliata, riportata alla *forma della preghiera*. Essa dice, in ultima analisi, l'inedita voce di un animale: risponde al sogno di abitare uno spazio assolutamente vuoto, fatto di solo silenzio e perciò emblematico della tensione verso l'autodistruzione propria della scrittura kafkiana, se è vero, come si legge negli *Oktavhefte*, che «il mutismo appartiene agli attributi della perfezione»<sup>65</sup>.

### Bibliografia

- ALLERHAND Jacob, *Identità ebraica in Kafka* (trad. di G. Chiarini), in *AION - Studi tedeschi*, N.S. XXIV (1981), 3, pp. 387-404.
- ANZ Thomas, *Motive des Militärischen in Kafkas Erzähltexten seit August 1914*, in ENGEL Manfred, ROBERTSON Ritchie (Hrsg.), *Kafka und die kleine Prosa der Moderne*, Würzburg 2010.
- BAIONI Giuliano, *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano 1962.
- BAIONI Giuliano, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino 1984.
- BARTHES Roland, *La risposta di Kafka* (1960), in *Saggi critici*, Torino 1966, 130-134.
- BENJAMIN Walter, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. di R. Solmi, Torino 1962.
- BENJAMIN Walter, *Gesammelte Werke*, I, Frankfurt am Main 1991.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Felix, *Kafka. Per una letteratura minore*, trad. di A. Serra, Milano 1975.
- EMRICH Wilhelm, *Franz Kafka*, Frankfurt am Main/Bonn 1961.
- GRÖZINGER Karl E., *Kafka e la Cabbalà*, trad. di P. Buscaglione e C. Candela, Firenze 1993.
- GRÜNBEIN Durs, *Die Jahre im Zoo. Ein Kaleidoskop*, Berlin 2015.
- KAFKA Franz, *Franz Kafka: Briefe 1902-1924*, hrsg. von M. Brod, Frankfurt am Main 1975.
- KAFKA Franz, *Tagebücher 1910-1923*, hrsg. von M. Brod, Frankfurt am Main 1980.
- KAFKA Franz, *Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Frankfurt am Main 1982.
- KAFKA Franz, *Skizzen - Parabeln - Aphorismen*, a cura di G. Baioni, Milano 1983.
- KAFKA Franz, *Die Acht Oktavhefte*, Frankfurt am Main 1987.

<sup>65</sup> «Stummheit gehört zu den Attributen der Vollkommenheit» (KAFKA 1987, p. 66).

- KAFKA Franz, *Die Erzählungen. Originalfassung*, hrsg. von R. Hermes, Frankfurt am Main 1996.
- KAFKA Franz, *Cinque storie di animali*, a cura di C. Miglio, Roma 2000.
- LUKÁCS Georg, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Hamburg 1958.
- MAGRIS Claudio, *L'edificio che distrugge il mondo*, in *AION - Studi tedeschi*, N.S. XXIV (1981), 3, 387-404.
- MITTNER Ladislao, *Kafka senza Kafkismi*, in *La letteratura tedesca del Novecento e altri saggi*, Torino 1960, 249-294.
- NEUMANN Gerhard, *Kafka-Lektüren*, Berlin/Boston 2013.
- STACH Reiner, *Kafka: Die Jahre der Erkenntnis*, Frankfurt am Main 2008.

*Dizionari:*

- CASTIGLIONI Luigi, MARIOTTI Scevola, *Il Vocabolario della Lingua Latina*, Torino 1966.
- DROSDOWSKI Günther u.a. (hrsg.), *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden*, Mannheim 1976.
- GRIMM Jacob u. Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch* online:  
*Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm auf CD-ROM und im Internet*, hrsg. von K. Gärtner u.a., Trier 2016 (<http://woerterbuchnetz.de/DWB/>).



# ODYSSEUS ALS GRENZÜBERSCHREITER BEI EXILAUTOREN/INNEN AUS ÖSTERREICH

von  
Alessandra Schininà  
Catania/Ragusa

Eine der in der Exilliteratur am häufigsten vorkommenden mythologischen Gestalten ist Odysseus. Für viele ExilautorInnen wurde der Held aus Ithaka eine Identifikationsfigur, da diese, auch mehrere Jahre nach dem Ende ihrer Flucht, sich weiter als Irrende und Heimatlose fühlten. Odysseus ist jedoch eine vielseitige Figur (*polytropos*, der Vielgewandte), eine Versinnbildlichung der Widersprüche der menschlichen Natur. Er ist zugleich König und Bettler, Held und doch auch voller List, Dulder und dennoch grausamer Rächer, neugieriger und ruheloser Reisender, sinnender Heimatnostalgiker, Kenner vieler Städte und Länder und nicht zuletzt hervorragender Erzähler. Im Laufe der Jahrhunderte hat seine Person immer neue Facetten gewonnen<sup>1</sup>.

Im XX. Jahrhundert wird der ums Überleben kämpfende, vielgewandte Odysseus, der nach einer langen und schwierigen Rückreise endlich unversehrt heimkommt, zum Vertreter des rationalen Denkens. Adorno und Horkheimer in ihrer, im Exil geschriebenen, *Dialektik der Aufklärung* erkennen in Odysseus ein selbstbewusstes Individuum, das sich durch Schlaueit und Intelligenz gegen die personifizierten Ungeheuer des Irrationalen behauptet, mit einer unbegrenzten Wißbegier. Der listige und widerspruchsvolle Odysseus und seine Erlebnisse und Erfahrungen werden jedoch von Adorno wegen der zweckbezogenen und oft einseitigen Anwendung der Vernunft, ziemlich kritisch analysiert.

*Des Odysseus Nachfahren: österreichische Exilliteratur seit 1938* hat Jo-

---

<sup>1</sup> Über das Bild des Odysseus in der Literatur vgl. BOITANI 1994; FUCHS 1994; SEIDENSTICKER 2001; ERHART / NIEBERLE 2003; GERKE / KIRSCHKOWSKI 2009; RESCH 2012.

seph P. Strelka sein 1999 erschienenes Werk genannt. Die Liste der ExilautorInnen aus Österreich, die wenigstens ein Gedicht oder eine Seite, bis zu einem ganzen Theaterstück der Figur Odysseus und seinen Abenteuern gewidmet haben, ist wirklich lang. Darunter befinden sich auch berühmte Namen wie Rose Ausländer, Erich Fried, Elias Canetti, Paul Celan, F.Th. Csokor, Günther Anders und weiter Friedrich Bergammer, Alfred Frisch, Alfred Gong, Hermann Hakel, Fritz Heinemann, Martha Hofmann, Paula Ludwig, Heinz Politzer, Ernst Schönwiese, Ernst Waldinger, Arthur West. Die Art wie sie mit dem Mythos umgehen ist dabei sehr verschieden: von der aktualisierenden Bearbeitung bis zur Verfremdung, von der autobiographischen Projektionsfläche bis hin zur Infragestellung. Dementsprechend vielseitig und widersprüchlich ist das daraus entstehende Bild des Odysseus sowie der Gestalten um ihn, vor allem der Frauen wie Penelopes oder Nausikaa oder der Ungeheuer wie Polyphem oder die Sirenen. Ich möchte mich weniger auf das leidtragende Bild konzentrieren (d.h. Odysseus als Schiffbrüchiger und sich vor Sehnsucht nach der Heimat verzehrender Grübler und enttäuschter Heimkehrer), als auf das, trotz aller Schicksalsschläge, freie und selbstbewußte Individuum, das aus der Not eine Tugend macht, und somit zum Vorbild für die im Exil lebenden Intellektuellen werden konnte, dort auf der Suche nach der Möglichkeit persönlicher Horizonterweiterung.

Die Vorstellung eines wißbegierigen Odysseus als kühner Grenzüberschreiter wurde vor allem von Dante und Tennyson entwickelt. Dante folgte der Legende, laut derer Odysseus nicht lange in Ithaka weilte, sondern, von einem unstillbaren Wissensdrang getrieben, sich erneut ein Schiff beschaffte und dann die Säulen des Herkules durchquerte, um danach mitten im Ozean, vor dem Berg des Purgatoriums, den Tod zu finden. In der Meeresecke von Gibraltar, ließ ihn Dante, um seine zögernden Reisegefährten zur Überschreitung dieser tabuisierten Grenze zu bewegen, die berühmten Worte aussprechen: «Gedenkt des Stamms, dem ihr entsprossen seid, Gott schuf euch nicht, daß ihr wie Tiere lebtet, als Menschen solltet ihr Erkenntnis suchen!»<sup>2</sup>.

Auch Tennyson sieht Ulysses als Eroberer von neuen Welten, der die Monotonie des Lebens auf Ithaka nicht lange ertrug und sich erneut ein-

---

<sup>2</sup> DANTE 1952, S. 120.

schiffte: «to follow knowledge like a sinking star»<sup>3</sup>, indem er die Grenzen des Wissens immer weiter, bis ins Unendliche schob. Vor allem einige Abenteuer aus Homers *Odyssee* und aus anderen Quellen, wie die Begegnung Odysseus mit Polyphem und den Sirenen, die Reise in die Unterwelt, seine weiteren Fahrten nach der Rückkehr, boten die Möglichkeit, drei Arten von Grenzüberschreitungen in Betracht zu ziehen: die Überschreitung der Grenzen des Wissens, die der Grenze zwischen Leben und Tod, die der Grenze zwischen Realität und Phantasie. So steht Odysseus an der Schwelle des Übergangs von einem mythischen zu einem geschichtlichen Zeitalter und zugleich, wie Benjamin bemerkte, «an der Schwelle, die Mythos und Märchen trennt»<sup>4</sup>.

In Bezug auf den Charakter des Ulysses sprach schon Cicero nicht von Neugier des griechischen Helden, sondern von seinem dringenden Verlangen nach Wissen. Die von den modernen AutorInnen oft zitierte Sirenenepisode zeigt am besten wie Odysseus' *hybris* ihn oft bis zur Grenze des für den Menschen Ertragbaren treibt. In den oft zitierten Texten von Kafka und Brecht über die Begegnung mit den Sirenen wird das Verhältnis zwischen praktisch rationellem Wissen und erdgebundener, magischer Weisheit und Kunst problematisiert. So konfrontiert auch Erich Fried die Sirenen und Odysseus in zwei Parallelgedichten, in denen das Element des Hörens im Mittelpunkt steht. Bei Fried wird immer wieder Odysseus in Verbindung mit dem Gehörsinn gebracht. Um die Geheimnisse der Natur und der Zukunft zu entdecken, exponiert sich Odysseus bis an die Grenze des menschlichen Hörvermögens, da er, um jeden Preis, das wissensversprechende Lied der Sirenen hören will: «Mit ihrem Lied in den Ohren/sie dennoch vernichten/und sie erlösen»<sup>5</sup>. Der griechische Held besiegt die Sirenen, indem er sie in die eigene Existenz als Kunst, als Erzählung eingliedert. Die Sirenen sind mit ihren Opfern durch einen tödlichen Fluch verbunden. Trotzdem gelingt es Odysseus, sie zu hören ohne zu sterben. Hingegen werden die Sirenen vernichtet, ihr Gesang bleibt aber für die Nachwelt erhalten. Wie Blanchot bemerkt, nehmen sie im Text der *Odyssee* wieder Gestalt an. Indem die Dichtung den Mythos abbildet, transfor-

---

<sup>3</sup> TENNYSON 1969, S. 564.

<sup>4</sup> BENJAMIN 1972, S. 415.

<sup>5</sup> FRIED 1993, Bd. I, *Odysseus*, S. 525 (im folgenden mit Fr, Bandnum. und Seitenzahl angegeben).



miert sie ihn und entzieht ihm seinen Schrecken. Die physische Zerstörung der Sirenen bedingt zugleich ihre Erlösung. Frieds gegen die Angst singende Sirenen und Odysseus' Überlebensstrategie («Nicht sterben wollen/sondern so leben dürfen/ohne zu taumeln/hörend/aber nicht hörig», *Odysseus*, Fr I, 525) verbildlichen die Fähigkeit des Dichters, die ihm zugefügten Übel zu überwinden und sich das Wissen der Sirenen über Leben und Kunst anzueignen. Die Sirenen und die Angst des im Ungewissen irrenden Menschen sollen herausgefordert werden, damit der Dichter/Odysseus weiter- und überleben kann.

Noch in den Achtziger Jahren befindet sich der alte, nie zur Ruhe kommende Fried/Odysseus *Auf der Heimfahrt nach Ithaka* (Fr III, 97), in einer von neuem angefangenen Hin- und Rückfahrt in Richtung seiner geliebten/gehaßten Heimat, in der sich Glück und Unglück einander abwechseln. Dieses Glück-Unglück singt mit weicher Stimme und verlockt ihn immer wieder. Das mit dem Schicksal des Odysseus eng verbundene Motiv des ewigen Seefahrers wird in Fried zu einer literarischen und politischen Fahrt: sein Schiff segelt zu den «Küsten Böhmens», zum Land der literarischen und politischen Utopie, zum Land von Celan, Sacco und Vanzetti, Ingeborg, Rosa und Ulrike «im Nochnie und Nochnirgends mühelos» (*Landnahme*, Fr III, 221).

In *Das Prinzip Hoffnung* sieht nicht zufällig Ernst Bloch in Odysseus einen Faust des Meeres, und stellt ihn neben andere Figuren als Motiv der Überschreitung der Grenzen aus Wissens- und Erlebnisdurst, neben Don Juan, Kolumbus oder Don Quijote. Sie alle werden als Vertreter eines utopischen Denkens betrachtet, die die Welt in all ihren Erscheinungen erfahren und erkennen wollen: «Er [Odysseus] besitzt nicht nur die Ungeduld, die Welt zu sehen, sondern er ist diese Ungeduld [...] Leben wird auch hier dasselbe wie durchgehaltene Grenzüberschreitung»<sup>6</sup>.

Auch für Rose Ausländer wird der ewige Seefahrer Odysseus zum ständig Suchenden. Die Dichterin identifiziert sich mit ihm. In ihrer märchenhaften und nomadischen Welt steht Odysseus für das Meer, ein lebenslanges Dasein unter Segeln, die Fähigkeit, die Grenzen zwischen Meer, Erde und Himmel zu verwischen, sich die Geheimnisse der Natur und des Lebens anzueignen. In diesem Prozess werden die Frauenfiguren um Odys-

<sup>6</sup> BLOCH 1959, S. 1206.

seus zu Vermittlerinnen. Im Gedicht *Nausikaa* wird der gestrandete Odysseus durch das naturverbundene Mädchen wieder «zusammengesetzt» und erlebt eine Wiedergeburt aus «Meer, Gestirn und Gestade»<sup>7</sup>. Zwischen Himmel und Erde schwebend sammelt die Königstochter die verstreuten Stücke des fremden Schiffsbrüchigen und setzt sie zusammen.

Die Sirenen stehen hingegen in den Gedichten Ausländers als Möglichkeit, die Zeit zu überwinden, da sie die Spuren vergangener Tage, als Momentaufnahmen von Leben und Tod, in ihrem Gesang sammeln (*Singen Sirenen*, Aus II, 308). Durch Calypso erkennt Odysseus, daß er sein Helldentum haßt und daß er weder Penelopes noch Circe wirklich liebt, sondern nur das Meer: «Gebt mir einen Acker im Meer/ich will ihn pflügen/mit meinem Schiff» (*Odysseus*, Aus V, 43). Der entthronte König ist, wie die Dichterin und ihre Exilgefährten, ein «Wasserbürger», der eine erotische Beziehung zum Meer entwickelt und zwischen Wellen und Zeiten, zwischen Wirklichkeit und Traum segelt (*Fremde*, Aus III, 33). Noch 1997 schreibt Arthur West, der 1938 aus Österreich emigrierte und nach einer Odyssee durch England, Australien und Italien endlich 1946 nach Österreich zurückkehrte, unter den Namen Odysseus den «Versuch einer Autobiographie», um am Ende festzustellen: «Irrfahrt und Heimkehr sind noch nicht, sind niemals zu Ende»<sup>8</sup>.

In seinem Erkenntnisdrang begnügt sich Odysseus nicht nur der Außenwelt, sondern scheut nicht, fast bis zur Selbstauflösung zu gehen, um seine Identität als Mensch zu finden und diese zu behaupten. Dieser Prozeß beginnt schon mit der *Verstellung* des eigenen Namens. Im ersten Teil seiner Autobiographie *Die gerettete Zunge* gesteht Elias Canetti, daß er als Jugendlicher die Figuren der griechischen Mythen nur wegen ihrer Namen liebte oder verabscheute. Die meistgeliebte Gestalt unter diesen, ein Vorbild für ihn, war Odysseus: «ein rundes und sehr erfülltes Vorbild, das sich in vielen Verwandlungen präsentierte, deren jede ihren Sinn und ihre Stelle hatte»<sup>9</sup>. Canetti erwähnt unter den von ihm bevorzugten Szenen aus der *Odyssee* die List, durch die Odysseus sich und seinen Gefährten das Leben rettete, als er sich Polyphem gegenüber Niemand nannte. Diese «Verringe-

<sup>7</sup> AUSLÄNDER 1984-1990, Bd. II, *Nausikaa*, S. 269 (im folgenden mit Aus, Bandnum. und Seitenzahl angegeben).

<sup>8</sup> WEST 1997, S. 53 (*Der andre Odysseus*).

<sup>9</sup> CANETTI 1977, S. 136.

«Niemand-Motiv» kommt häufig in den Texten von ExilautorInnen vor. Gerade diese homerische Episode beeindruckte die staatenlosen Emigranten, die einst Ansehen und auch Ruhm genossen und dann im Exil jeder Art von Demütigung ausgeliefert waren. So ergeben sich Variationen zum Motiv Odysseus/Niemand im Zusammenhang mit dem Schicksal der Emigranten, die alles verloren haben und sich in einem Niemandsland bewegen, wo sie Überlebensstrategien entwickeln müssen. Das Niemandsland kann aber auch zu einem freien literarischen Raum werden, um auf die unbeschränkte Möglichkeit, Grenzen zu überbeschreiten, Zeit- und Ortentfernungen zu verwischen hinzuweisen.

So ist Rose Ausländer von einem Odysseus fasziniert, der sich als Niemand bezeichnet und auf der nichtendenden Fahrt eine eigene Identität findet, auch wenn in einem Schattenreich: «Reisen um nicht da zu sein/wo ich bin/ um NIEMAND zu sein/ ein Schatten im Schattenreich» (*Odysseus*, Aus V, 43). Das lyrische Ich reist inkognito wie der mythische König:

Ich bin König Niemand  
trage mein Niemandsland  
in der Tasche

Mit Fremdenpaß reise ich  
von Meer zu Meer [...]

Mein Pseudonym  
Niemand  
ist legitim

Niemand argwöhnt  
daß ich ein König bin  
und in der Tasche trage  
mein heimatloses Land (*Niemand*, Aus III, 132)

Wenn die Emigrantin ein Niemand ist für diejenigen, die ein Haus und ein Vaterland besitzen, bleibt ihr nichts anderes übrig als gerade diese Identität zu beanspruchen. So wird auch das in ihren Versen oft erwähnte Niemandsland zu einem ideellen Vaterland. Das Niemandsland weist hier nicht auf eine vergessene Einöde hin, sondern auf einen unendlichen Raum, auf die unbeschränkte Möglichkeit, Grenzen zu überschreiten, in der realen Welt, in der der Phantasie zu leben, in der Natur wiedergeboren zu

werden: «Vergiß/ Deine Grenzen/ Wandre aus/ Das Niemandsland/ Unendlich/ nimm dich auf» (*Unendlich*, Aus VI, 129). Hier baut die Exildichterin ihre Welt aus Papier und Wörtern auf und sammelt ihre Erinnerungen: «Ich sammle/meine Verluste/in einer Schale/sie blühen schwarz/ wie Mohnduft/in mein Niemandsland» (*Ich sammle*, Aus VII, 279). «Mohn» und «Niemand» sind zwei Wörter, die in den Versen von Rose Ausländer so wie in denen Celans, als Chiffre trauriger Erinnerungen, des Vergessens oft wiederkehren. Aber die Dichterin/Rose, die ausgerissene Blume, weigert sich, eine «Niemandsrose» zu werden, lehnt sich gegen ein Schicksal der Selbstvernichtung auf und versucht ihrer Odysseus-Existenz einen Sinn zu geben.

Auch in den Versen Frieds befinden sich originelle Varianten über das Thema Odysseus/Niemand. Der Dichter wechselt z. B. den traditionellen Standpunkt und konzentriert sich auf die Figur des Polyphem. Er betrachtet auch den monströsen Zyklop als einen Ausgestoßenen, der von «Niemand» betrogen wird. Einerseits scheint Polyphem all das was mit ihm geschieht bis zum Schluß zu verneinen, um sich vor der Vernichtung zu retten (eine Haltung die an die des verfolgten Juden in Kramers Gedicht *Die Wahrheit ist, man hat mir nichts getan* erinnert), andererseits glaubt niemand an seine Behauptungen und der Zyklop bleibt allein:

Niemand kommt  
Niemand kommt vor mein Haus

Niemand sieht mich  
Niemand zeigt mit dem Finger

Von niemands Finger fällt  
auf meine Stirne kein Schatten

Niemand zeigt auf mich  
Niemand reißt seinen Mund auf

Niemand beginnt zu schreien  
daß mir die Ohren bersten

Von niemands Schreien fällt  
auf meine Taubheit kein Ton (*Behauptungen Polyphems*, Fr I, 490)

Das Motiv Odysseus/Niemand kehrt im dramatischen Gedicht Frieds *Eli* wieder. Auch Eli, der Gott, den die jüdischen Holocaustopfer anflehen,

negiert sich selbst so wie Odysseus es tat, vielleicht weil er sich von den Ungeheuerlichkeiten seiner Geschöpfe retten will (*Eli*, Fr I, 110). Die Odysseus/Niemand-Kombination nimmt zuweilen unheimliche Züge an. Im Gedicht Frieds *Auszug und Heimkehr* verliert der Flüchtling auf seinem langen Weg allmählich alles: Kleidungsstücke, das eigene Fleisch, zuletzt die eigenen Knochen; am Ende bleibt von ihm nur ein «Licht ohne Augen» und ein «unerhörter Ton» (*Auszug und Heimkehr*, Fr I, 313). Odysseus/Niemand wird auf seine Stimme reduziert. Und als die vom Wind getragene «Rückkehr» durch das Stadttor kommt, kommentieren die Bewohner nüchtern: «Das ist nichts/ Niemand/ kommt wieder» (*Auszug und Heimkehr*, Fr I, 314).

Odysseus Reise in die Unterwelt bietet eine andere Quelle von Variationen über das Thema der Beziehung zwischen Leben und Tod, zwischen Lebenden und Toten, zwischen Gegenwart und Vergangenheit. Diesbezüglich entwickelt Paul Celan um Odysseus neue und ungewöhnliche Zusammenhänge. In der «Odessitka» Celans<sup>10</sup>, Odessa und Ithaca zugleich, leben persönliche Erinnerungen und literarische Erfindungen nebeneinander. Wie so oft «entfremdet» Celan die topischen Figuren des Exils, indem er die direkten Anspielungen auf ein Minimum reduziert und jede Gefühlsduselei beseitigt. Im Gedicht *Die Gauklertrommel* erscheint ein origineller Odysseus/Affe. Bei den Klängen seiner Trommel verwandelt der Dichter/Emigrant/Gaukler den nach Ithaka zurückkehrenden Odysseus zu einem Affen und nicht umgekehrt. Nicht er öffnet Odysseus in seiner utopischen Reise nach Ithaka nach, sondern lässt den Odysseus/Affen auf seiner Wanderbühne die eigene Heimreise wiederholen, die sich als eine Reise in den Tod erweist:

Die Gauklertrommel,  
von meinem Herzgroschen laut.

Die Sprossen der Leiter, über  
die Odysseus, mein Affe, nach Ithaka klettert,  
rue de Longchamp, eine Stunde  
nach dem verschütteten Wein:

tu das zum Bild,  
das uns heimwürfelt in

<sup>10</sup> CELAN 1975, I, S.133.

den Becher, in dem ich bei dir lieg,  
unausspielbar<sup>11</sup>.

In seiner Rede *Meridian*, in Bezug auf den marionettenhaften, illusorischen Charakter der Kunst, zitiert Celan den Ausrufer, der in Büchners *Woyzeck* seine Künste in Begleitung eines kostümierten Affen präsentiert: «die Kunst erscheint diesmal in Affengestalt»<sup>12</sup>. Der Affe/Odysseus ist also die Chiffre des grotesken und qualvollen Spiels mit Bildern, die die Illusion vorgaukelt, als könnte man die Würfel des eigenen Loses erneut aus dem Becher werfen, das eigene Schicksal ändern und nachhause zurückkehren. Selbst die «Kunst» des Ulysses, seinen Erfindungsgeist und seine Fähigkeit dazu auszunutzen, um andere zu täuschen, werden letzten Endes angewandt, um zu überleben, Illusionen zu schaffen, einen Ausweg zu finden, um die Zeit und den Tod zu überlisten.

Im Schauspiel *Kalypso* von Franz Th. Csokor, im Exil geschrieben und 1946 im Wiener Burgtheater aufgeführt, kann sich Odysseus schwer von seinem kriegerischen, rachsüchtigen Denken befreien. Nur die Liebe Kalypsos', auf der von der Nymphe matriarchalisch regierten Insel, scheint ihn für kurze Zeit zu verwandeln. Einmal in die Heimat zurückgekehrt, sehnt er sich nach der Friedensinsel von Kalypso, wo er schließlich 30 Jahre später als gestrandete Leiche angeschwemmt wird. Sogar als Toter verzichtet also Odysseus nicht auf seine Reiselust und setzt seine ewige Reise zur See- und im Zeitgeschehen weiterhin fort. Das Stück von Csokor vermittelt ein Gefühl von Zeitlosigkeit und dauerndem Übergang und Zusammentreffen der Menschen- und Götterwelt, doch das Ganze ist vielleicht nur eine Erdichtung des blinden Sängers, der dauernd sich auf der Bühne mit den anderen Figuren unterhält.

Eine vielgepriesene Eigenschaft des Odysseus ist seine rhetorische Fähigkeit, seine große Gabe, wahre oder erfundene Geschichten zu erzählen und die Zuhörer zu fesseln. Auch in dieser Hinsicht bot seine Figur ein Identifikationsmuster für SchriftstellerInnen, die im Exil über die Wirkung ihrer Kunst, ihres Schreibens in Sondersituationen, vor einem fremden Publikum, nachdachten. Odysseus wird identisch mit seinem Sänger Homer, dem fahrenden Dichter. So entsteht das Bild von Odysseus als ein an den Häu-

<sup>11</sup> *ivi*, II, S. 60.

<sup>12</sup> CELAN 2000, S.187.

serschwellen sitzender Bettler, der Geschichten erzählt und damit die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet. So stellt sich Paula Ludwig einen Odysseus als Bettler auf der Schwelle des eigenen, von den Freiern besetzten Hauses vor<sup>13</sup> und Heinz Politzer betont die Einsamkeit und Enttäuschung des nunmehr alten Helden in einer Heimat, die ihn ignoriert, obwohl er so viel erlitten hat, um sie wiederzusehen<sup>14</sup>. Im Gedicht *Odysseus* faßt Alfred Gong das Schicksal des homerischen Helden in drei Phasen zusammen: In der ersten Phase tritt er kühn der Lage des stets neue Brücken und Grenzen überquerenden Wanderers entgegen: «Bleib kühl in der Fremde, vergiß die Landschaft von heute. [...] Brich auf am Morgen, vergiß was dich gestern noch freute,/ Straßen warten auf dich und Brücken und Grenzen...»<sup>15</sup>; in der zweiten Phase sind viele Jahre vergangen; der König ist nun zum Bettler geworden, der in der Fremde kaum bei den Festmählern geduldet wird. Man schenkt ihm verrostete Münzen als Entgelt für die von ihm vorgetragenen Geschichten, die einfach als gut ausgedachte Erfindungen betrachtet werden: «Schön kann er lügen, der Greis». Zuletzt gewähren ihm die Götter die Rückkehr, aber niemand erkennt ihn; Fremde leben in seinem Haus und denken nur ans Vergnügen: «Vergessen bist du wie all die anderen Toten».

Erzählen, erdichten ist für viele ExilschriftstellerInnen, die einst Ansehen und sogar Ruhm genossen hatten, das einzige Mittel sich über ihre prekäre Lage hinwegzusetzen und gegen das Vergessenwerden zu kämpfen. Auch Rose Ausländer variiert mehrmals das Thema des erzählenden Königs und wandernden Bettlers. Sie fühlt sich, gleich dem Odysseus, als Königin eines verlassenen Landes, die als Fremde um Aufnahme bittet (*Geheimnis*, Aus V, 212). Von Haus zu Haus umherziehend, sammelt sie, wie ein «Bettelmönch», «Brotworte» (*Almosen*, Aus IV, 55), um sich dann, dank ihren Versen, eine eigene Welt zu schaffen, die die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Phantasie verschwinden läßt.

Canetti sah Odysseus als «größter Schauspieler aller Zeiten»<sup>16</sup> und als Überlebenskünstler; damit werden Odysseus' Lügen (und seine eigenen) gerechtfertigt:

<sup>13</sup> LUDWIG 1986, S. 284.

<sup>14</sup> POLITZER 1955, S. 40.

<sup>15</sup> GONG 1997, S. 29-30.

<sup>16</sup> CANETTI 1974, S. 489.

Ich machte mir kein Gewissen daraus, diese Geschichten zu erzählen, ich empfand sie nicht als Lügen im ordinären Sinn des Wortes, Odysseus, der mein Vorbild immer geblieben war, half mir über das Peinliche der Situation hinweg. Was man gut erfand, war eine Geschichte, keine Lüge<sup>17</sup>.

Trotz oder gerade wegen seiner Widersprüche wird Odysseus zum Bild des utopisch denkenden und kreativen Menschen, der sich immer wieder neue Ziele setzt. Vilém Flusser, der selbst 1940 aus Prag flüchten mußte, zuerst nach London und später nach Brasilien emigrierte, stellt eine Verbindung zwischen Exil und Kreativität her, sogar zwischen Exil und Freiheit, Freiheit aus auferlegten Bindungen und zufälligen Gewohnheiten, die als Nationalcharakter verkauft werden. In diesem Sinne gewinnt die Lage des Exilierten einen positiven Wert in der Entwicklung des Menschen und des Künstlers. Schon Brecht hatte in den *Flüchtlingsgesprächen* behauptet, dass die beste Schule für Dialektik die Emigration sei: die im Exil Lebenden wurden ständigen Veränderungen ausgesetzt und waren deswegen gewohnt, jede kleinste Veränderung und jeden Widerspruch sofort zu analysieren und zu interpretieren. Die Figur des Odysseus verkörpert am besten diese Lage und ist ein Beispiel wie das Leiden im Exil zu einer neuen Form kreativer Freiheit führen kann, neue Perspektiven öffnet, zu dauernder Konfrontation und Grenzenüberschreitungen anspornt, auch wenn dies zuweilen zur Selbstvernichtung führt.

### *Bibliografia*

- AUSLÄNDER Rose, *Gesammelte Werke in sieben Bänden und einem Nachtragband*, hrsg. von H. Braun, Frankfurt am Main 1984-1990.
- BENJAMIN Walter, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von T. Rexroth / R. Tiedemann, Frankfurt am Main 1972.
- BLOCH Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main 1959.
- BOITANI Piero, *The Shadow of Ulysses. Figures of a Myth*, Oxford 1994.
- BRECHT Bertolt, *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, hrsg. von W. Hecht, Band 18, Prosa 3, Frankfurt am Main 1995.
- CANETTI Elias, *Die Blendung*, München 1974.
- CANETTI Elias, *Die gerettete Zunge*, München 1977.
- CANETTI Elias, *Die Fackel im Ohr*, München 1980.

---

<sup>17</sup> CANETTI 1980, S. 210-211.



- CELAN Paul, *Gedichte*, B. I-II. Frankfurt am Main 1975.
- CELAN Paul, *Gesammelte Werke*, B. I-VII, Frankfurt am Main 2000.
- CSOKOR Franz Theodor, *Kalypso*, Wien 1946.
- DANTE, *Göttliche Komödie*, übertr. von H. A. Preitze, Heidelberg 1952.
- ERHART Walter / NIEBERLE Sigrid (Hg.), *Odysseen 2001. Fahrten - Passagen - Wanderungen*, München 2003.
- FLUSSER Vilém, *Von der Freiheit des Migranten*, Düsseldorf 1994.
- FRIED Erich, *Gesammelte Werke*, B. 1-4, hrsg von V. Kaukoreit, Berlin 1993.
- FUCHS Gotthard (Hg.), *Lange Irrfahrt – große Heimkehr: Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*, Frankfurt am Main 1994.
- GERKE Hans-Joachim / KIRSCHKOWSKI Mirko (Hg.), *Odysseus. Irrfahrten durch die Jahrhunderte*, Freiburg 2009.
- GONG Alfred, *Gras und Omega. Gedichte*, Aachen 1997.
- LUDWIG Paula, *Gedichte. Gesamtausgabe*, hrsg. von K. Wachinger, München 1986.
- POLITZER, Heinz, *Die gläserne Kathedrale. Gedichte*, Wien 1955.
- RESCH Jessica, *Odysseus' Wandlung im Nachkriegsdeutschland*, Marburg 2012.
- SEIDENSTICKER Bernd, *Aufbruch zu neuen Ufern. Transformationen der Odysseusgestalt in der literarischen Moderne*, in B. Seidensticker / M. Vöhler (Hg.), *Urgeschichte der Moderne. Die Antike im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2001, 249-270.
- STRELKA, Joseph P., *Des Odysseus Nachfahren: österreichische Exilliteratur seit 1938*, Tübingen 1999.
- TENNYSON Alfred, *The poems of Tennyson*, ed. Ch. Ricks, London 1969.
- WEST Arthur, *Zeitzeichen. Gedichte*, Wien 1997.

«DICHTEN WAR STETS EINE UNGEDULD DER ERKENNTNIS,  
EIN VORAUSEILEN VOR DEM RATIONALEN,  
EIN WEGBEREITEN».

A PROPOSITO DELLA PUBBLICAZIONE  
DELLO *HERMANN BROCH HANDBUCH* (2016)

di  
Elena Agazzi  
Bergamo

1. PREMessa

Negli ultimi dieci anni le strategie editoriali dirette alla pubblicazione di testi accademici sono profondamente cambiate, soprattutto in relazione all'informatizzazione del sistema di fruizione delle opere, in parte disponibili on-line (se più antiche) o come E-Book (se più recenti). La distribuzione di studi di carattere non divulgativo presso le librerie ha subito una preoccupante battuta di arresto e normalmente i testi specialistici, soprattutto in ambito umanistico, vengono ordinati on-line o prenotati presso i librai di fiducia, con un risparmio dei tempi di attesa nella prospettiva dell'utente, nonché con una riduzione dei costi che si legano ai 'resi' nella prospettiva dei librai.

In Germania è diventata particolarmente evidente la scomparsa dagli scaffali delle monografie di 'scavo', considerate di scarso interesse 'commerciale', mentre sono sopravvissute alla crisi del mercato del testo a stampa dell'area umanistica le biografie, i manuali dedicati agli scrittori canonici e le guide introduttive a temi, motivi e generi della letteratura, nonché gli studi dedicati alla retorica del discorso, alle particolarità linguistiche, e manuali di consultazione su argomenti correlati alla linguistica. La difficoltà di trovare edizioni recenti di opere fondamentali della *Weltliteratur* di autori che non appartengano alle aree linguistiche più rappresentate a livello globale costituisce un problema correlato, che però non è possibile affrontare in questa sede.

Il focus di questo discorso si concentra, a titolo introduttivo, sulla metodica e oculata programmazione di *Handbücher* da parte di grandi case editrici tedesche come Metzler e De Gruyter, che concernono la vita, le opere e l'influenza di un autore di fama internazionale nel panorama della narrativa. Tali case editrici declinano la loro produzione, in parallelo, anche in direzione di una pubblicazione di volumi che concernono la messa in luce di periodi culturali, indagati dal punto di vista dei concetti e degli effetti che li caratterizzano storicamente e nelle diverse latitudini geografiche; a titolo di esempio, lo *Handbuch Europäische Aufklärung. Begriffe, Konzepte, Wirkung*, curato da Heinz Thoma per Metzler nel 2015.

Nel 2016, la casa editrice De Gruyter ha immesso sul mercato un massiccio volume, curato da Michael Kessler e da Paul Michael Lützeler, dedicato alla vita e all'opera dell'autore austriaco Hermann Broch: lo *Hermann Broch Handbuch*. Diversamente da quanto ci si aspetterebbe, questo manuale non si frammenta in schede di studiata lunghezza, volte a scandagliare i tratti peculiari della personalità dello scrittore e delle singole opere, ma reca l'impronta evidente di una scelta personale – pur controllata da un'oculata regia generale – dei singoli collaboratori nell'organizzare il discorso secondo espressioni-chiave che scandiscono i paragrafi e le prospettive più rilevanti di varie parti dell'attività culturale di Broch. Gli articoli sono lavori di 'scavo' e, contemporaneamente, sono testi che informano in modo panoramico sui temi e i problemi che riguardano il Broch scrittore e intellettuale impegnato socialmente e politicamente. Ogni capitolo è accompagnato da una bibliografia dedicata all'oggetto sondato, ma in chiusa al volume Sarah McGaughey fornisce un dettagliato aggiornamento degli studi condotti su Broch dal 1985 al 2014.

Il volume si apre con un'ampia e meditata analisi di Lützeler su Hermann Broch e il suo tempo (pp. 3-53), cui fa seguito la distribuzione delle interpretazioni più specifiche della sua attività intellettuale in tre bacini discorsivi principali, cioè *Das dichterische Werk* (pp. 91-316), *Das essayistische Werk* (pp. 319-457), *Das Briefwerk* (pp. 461-526). Puntando l'attenzione sull'organizzazione delle interpretazioni dei testi, si vede come ogni collaboratore definisca la cornice problematica in cui si situa storicamente l'opera, considerando l'intenzione poetica, scientifica o personale dell'autore in relazione alla specifica situazione nelle varie fasi della sua vita. Necessariamente altro è il criterio della ripartizione in paragrafi dell'analisi dell'epistolario, caratterizzata dai campi problematici secondo i quali si definisce il

caleidoscopio della sua attività di 'Briefschreiber': *Literatur, Politik, Erkenntnistrieb und »Frauengeschichten«* (pp. 466-497), seguiti da un paragrafo dal titolo *Epilog: Anfang und Ende* (pp. 497-505). Qui Graham Bartram tende l'elastico del proprio discorso tra la fase del primo, grande innamoramento di Broch per una donna, sottolineando l'approccio erotico-affettivo che caratterizza la scrittura del *Teesdorfer Tagebüch für Ea von Allesch* (inizio degli anni '20) e quella del rapporto epistolare a distanza (tra America e Francia) con l'ultima compagna, Annemarie Meier-Graefe, in cui il tono delle missive si fa preoccupato e decisamente più pragmatico. Complementare a questa parte è la successiva disamina dei contatti con gli amici e con i conoscenti condotta da Gabriella Rácz (pp. 507-526). Il lettore può approfittare di una lista di brevi profili biografici, ordinati alfabeticamente, che viene fornita all'inizio del capitolo II (pp. 55-88), per orientarsi nella selva dei rapporti personali che Broch ha coltivato nell'arco degli anni.

Infine, nella sezione *Broch-Forschung*, Gunther Martens si cimenta con una ricognizione accurata e sempre criticamente ponderata dei vari ambiti di interesse in cui si è articolato il lavoro scientifico sull'autore a partire dalla metà degli anni '40 (pp. 529-548). La sua disamina non si sviluppa linearmente, ma descrive le aree problematiche della ricerca su Broch in relazione agli impulsi storico-culturali che hanno definito, nel corso dei decenni, le tendenze estetico-letterarie europee e americane.

In base a quanto osservato finora, si può constatare come quest'opera complessiva su Broch, oltre a stimolare il desiderio del lettore di ricorrere alle fonti primarie, perché la struttura dei saggi è estranea al carattere tecnico che condiziona invece l'impianto di un classico manuale di consultazione per voci, solleva problemi che proiettano il raggio dell'indagine su aspetti che costituiscono i *desiderata* della futura ricerca. L'ipotesi di poter ampliare ulteriormente l'orizzonte degli studi sul pensiero teorico e sulla personalità di Broch, rendendoli fruttuosi per il presente storico, è prospettata da una frase che si trova in conclusione alla sezione introduttiva scritta da Lützel:

Literatur war Broch nie ein Selbstzweck. Kulturkritik, Dichtung, Briefe, politische Essayistik und Massenpsychologie wechseln einander ab oder werden gleichzeitig unter dem Aspekt *ethischer Wirkung* eingesetzt. [...] Was ihm wichtig war, waren soziale Gerechtigkeit, Etablierung und Schutz der Menschenrechte, friedliche Konfliktlösungen und die Verhinderung von dem, was er »historische Fehlsituationen« nannte. Solche Fehlsituationen par excellence

hatten sich seiner Meinung nach durch Nationalsozialismus und Stalinismus ergeben. Wegen ihrer Weitsicht, Klarheit und *ethischen Ausrichtung* sind auch die politischen Schriften und Briefe Brochs nach wie vor aktuell. Das zeigte sich erneut nach dem Ende des Kosovo-Krieges, als die junge serbische Dramatikerin Ana Miljanovic ein Stück schrieb und in Belgrad aufführte, das auf dem Broch-Band Briefe über Deutschland 1945-1949, also der Korrespondenz des Autors mit Volkmar von Zühlsdorff (BÜD), basiert<sup>1</sup>.

## 1. IL FILO ROSSO DELL'IMPEGNO ETICO DI HERMANN BROCH DAL 1933 AL 1951

Non è un caso che Lützelers si soffermi con tale intensità sull'impegno etico dell'autore, che nel 1933 percepì il pericolo dell'imminente catastrofe europea e l'ingresso in uno stato di minorità della cultura occidentale quando, dopo aver redatto il suo primo dramma dal titolo *Entsühnung*, cercando di portarlo sulle scene tedesche, subì l'ostracismo dei direttori teatrali della Germania e dovette ripiegare sullo *Zürcher Schauspielhaus*. Qui, poco dopo la *première* del 15 marzo 1934, l'opera venne tolta dalla programmazione, quando ormai Hitler era salito al potere.

Nella ricca esperienza culturale ed emotiva che il lettore può fare leggendo l'epistolario brochiano può essere inclusa la straordinaria attitudine di Broch nell'esprimere lucide diagnosi sui vari avvenimenti politici e culturali del suo tempo, nel momento in cui coglie criticamente le variazioni di oscillazione del sismografo degli equilibri continentali, gravemente minacciati fin dalle prime avvisaglie dell'avvento del Nazifascismo in Germania. La sua reazione all'urgenza del momento consiste tanto in una riorganizzazione della propria situazione privata, quanto in una progettazione teorica e pratica, condivisa con i suoi corrispondenti, di un suo intervento come scrittore e saggista nel tessuto socio-culturale prima europeo e poi, nella realtà dell'esilio negli Stati Uniti, anche in quello americano. A titolo di esempio si può citare uno stralcio della sua lettera del 9. Dicembre 1932 a Daniel Brody, l'amico giurista ungherese, dal 1929 proprietario e direttore del Rhein-Verlag di Basilea, in cui si legge:

soll man es nicht statt mit dem Roman mit einem kulturphilosophischen Buch versuchen? Es spräche einiges dafür:  
a. der »Zerfall der Werte« ist der Grundriß einer neuen Geschichtsphilosophie.

<sup>1</sup> KESSLER / LÜTZELER 2016, pp. 3-53, cit. pp. 51-52. I corsivi sono nostri.

Es ist also ein bisher nicht eingelöstes Versprechen, und sowohl der Verlag als ich sind eigentlich verpflichtet, das Versprechen einzulösen;  
 b. kulturphilosophische Bücher verkaufen sich heute bekanntlich wesentlich leichter als Romane, besonders wenn sie mit ein paar Bildln versehen sind,  
 c. irgendwie entspricht es meinem Über-ich, nunmehr – ehe der nächste Roman erscheint – ein philosophisches Buch einzulegen, als Allroundideal (auf das allerdings nicht unbedingt Rücksicht genommen werden müßte) [...]².

L'osservazione di Alice Stašková rispetto alla cifra in cui si iscrive il complessivo progetto letterario di Broch, ovvero la 'Suche nach Erkenntnis'<sup>3</sup>, definisce esattamente la ragione per cui Broch ha sempre investito di significato socio-politico e filosofico le sue opere narrative e drammaturgiche<sup>4</sup>. Tale ricerca sfocia nel tentativo di trovare in un primo tempo la via per un ritorno alla spiritualità originaria del Cristianesimo per mezzo dell'arte e, successivamente, di battersi per la salvaguardia dei diritti umani contro i regimi totalitari in nome della pace e della tolleranza. In questa seconda fase, che coincide con la permanenza di Broch sul suolo americano a partire dal 1938, dopo che nello stesso anno ha sperimentato la reclusione nelle carceri dell'austriaca Bad Aussee e si è procurato successivamente un visto per gli Stati Uniti mentre si trova a Londra, Broch associa da una parte l'idea di 'totalitarismo' al Logos della filosofia positivista che rifiuta l'inconscio, l'immaginario e l'onirico a favore della certezza categorica dell'empirismo; dall'altra, la associa a una dimensione demonica dell'individuo che ignora i valori della civiltà e sotterra gli sforzi emancipativi compiuti dalla specie umana per uscire dallo stato di barbarie:

Die intersubjektive Wertwirklichkeit Menschenwürde, die Broch vom *Völkerbund* verteidigt wissen will, kann begründet werden in der Erinnerung an die Ebenbildhaftigkeit des Menschen, in Erinnerung also an einen Gedanken der Religion, den nach Broch nun die Demokratie, als ihre Erbin, aufrechterhält und weiterträgt. Dann steht die menschliche Freiheit dogmatisch am Anfang der

<sup>2</sup> BROCH, KW 13/1, *Briefe 1* (1913-1938), p. 225.

<sup>3</sup> KESSLER / LÜTZELER 2016, p. 319, capitolo *Schriften zur Literatur, Kunst und Kultur* curato dalla Stašková nella sezione *Das Essayistische Werk*, pp. 319-358.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 321: «wenn [Broch] das Phänomen des Kitsches analysiert oder über das Verhältnis von Mythos und Literatur reflektiert, so tut er dies alles stets vor dem Hintergrund seiner Thesen zur Entwicklung der europäischen Geschichte, zugleich aber mit Blick auf die Endlichkeit des menschlichen Daseins in der Welt».

Argumentationskette [...] Das in der *Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten* verbriefte Recht des Strebens nach Glück (*Pursuit of Happiness*) versteht Broch analog dazu als ein Versprechen, das sich konkreter fassen lässt, wenn es nicht vom schwer zu definierenden Glücksbegriff aus, sondern gewissermaßen »von unten« hergeleitet wird als Zusage zur Verminderung oder Vermeidung von Leid<sup>5</sup>.

Invisi a Broch sono anche il razionalismo di stampo kantiano, che egli vede magistralmente osteggiato a suo tempo da Goethe, la filosofia dell'idealismo tedesco di Schelling e di Hegel, la matematica come espressione di quella scienza in cui «der Mensch [...] von einer Fiktionsebene zur nächsten vorschreitet, um zu größerer Welt-Realität zu gelangen»; l'artista, al contrario, «erlebt die Welt in jedem Augenblick ‚zum ersten Mal‘, d.h. als fluktuierendes Ur-Chaos, und jedes wirkliches Kunstwerk ist ein erneuter Versuch, mit einem Schlag zu neuen Wahrheits-Einheiten zu gelangen»<sup>6</sup>.

I primi assunti della posizione poetica e storico-filosofica di Broch, che rappresenteranno successivamente i capisaldi della costruzione delle sue opere letterarie più importanti – cioè la trilogia *Die Schlafwandler* (1930/32), il 'Bergroman', intitolato poi *Die Verzauberung* (interrotto nel 1936/37 e rimasto incompiuto), il *Tod des Vergil* (1945) e *Die Schuldlosen* (1950) – sono riconducibili al periodo tra il 1933 e il 1934, quando l'autore redige cinque saggi di assoluto rilievo: *Denkerische und dichterische Erkenntnis* (1933), *Neue religiöse Dichtung?* (1933), *Das Weltbild des Romans* (1933), *Das Böse im Wertsystem der Kunst* (1933) e *Geist und Zeitgeist* (1934). In essi si trovano delineati grandi quesiti sulla vita, sul ruolo del poeta e dello scienziato e soprattutto si forma quella 'Erkenntnistheorie' che determina

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 418, nel capitolo *Politische Schriften*, al paragrafo *Menschenrechte* curato da Barbara Picht.

<sup>6</sup> Queste riflessioni si trovano in una lettera del gennaio 1940 (n. 335, in BROCH, *KW* 13/2, pp. 161-164) di cui non è stato possibile individuare il destinatario. Con qualche probabilità, Broch riflette in forma di monologo su alcuni principi cardinali del suo concetto di 'Erkenntnis', mentre è impegnato nella quarta e penultima stesura del *Tod des Vergil*. Qui si legge tra l'altro che l'essenza dell'individuo conscio dei valori fondamentali risiede nel 'Sucherisches', ovvero nella dimensione 'umana', che costituisce l'elemento di aggregazione della comunità delle persone; questo individuo non è il 'borghese', che si accontenta di pervenire a un solo e specifico livello della realtà: il soggetto che cerca la vera conoscenza si muove su più livelli, cercando la loro coesione. Cfr. qui, p. 162.

la prospettiva della lettura del mondo alla luce del fatto che la scienza non è per lui 'Weltinhalt', ma piuttosto 'Denkmethode'<sup>7</sup>.

Alice Stašková introduce suggestivamente la sezione sui saggi brochiani, intitolando il primo paragrafo correlato *Eine Theorie der Kultur im Angesicht des Todes*. Vi sottolinea che Broch operò con gli strumenti della critica nell'ottica di volgere uno sguardo analiticamente attento ai problemi più urgenti del mondo contemporaneo, come del resto faceva anche quando concepiva una nuova opera in prosa. In altri termini, l'autore si sentiva vincolato al patto della 'Zeitgerechtheit' (p. 325), allacciando strettamente la prospettiva estetica legata alle manifestazioni del suo tempo con quella cognitiva. Stašková porta a titolo di chiarimento di questo processo di fusione di funzione cognitiva, etica ed estetica dell'arte, che cerca di mettere un freno alla sostituzione del principio etico-morale con quello puramente estetico che sfocerebbe nel *Kitsch*, una lettera spedita dallo scrittore Daisy Brody, moglie del suo editore, il 25 novembre 1932. Qui si legge:

Dichten heißt, Erkenntnis durch die Form gewinnen wollen, und neue Erkenntnis kann nur durch neue Form geschöpft werden. [...] Dichtung, die nicht neue Erkenntnis ist, hat ihren eigenen Sinn verloren, wird also notwendig zum Qualitätsabfall [...]. Neue Form dagegen aber heißt zunehmende Publikumsfeindheit, Unverkäuflichkeit, es heißt aber überdies ein Einbiegen in einen Weg, der bereits von Joyce verrammelt worden ist<sup>8</sup>.

Questa lettera, immediatamente precedente a quella citata sopra, che concerneva il 'Zerfall der Werte', mostra l'intenso confronto di Broch non tanto e non solo con la costruzione del proprio universo poetico, ma piuttosto con i segnali di minaccia che incombevano sull'Europa e che invitavano anche gli scrittori ad 'armarsi' contro l'incipiente fine della democrazia.

Sempre seguendo la chiara struttura del manuale, che permette di leggere da una parte l'analisi dello sviluppo delle singole opere e di coglierne l'ossatura concettuale, dall'altra la stutturazione per temi e per ambiti tematici dei lavori saggistici di Broch, vediamo come nella riflessione della Stašková sui capisaldi intellettuali dei testi critici il dibattito sul *Kitsch* assuma una posizione centrale. Esso è infatti funzionale a fare il punto sulla

<sup>7</sup> BROCH, *KW* 9/2, *Denkerische und dichterische Erkenntnis*, p. 43.

<sup>8</sup> BROCH, *KW* 13/1, *Briefe 1* (1913-1938), p. 223.



dissoluzione della forma estetica, che avviene contemporaneamente alla disgregazione del 'mondo di ieri' della cultura absburgica e all'apocalisse che si annuncia nel 1933, quando appare appunto il saggio *Das Böse im Wertsystem der Kunst*.

Luigi Forte, che insieme a Claudio Magris ha dedicato una speciale attenzione a questo autore che combatte con le armi dell'arte e della *Humanität* la pericolosa deriva del 'tramonto dell'Occidente', ha giustamente ricordato, commentando i saggi sul *Kitsch* in edizione italiana, che Broch pone una lunga premessa alla sua equazione *Kitsch*=Male assoluto combattendo l'idea razionalista delle architetture viennesi di Loos e similmente la razionalizzazione dei rapporti sociali in nome della strumentalità del lavoro, per arrivare a difendere l'ornamento come «espressione di una trasformazione soggettiva del mondo in un momento esistenziale»<sup>9</sup>. Il *Kitsch* è dunque un prodotto degenerato dell'epoca borghese che esalta la civiltà delle macchine, suggerendo una dimensione estetica in cui l'arte dichiara la propria sconfitta come vicaria della cultura materialistica e positivista. L'esigenza di Broch di ritrovare un'unità del mondo contro i *laudatores temporis acti* e contro il positivismo incipiente si sviluppa di pari passo con la costruzione della trilogia degli *Schlafwandler*, composta attraverso varie stesure tra il 1929 e il 1932; questa, assumendo secondo alcuni critici la qualità di un trattato teorico di filosofia della storia, scandisce tre fondamentali fasi della storia culturale tedesca (quella romantica, quella dell'anarchia e quella del realismo) legandole alla personalità di Pasenow (1888), di Esch (1903) e di Huguenau (1918) e favorendo, come scrive suggestivamente Laura Bazzicalupo, «una rappresentazione naturalistica che rende trasparente, espressionisticamente, la *distensio animi*, i pensieri e le passioni, le tensioni e le indifferenze, il mondo come lo si desidera e come lo si teme, delle persone rappresentate»<sup>10</sup>.

Come si osservava precedentemente, la forza del *Broch-Handbuch* risiede però soprattutto nel fatto che essa non risulta da una collazione e poi da una sintesi dei percorsi critici precedentemente accreditatisi, bensì consiste in una fitta rete di nuove 'Fragestellungen', come ad esempio quella che sottopone al lettore Stephen D. Dowden, che si dedica all'analisi degli *Schlafwandler* (pp. 91-114) e sottolinea la propria posizione critica rispetto

<sup>9</sup> FORTE 1990, p. XIV.

<sup>10</sup> BAZZICALUPO 1987, pp. 112-113.

alle letture correnti del romanzo polistorico nel paragrafo intitolato *Akzentverschiebungen in der Forschung* (pp. 100-101). Dowden si chiede a buon diritto se i commenti con cui Broch ha accompagnato la stesura della propria opera non abbiano finito con il far velo alla natura artistico-letteraria dei tre romanzi, indirizzando la critica a leggersi in primis «ein fiktionales Inszenieren seiner Theorie des Wertzerfalls» (p. 100). Del resto, nel ‘methodologischer Prospekt’, che Broch mandò a tre diversi editori tra il 1929 e il 1930 per presentare in sintesi le proprie intenzioni rispetto al progetto della trilogia, si leggeva chiaramente:

Dieser Roman hat zur Voraussetzung, daß die Literatur mit jenen menschlichen Problemen sich zu befassen hat, die einerseits von der Wissenschaft ausgeschieden werden, weil sie einer rationalen Behandlung überhaupt nicht zugänglich sind und nur mehr in einem absterbenden philosophischen Feuilletonismus ein Scheinleben führen, andererseits mit jenen Problemen, deren Erfassung die Wissenschaft in ihrem langsameren, exakteren Fortschritt noch nicht erreicht hat. [...] Es ergibt sich daraus die spezifische Aufgabe, aufzuweisen, wie das Traumhafte die Handlung bestimmt und wie auch das Geschehen immer wieder bereit ist, ins Traumhafte umzukippen<sup>11</sup>.

La conclusione a cui giunge Dowden è che stile e ornamento sono l'espressione di tutta un'epoca e che non possono essere ridotti al prospettivismo che scaturisce dalla visione di singoli individui impegnati a interpretarne la temperie (p. 101): «Auch Brochs *Schlafwandler*-Romane müssen in diesem Sinne eines charakteristischen Epochenstils ironisch historisierend und am Ende auch ‘stillos’ bleiben» (*ibidem*).

Quando si parla degli *Schlafwandler* e della cifra onirica della scrittura brochiana, tra i conoscitori dell'autore il pensiero corre immediatamente all'altro capolavoro della sua ricca carriera di scrittore e di critico, ovvero al *Tod des Vergil* (1945), che era scaturito dall'occasione di poter partecipare nel 1937 alle trasmissioni del *Wiener Rundfunk* con una storia; il racconto *Die Heimkehr des Vergil* avrebbe costituito il nucleo fondativo di un romanzo con il quale Broch dichiarerà conclusa nel '45, dopo vari, faticosissimi rimaneggiamenti della complessa opera, la propria esperienza di scrittore. Questo si legge nella lettera da Princeton a Hermann Weigand il 12 febbraio 1946:

---

<sup>11</sup> BROCH, *KW* 1, pp. 719-722, cit. p. 719.

Ich habe verzichtet, das Buch wahrhaft künstlerisch zu vollenden, weil ich in dieser Schreckenszeit nicht noch ein paar Jahre an ein Werk setzen durfte, das mit jedem weiteren Schritt zunehmend esoterischer geworden wäre, und ich glaube, damit meine dichterische Laufbahn endgültig abgeschlossen zu haben: es scheint mir, daß ich für mein Gewissen nicht mehr tun konnte. Das war nämlich gar kein so leichter Entschluß. Denn wer einmal ins Künstlerische geraten ist – und außerdem das Handwerk (wie ich von mir zu behaupten wage) gründlich gelernt hat –, der muß für solchen Abschied schon einigen Mut aufbringen. Es ist ein ziemlich schmerzlicher Abschied<sup>12</sup>.

È forse scontato, ma non del tutto inutile, ricordare che questo romanzo dei quattro elementi (acqua, fuoco, terra ed etere), ciascuno di essi abbinato alle ultime fasi della vita di Virgilio nelle ventiquattro ore che precedono la sua morte (l'arrivo, la discesa, l'attesa e il ritorno) mette in scena un'altra forma di commiato dall'arte, che è rappresentata nel *Tod des Vergil* da quell'*Eneide* che il poeta vorrebbe bruciare in qualità di inconsapevole 'ahnender Kündler des Christentums'<sup>13</sup> e, dunque, anche come antagonista dell'imperatore Augusto di cui non vuole più cantare le gesta, né prefigurare la gloria imperitura. Costui, come spiegava lo stesso Broch analizzando nel 1942 (all'epoca della quarta stesura dell'opera) il contesto storico della propria opera per presentarla all'editore, «in seiner geistigen Einstellung [...] blieb [...] einer durchaus konservativen, ja reaktionären Haltung verhaftet, davon überzeugt, daß die Rettung des Reiches nur in einer neuerlichen Festigung der althergebrachten Kultformen und der überlieferten Sitten und Gebräuche zu finden sei»<sup>14</sup>.

In questo monumento letterario alla 'Dichtung gegen die Dichtung', come lo ha definito Lützel, è possibile secondo Jürgen Heizmann cogliere una forte affinità con *Finnegans Wake* di Joyce. E se non è nuova un'analisi che si cimenti a cogliere gli aspetti di familiarità e di consapevole differenza tra Broch e Joyce nelle numerose occasioni in cui il primo esplicita la natura del suo rapporto con l'autore irlandese, originale è invece la prospettiva con cui Heizmann accosta le due opere del tardo modernismo

<sup>12</sup> BROCH, *KW* 13/3, *Briefe* 3 (1945-1951), pp. 62-69, cit. p. 67.

<sup>13</sup> BROCH, *KW* 4, p. 467.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 466. Cfr. per un approfondimento del rapporto tra Augusto e Virgilio in particolare i saggi di Michèle Lowrie, Heinz Sproll, Paul Michael Lützel e Giulio Schiavoni in AGAZZI / GABBIADINI / LÜTZELER 2016, pp. 39-57, 59-83, 85-105 e 189-211.

tra loro (pp. 167-197). Leggere *Finnegans Wake* significa per Broch avvicinarsi al mito costruendo una 'Weltkosmogonie' in cui è possibile trascrivere e inscrivere la dimensione notturna. Ma anche la costruzione sintattica dell'opera brochiana, come indica Heizmann, incontra un dire che sta oltre la parola, nelle immagini che evocano gli 'stati' dell'essere secondo le quattro tappe enunciate nella struttura del libro. Un elemento rivelatore della loro vicinanza è il fatto che sia l'opera di Joyce, sia quella di Broch, sono appunto quadripartite:

Wie der *Vergil* weist *Finnegans Wake* ein zyklisches Geschichtsbild auf und ist in vier Kapitel (bzw. vier Bücher) unterteilt. Im *Wake* sind das die verschiedenen Etappen des nach Giambattista Vico in seiner *Scienza Nuova* modellierten Kulturablaufs: Das Buch der Eltern, das Buch der Kinder, das Buch des Volkes und das Schlusskapitel *Ricorso*, das simultan Ende, Neubeginn und Weiterentwicklung darstellt (p. 190).

Certamente è nota la definizione data da Broch all'impostazione dell'opera più nota di Joyce, *Ulysses*, che egli giudica malata di 'psychoanalytischer Pointillismus'<sup>15</sup>, perché disperde la dimensione dell'interiorità soggettiva in una serie di momenti non correlati tra loro, che si troverebbero addirittura in contraddizione l'uno con l'altro. Lo scopo di questa critica va di nuovo nella direzione di una riflessione che incoraggi la costruzione di un progetto da parte del soggetto. Broch trova dunque la formula della 'lyrische Logik' per definire lo spazio della coscienza in cui il tempo della storia incontra l'anima dell'individuo.

### 3. DIRITTI UMANI E ANALISI DEL DELIRIO DELLE MASSE

Non potendo dipanare qui l'intreccio delle analisi di Broch sul suo tempo e seguire in modo circostanziato le posizioni teoriche assunte dall'autore dopo il suo esilio negli Stati Uniti, è tuttavia opportuno ricordare che il carteggio intrattenuto tra Hermann Broch e Hannah Arendt tra il 1946 e l'anno della morte dell'autore, avvenuta nel 1951, ruotò intorno al problema del totalitarismo e di una possibile risposta pragmatica alla *débâcle* democratica dell'Europa, già sconvolta dalla guerra nel recente passato. Dal 1944 Broch si era intanto impegnato nel progetto di costruire una *Interna-*

<sup>15</sup> BROCH, *KW* 13/2, *Briefe* 2 (1938-1945), pp. 358-365, cit. p. 359.

*tional University* che, diversamente dal più fragile *Völkerbund*, avrebbe potuto offrire garanzie per una rete solidale in difesa della pace, atta anche a sostenere eticamente il lavoro scientifico. Barbara Picht scrive a questo proposito:

Es ist nicht allein für Brochs politische Theorie relevant, wie die Forderung, den Menschen in seiner Eigenschaft als Mensch rechtlich zu schützen, denn stichhaltig begründet werden kann. Es besteht durchaus und bis heute Uneinigkeit über die Interpretation der Menschenrechte, über ein überzeugendes Verständnis von Moral und Ethik und deren Verhältnis zum Recht [...] Die immer deutlicher werdende Machtlosigkeit des Völkerbundes ließ Broch zwar umdenken [...] Das ehrgeizige Ziel seiner politiktheoretischen Arbeiten ist die Ausarbeitung eines tragfähigen Systems für politisches Handeln in künftigen Demokratien, dessen Begründung schlüssig, wenn nicht zwingend sein sollen. Politisches Handeln verwirklicht die ihm zugrunde liegende Idee durch Gesetzgebung und Rechtsprechung (p. 418-419).

Non è dunque azzardato definire Broch come un motivato ‘Friedensforscher’, complice l’orrore della guerra, che gli era costato la morte della madre in un campo di concentramento e un periodo di carcerazione prima di fuggire all’estero, ma anche interiormente forte dell’impegno alla realizzazione del romanzo *Die Verzauberung*, rimasto incompiuto, di cui aveva concluso la prima stesura nel 1935. Qui si tematizzava in modo simbolico e in forma di parabola l’ascesa del male in una piccola comunità di montagna nella figura di Marius Ratti, causa di una serie di eventi sinistri come un rituale sacrificale e capace di eccitare la folla a compiere crimini di ogni sorta.

Una volta fallito il progetto di riorganizzare il *Völkerbund*, Broch si indirizza a redigere una *Theorie der Demokratie* tra il 1939 e il 1940. Il suo più efficace tentativo teorico per richiamare l’attenzione sull’emergenza di organizzarsi contro l’onda d’urto del Nazionalsocialismo è però il suo attento studio sul delirio delle masse, che ha origine nello scavo del concetto di ‘irrazionale’ proposto dalla psicologia analitica di Carl Gustav Jung. Costui definiva nel 1932, come ricorda Monika Ritzer nella sezione dedicata alla *Massenwahntheorie*, la fragile struttura del ‘sistema Europa’ come un terreno fertile per l’esplosione di epidemie psichiche (p. 435) e suggeriva la possibilità che una figura autoritaria si potesse arrogare il diritto di prendere le redini del comando e di guidare il popolo verso un futuro denso di incognite e di pericoli:

Der »Irre« ist [...] derjenige, welcher mit seinem ganzen Denken und Gehaben ohne Rücksicht auf die Umweltsrealität sich in seinem streng subjektiven, in sich abgeschlossenen Wertsystem bewegt. Schwieriger und hypothetischer ist der gegenteilige Nachweis, nämlich daß der sogenannte »seelisch Gesunde« [...] sich nach einem offenen System entwickle, d.h. eine »wachsende Persönlichkeitsentfaltung« darstelle, die in der Richtung zunehmender Seinerkenntnis, also ebensowohl in der einer objektiven Erkenntnis der äußern Welt wie in der des eigenen Ichs, vor sich zu gehen habe<sup>16</sup>.

Per quanto l'analisi del suo testo sul delirio delle masse e la costruzione di un network di interesse internazionale intorno al problema dei diritti umani vengano spesso studiati in modo separato, anche perché coinvolgono aspetti relativi al più ampio spettro delle meditazioni politico-religiose di Broch, un modo per rivitalizzarne oggi il portato è apprezzabile in un saggio di Wilfried Graf e di Werner Wintersteiner, *Ethik und Erkenntnis. Hermann Brochs Bedeutung für die heutige Friedensforschung. Zum 65. Todestag des Autors*, in cui gli autori elencano i quattro principali contributi teorici di Broch a un progetto per la pace: a) la sua teoria sul rapporto tra democrazia e pace; b) la sua teoria dei diritti umani come 'Assoluto terreno'; c) la sua teoria sul significato dell'irrazionale in una società moderna strutturata in modo tecnico e razionalizzato; d) la sua elaborazione di un progetto sistematico-globale di studio del pacifismo al servizio di un'organizzazione globale della pace<sup>17</sup>. In questo quadro assumono un contorno specifico i concetti di tolleranza e di umanità che per Broch nascono dalla combinazione di una consapevolezza sia dei diritti, sia dei doveri dell'individuo. Di questa consapevolezza sono pregni tutti i suoi testi letterari, che evidenziano lo svantaggio dell'individuo che si isola dal contesto sociale, perché dall'unilateralità delle sue prospettive, che non maturano sul terreno di un confronto con la realtà, nascono false convinzioni e pericolose prese di posizione. Questo discorso vale anche per i saperi scientifici che non vengono inclusi in un progetto comune, ma si sviluppano in parallelo senza interagire. Quanto sia prezioso oggi ritornare sul suo auspicio che nella *International University* inclusa tra i suoi forse non del tutto utopistici progetti potesse essere conferito un *doctor rerum humanarum* che, a scampo di fraintendimenti, doveva infrangere la barriera teorico-pra-

<sup>16</sup> BROCH, KW 12, p. 276.

<sup>17</sup> GRAF / WINTERSTEINER 2016, pp. 78-93, cit. p. 82.

tica tra le ‘due culture’, è ben riassunto da Graf e Wintersteiner, che puntano esattamente a ribadire l’assoluta attualità del pensiero di Hermann Broch:

Für Broch liegt die „Schuld“ der Wissenschaft darin, dass sie aufgrund ihrer disziplinären Zersplitterung nicht in der Lage war, sich der Realität ganzheitlich anzunähern. Er macht einerseits „extensive Ursachen“ dafür verantwortlich, „da die Wissenschaften sich infolge ihrer stürmischen Entwicklung (auf dem Gebiet der Naturbeherrschung) während des 19. Jahrhunderts in einer Weise spezialisiert hatten, daß jede innere Verbindung zwischen den verschiedenen Fächern aufgelöst wurde, geschweige denn, daß der einzelne Mensch je eine Gesamtübersicht über sie alle hätte gewinnen können“<sup>18</sup>.

### *Bibliografia*

#### *Opere*

- BROCH Hermann, *Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch*. 13 Bände, hrsg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main 1974-1981 (Neudruck 1994 ff.):  
 KW 1: *Die Schlafwandler. Eine Romantrilogie*, Frankfurt am Main 1994.  
 KW 2: *Die Unbekannte Größe. Roman*, Frankfurt am Main 1994.  
 KW 3: *Die Verzauberung. Roman*, Frankfurt am Main 1994.  
 KW 4: *Der Tod des Vergil. Roman*, Frankfurt am Main 1995.  
 KW 9/1: *Schriften zur Literatur 1: Kritik*, Frankfurt am Main 1975.  
 KW 9/2: *Schriften zur Literatur 2: Theorie*, Frankfurt am Main 1975.  
 KW 11: *Politische Schriften*, Frankfurt am Main 1978.  
 KW 12: *Massenwahntheorie*, Frankfurt am Main 1979.  
 KW 13/1: *Briefe 1 (1913-1938)*, Frankfurt am Main 1981.  
 KW 13/2: *Briefe 2 (1938-1945)*, Frankfurt am Main 1981.  
 KW 13/3: *Briefe 3 (1945-1951)*, Frankfurt am Main 1981.

#### *Edizioni italiane*

- BROCH Hermann, *I Sonnambuli. Il primo romanzo. 1888 Pasenow o il Romanticismo*, trad. di C. Bovero, Torino 1960.  
 BROCH Hermann, *I Sonnambuli. Il secondo romanzo. 1903 Esch o l’anarchia*, trad. di C. Bovero, Torino 1960.  
 BROCH Hermann, *I Sonnambuli. Il terzo romanzo. 1918 Huguenau o il realismo*, trad. di C. Bovero. Con un saggio di C. Magris, Torino 1960.

<sup>18</sup> Cit. in GRAF / WINTERSTEINER 2016, p. 89 (BROCH, KW 11, p. 417).

BROCH Hermann, *Il Kitsch*. Prefazione di Luigi Forte, traduzione di Roberta Malagoli e Saverio Vertone, Torino 1990.

### Monografie

BAZZICALUPO Laura, *Tempo e storia in Hermann Broch*, Napoli / Roma 1987.

### Miscellanee

AGAZZI Elena / GABBIADINI Guglielmo / LÜTZELER Paul Michael (Hg.), *Hermann Brochs Vergil-Roman: Literarischer Intertext und kulturelle Konstellation*, Tübingen 2016.

KESSLER Michael / LÜTZELER Paul Michael (Hg.), *Hermann Broch Handbuch*, Berlin / Boston 2016.

WINTERSTEINER Werner / WOLF Lisa (Hg.), *Friedensforschung in Österreich. Bilanz und Perspektiven*, Klagenfurt 2016.

### Saggi

FORTE Luigi, *Hermann Broch fra mito, Kitsch e apocalisse*, in *Il Kitsch*. Prefazione di Luigi Forte, traduzione di Roberta Malagoli e Saverio Vertone, Torino 1990, VII-XXXIV.

GRAF Wilfried / WINTERSTEINER Werner, *Ethik und Erkenntnis. Hermann Brochs Bedeutung für die heutige Friedensforschung. Zum 65. Todestag des Autor,s*, in WINTERSTEINER Werner / WOLF Lisa (Hg.), *Friedensforschung in Österreich. Bilanz und Perspektiven*, Klagenfurt 2016, 78-93.

LOWRIE Michèle, *Embodiment and Security: Roman Tropes in Hermann Broch's Der Tod des Vergil*, in AGAZZI Elena / GABBIADINI Guglielmo / LÜTZELER Paul Michael (Hg.), *Hermann Brochs Vergil-Roman: Literarischer Intertext und kulturelle Konstellation*, Tübingen 2016, 39-57.

LÜTZELER Paul Michael, „*anima naturaliter christiana*“: *Theodor Haeckers Vergil. Vater des Abendlandes und Hermann Brochs Der Tod des Vergil*, ivi, 85-105.

SCHIAVONI Giulio, „*Stille empfing den Geheligten...*“: *das dichterische Werk als Instrument des Staates? Über den Gegensatz zwischen Augustus und Vergil im Roman Hermann Brochs Der Tod des Vergil*, ivi, 189-211.

SPROLL Heinz, *Magnus ab integro saecolorum nascitur ordo: Vergils Gründungsmythos Roms und die Pax Augusta als Referenz im imperialen Diskurs Hannah Arendts und Hermann Brochs*, ivi, 59-83.





«PARTIGIANO DELL'ASSOLUTISMO EROTICO»:  
SAGGIO SU ALCUNI «POEMI IN PROSA»  
SCRITTI IN ROMENO DA PAUL CELAN

di  
Giovanni Rotiroti  
Napoli

Il presente studio prende in esame alcuni «poemi in prosa» scritti in romeno da Paul Celan a Bucarest tra il 1946 e il 1947, ossia durante e dopo la composizione della prima variante-traduzione della *Todesfuge – Tangoul Morții* (Il Tango della Morte) –, pubblicata per la prima volta proprio a Bucarest il 2 maggio 1947 sulla rivista marxista «Contemporanul»<sup>1</sup>. Questi «poemi in prosa», che si apparentano alla fase della maturità poetica di Celan, dimostrano non solo una sua stretta dipendenza dal magistero scrittore di Kafka e Urmuz, ma altresì entrano in viva competizione polemica con i presupposti rivoluzionari e poetologici del surrealismo romeno capeggiato, a partire dal 1945, da Gherasim Luca e Dolfi Trost. Inoltre, tali poemi, in aperta contrapposizione ideologica con l'ultranazionalismo fascista romeno, contengono diversi elementi autobiografici che sono, come scrive giustamente Petre Solomon, «tra le poche confessioni esplicite di un poeta tanto discreto quanto indiretto»<sup>2</sup>. Con questo contributo, attraverso la particolareggiata analisi critica di alcuni di essi, si intende mettere in luce non solo il contesto storico, politico, ideologico e letterario che ha dato luogo alla pubblicazione de *Il Tango della Morte* a Bucarest, ma soprattutto la reale posta in gioco del poema, secondo la prospettiva indicata cripiticamente dall'autore in questi suoi straordinari scritti romeni<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> SOLOMON 2015, p. 93.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 46.

<sup>3</sup> Su Paul Celan la bibliografia è sterminata, quindi non tutta padroneggiabile; tuttavia in stretta relazione alla sua opera in lingua romena mi limito a segnalare le pubblicazioni più significative sull'argomento: WIDERMANN-WOLF 1985; GUȚU 1990; VANHESE 1990; COLIN 1991;

Petre Solomon – autore di un fondamentale libro-testimonianza sull'amico Paul Antschel<sup>4</sup>, in cui vengono ripercorsi i momenti salienti degli anni 1946-1947, quando il giovane traduttore dal russo in romeno, originario della Bucovina, esordisce come poeta a Bucarest con lo pseudonimo Paul Celan, consegnando alle stampe la prima versione della *Todesfuge* in lingua romena (*Todestango*) con il titolo *Tangoul Morții* (Il Tango della Morte) e pubblicando le sue prime poesie in lingua tedesca sulla rivista «Agora»<sup>5</sup> – dichiara che: «le poesie e le prose scritte da Celan in romeno; benché siano poche di numero, attestano la padronanza da parte del poeta di una lingua impiegata in tutte le sue intime sfumature: la lingua romena»<sup>6</sup>. Celan, nato su suolo romeno, poiché la Bucovina austroungarica dopo la prima guerra mondiale era passata a far parte della Grande Romania, si è espresso in lingua romena «per alcuni decenni», sia in prosa che in versi. Ancora Solomon a tale riguardo afferma:

Gli otto poemi in prosa, scritti in romeno da Celan, hanno forse un'importan-

---

MINCU 1994; FELSTINER 1995; CORBEA 1998; MIGLIO 2005a; 2005b; ȚUGLEA 2007; CHALFEN 2008; MIGLIO 2008a; 2008b; VANHESE 2011; ROTIROTI 2011, pp. 13-29; MANEA 2012; ROTIROTI 2012; CEPRAGA 2013; CARANNANTE 2013; AJAZZI MANCINI 2014; SOLOMON 2015.

<sup>4</sup> Cfr. SOLOMON 2015.

<sup>5</sup> «Agora. Colecție internațională de artă și literatură», a cura di Ion Caraion e Virgil Ierunca, era una rivista letteraria in cui confluirono non solo testi in lingua romena, ma anche in francese, tedesco, italiano e russo. Fu subito censurata dal regime comunista che temeva la sua rilevanza culturale internazionale. Come scrive Solomon: «Un altro effetto rilevante dell'amicizia tra Sperber e Paul fu la pubblicazione di tre poesie di Celan nell'unico numero della rivista internazionale 'Agora', stampata in mille copie, più altre ventisei *de luxe*, nel maggio 1947, poche settimane dopo la pubblicazione di *Tangoul Morții* su 'Contemporanul'. Le tre poesie – *Das Gastmahl*, *Das Geheimnis der Farne* e *Ein wasser farbenes Wild* – sono state portate personalmente da Sperber al poeta Ion Caraion, l'animatore dell'effimera rivista, che le pubblicò nell'unico suo numero. La rivista si apriva con una nuova variante del poema di Ion Barbu *După melci*, seguiva un poema inedito in lingua italiana di Eugenio Montale, una versione della *Miorița* vergata in lingua madre da Sperber, due sonetti di Eminescu tradotti in tedesco da Lucian Blaga e infine – alle pagine 69, 70, 71 – le tre poesie di Paul Celan». Le tre poesie pubblicate su «Agora» e raccomandate da Sperber fecero parte del ciclo *Der Sand aus dem Urnen* e saranno riprese dal poeta nel volume *Mohn und Gedächtnis* (l'ultima poesia, *Ein wasser farbenes Wild*, con titolo diverso: *Die letzte Fahne*). Si può dunque dire che il debutto assoluto di Paul Celan ha avuto luogo a Bucarest nel mese di maggio 1947, prima su «Contemporanul» con *Tangoul Morții* e, subito dopo, su «Agora» con le tre poesie in lingua tedesca» (*ivi*, pp. 115-116).

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 46.

za ancor maggiore, se pensiamo che in tutta l'opera pubblicata dal poeta c'è *un solo* testo narrativo, che si avvicina a questi poemi romeni, intitolato *Das Gespräch ins Gebirge*, che di fatto è un apologo. Questi testi meritano particolare attenzione perché, oltre ad essere influenzati dal surrealismo, contengono alcuni elementi autobiografici<sup>7</sup>.

In tal senso, Solomon ricorda che Celan praticava nella sua ristretta cerchia di amici poeti e artisti, tra cui lo stesso Solomon, Nina Cassian e altri «*amis poètes [...] à Bucarest*»<sup>8</sup>, dei giochi d'ispirazione surrealista come *Questions-réponses, Ioachim* («una variante bucarestina del celebre *Cadavre exquis* di Breton»<sup>9</sup>) e contribuiva attivamente a «queste 'serate musicali', cantando con la sua voce grave e vibrante, a volte in coro e altre volte da solo. Il suo vastissimo e ricchissimo repertorio comprendeva numerosi canti rivoluzionari della Guerra Civile di Spagna e anche alcuni canti medievali germanici di insolita bellezza»<sup>10</sup>. Inoltre, Solomon riconosce che Celan nel suo periodo bucarestino («*cette belle saison des calembours*»<sup>11</sup>) attestava non solo una buona conoscenza del romeno, ma testimoniava, «in un poeta generalmente considerato triste, una certa sua 'felicità dello spirito'. 'Giocando' con le parole della lingua romena, come facevano Urmuz<sup>12</sup> e i surrealisti, Paul Celan manifestò in questo modo le sue attitudini alla poesia»<sup>13</sup>. Questi «giochi», infatti, devono essere considerati «come delle esercitazioni che vanno in direzione della sua vocazione profonda che comprende anche lo spirito ludico»<sup>14</sup>, come Solomon giustamente suggerisce; pertanto le poesie, i poemi in prosa e i «giochi» scritti in romeno hanno un valore che non è soltanto documentario perché «recano, in un altro registro linguistico, il sigillo del genio poetico di Paul Celan»<sup>15</sup>:

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>11</sup> CELAN 1994, p. 73.

<sup>12</sup> Tradotto in moltissime lingue, Urmuz (1883-1923) è considerato il precursore della rivoluzione letteraria in Romania. Le sue *Pagine bizzarre*, apparse postume, lo consacrano come maestro assoluto delle avanguardie. In Italia è stato pubblicato in CUGNO / MINCU 1980, pp. 48-95 e in URMUZ 1999.

<sup>13</sup> SOLOMON 2015, p. 47.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

Se pensiamo al fatto che in più di venti anni trascorsi a Parigi, Celan non ha mai composto dei versi in lingua francese (lingua che adorava e che conosceva alla perfezione), gli scritti romeni – trovandosi al confine con lo spazio lirico creato dal poeta nella lingua tedesca –, si situano in un terreno spirituale unico che non può essere ignorato. Senza essere un adepto del «bilinguismo», egli ha saputo gettare dei ponti leggeri ma durevoli sulle differenti letterature. La spiritualità romena è una delle dimensioni segrete – non ancora scoperte né decifrate come si deve – della poesia di questo grande poeta bucovino che, vivendo a Parigi e fertilizzando la lirica tedesca come nessun altro nell'epoca post-bellica, dopo Auschwitz, ha onorato *tutte* le sue patrie, e merita quindi di essere onorato a sua volta da ognuna di esse<sup>16</sup>.

Secondo Solomon i «poemi in prosa, scritti in romeno, sono più difficili da 'classificare' rispetto alle poesie»<sup>17</sup>; tuttavia alcuni di essi presentano dei caratteri marcatamente autobiografici. In particolare, «il testo che inizia con le parole: '*Partizan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al haloului Paul Celan*' (Partigiano dell'assolutismo erotico, megalomane reticente persino tra gli scafandri, messaggero, al contempo, dell'alone Paul Celan) è il solo datato: 11.III.1947, data che si potrebbe attribuire anche ad altri poemi in prosa»<sup>18</sup>. Solomon afferma che si tratta del «primo testo da lui firmato, in cui appare lo pseudonimo 'Paul Celan', probabilmente subito dopo la sua scelta definitiva» e «il fatto che lo pseudonimo appaia in una costellazione di immagini, chiaramente surrealiste, aggiunge alla cronologia l'indicazione di un'affiliazione spirituale e di un'adesione intellettuale a una parte del programma dei surrealisti»<sup>19</sup>. Anche se questo «poema in prosa» celaniano è molto ridotto per estensione, Solomon ritiene che esso debba essere messo in stretta relazione «con la prosa [...] di Gherasim Luca, intitolata *Inventatorul Iubirii* (L'Inventore dell'Amore) del 1945»<sup>20</sup>.

Cerchiamo ora di precisare meglio questa affermazione di Solomon. Scritto durante l'orrore della guerra, *L'Inventore dell'Amore* è un testo scandaloso, attraversato da un'implacabile dialettica negativa e da una terribile passio-

<sup>16</sup> *Ibidem.*

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 157.

<sup>18</sup> *Ibidem.*

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 158.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 159.

ne per il sacrilegio<sup>21</sup>. Con questa prosa poetica, Gherasim Luca aveva accettato l'esaltazione dell'eccesso, il gusto del macabro, la sfida demoniaca; aveva indossato la maschera trasgressiva del vampiro esibendo una crudeltà erotica fatta di scene di violenza e di impulsi sadicamente brutali. Nonostante tutto questo apparato spettacolarmente surreale, *L'Inventore dell'Amore* è però soprattutto un testo allegorico. Il protagonista assoluto di questa prosa poetica è «Non-Edipo», cioè l'incarnazione del nuovo soggetto amoroso che rappresenta, nel fantasma che orienta tutti i desideri, l'esatta antitesi dell'Edipo psicanalitico. «Non-Edipo» si oppone programmaticamente al «fantasma regressivo dell'edipo» il quale, secondo Luca, non è altro che la formazione carceraria di un inconscio sociale, di tipo reazionario, che si è gradualmente sedimentato nel corso della storia dell'umanità. L'intenzione teorica che anima *L'Inventore dell'Amore* è quella di liberare il soggetto dell'inconscio dalle maglie troppo strette e soffocanti della «posizione edipica», stabilendo così un inedito scenario per il dispiegarsi di insoliti desideri. «Non-Edipo» dovrebbe dunque rappresentare la nuova posizione soggettiva in contrapposizione a quella edipica, fonte di ogni ostacolo per il progresso emancipativo e trasformativo dell'umanità. Ma per far questo il soggetto umano deve accettare il rischio della follia, negare in un certo senso la morte, e solo in questo modo, con «un salto formidabile», potrà mettere definitivamente in scacco il mito leggendario delle origini e il suo risvolto osceno stabilito dalla «cadaverica minaccia di castrazione». Tuttavia, Luca sa bene che nessuno può sfuggire all'Edipo freudiano. L'Edipo non è solo un complesso che descrive uno stato di fatto psicologico, ma designa una struttura che spiega l'origine dell'identità sessuale e indica anche il fondo enigmatico di ciò che sta alla base delle sofferenze nevrotiche. Per tale motivo, a suo avviso, è necessario un duro e faticoso processo di soggettivazione che sia capace di sconvolgere surrealisticamente le frontiere tra ciò che si conosce e l'ignoto. Grazie al nuovo fantasma di «Non-Edipo», il soggetto amoroso dovrebbe «scoprire» e insieme «inventare un nuovo mondo» in cui poter vivere e amare liberamente. Ciò è possibile solo se il soggetto è disposto a mettere in moto le sue risorse dialettiche, negative e desideranti, in grado di produrre sempre nuove connessioni e aperture, e così realizzare la «rivoluzione permanente» non solo sul piano politico, ma soprattutto in ambito poetico ed artistico.

---

<sup>21</sup> Cfr. LUCA 2011.

Apparso a Bucarest nel 1945, *Inventatorul Iubirii*, illustrato con cinque cubomanie non-edipiche, si presenta come un libro di pregevole fattura editoriale, e comprende altri due testi di Luca, *Parcurg Imposibilul* e *Moartea Moartă*<sup>22</sup>. Le cubomanie sono il frutto di un movimento trasgressivo violento. Si tagliano riproduzioni famose di opere pittoriche o fotografie dell'epoca per vedere poi emergere un nuovo corpo. Al gesto distruttivo si accompagna una volontà di ricomposizione, che ha come compito quello di far dire ancora qualcosa all'opera sfigurata, tagliata, sfregiata. È una pratica che solo in apparenza riprende tecnicamente la provocazione dadaista. L'obiettivo è differente. Ciò che importa cogliere è la portata eversiva del desiderio, o per meglio dire, la «dialettica del desiderio di desiderare»<sup>23</sup>.

Gherasim Luca rimarrà fedele al dettato della cubomania nell'autotraduzione che farà di *Inventatorul Iubirii* e di *Moartea Moartă* in francese<sup>24</sup>. Trasformerà in versi la prosa poetica originaria del romeno, sostituendo alla punteggiatura gli spazi bianchi, di fatto *tagliando* lo spazio tipografico del testo. In un certo senso cercherà di far respirare di nuovo il testo romeno nella forma del lungo poema francese e non includerà le cinque cu-

<sup>22</sup> Nel 1945 Gherasim Luca aveva previsto per il titolo del testo romeno *Parcurg Imposibilul* [Percorro L'Impossibile] la traduzione francese *Voyage à travers le possible*, come testimonia il volume *Un lup văzut printr-o lupă*. Il poeta tradurrà per José Corti, prima di morire, solo *Inventatorul Iubirii* e *Moartea Moartă*, escludendo così, di fatto, il testo centrale dell'edizione romena. Ecco un sommario elenco delle pubblicazioni di Gherasim Luca a Bucarest nel suo pieno fulgore surrealista: *Un lup văzut printr-o lupă*, Editura Negația negației; *Le vampire passif*, Les Éditions de l'Oubli; *Inventatorul Iubirii*, Editura Negația negației; *Dialectique de la dialectique* (insieme a Trost), Surréalisme; *Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets* (insieme a Trost), Exposition; *Les Orgies de Quanta*, Surréalisme; *Amphitrite*, Infra-Noir; *Le Secret du Vide et du Plein*, Infra-Noir; *L'Infra-Noir* (insieme a Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu e Trost), Surréalisme; *Éloge de Malombra* (insieme a Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu e Trost), Surréalisme.

<sup>23</sup> Nel catalogo bucarestino di *Cubomanie* si legge: «Lezione pratica di cubomania nella vita corrente: Scegliete tre sedie, due cappelli, alcune pietre e ombrelli, parecchi alberi, tre donne nude e cinque molto ben vestite, sessanta uomini, alcune case, automobili di tutte le epoche, guanti, telescopi, ecc. Tagliate tutto in pezzettini (per esempio 6/6 cm.) e mescolateli bene in una grande piazza della città. Ricostituite secondo le leggi della casualità o del vostro capriccio ed otterrete un paesaggio, un oggetto o una bellissima donna sconosciuta o riconosciuta, la donna e il paesaggio dei vostri desideri». Cfr. CUGNO / MINCU 1980, pp. 401-402.

<sup>24</sup> Cfr. LUCA 1994.

bomanie non-edipiche. Quasi che il compito di restituire lo spirito della composizione della cubomania spetti al lettore nel senso che se vorrà leggere *L'Inventeur de l'Amour* dovrà armarsi di coltello e tagliare tutte le pagine del libro. In questo modo il lettore, nel suo gesto cruento, si fa complice della violenza sadica con cui il protagonista del poema taglia le carni dell'amata nel suo estremistico atto d'amore. Questo sadismo che dimostra un'etica pulsionale di tipo perverso – teorizzata da Breton in Francia e codificata in parte da Sașa Pană nel testo *Sadismul adevărului* (Il Sadismo del vero) del 1936 e ancor prima da Geo Bogza in *Poemul invectivă* (Il Poema invettiva) del 1933 – è una delle caratteristiche principali del surrealismo avventuroso e delirante di Gherasim Luca. Petre Solomon a questo proposito nel suo libro scrive:

Se giudichiamo a posteriori l'amicizia che legherà Celan a Gherasim Luca a Parigi, si può supporre che le basi di questa amicizia fossero state già gettate a Bucarest. Gherasim Luca, oltre a svolgere la sua prodigiosa attività di teorico del gruppo (molte prese di posizione appartenevano, senza dubbio, a lui e a Trost), era anche un autentico poeta e in più un personaggio simpatico. Al di là dei terribilismi di cui danno prova i suoi testi, Luca si imponeva attraverso un'immaginazione poetica debordante e un umore coinvolgente, il che dimostrava che l'inventore dell'amore non-edipico non era poi così sadico come pretendeva di essere<sup>25</sup>.

Solomon sembra far allusione a questo brano dell'*Inventore dell'Amore*, che è illustrativo di un certo sadismo provocatorio in senso ludico:

Con un piacere segreto e ineguagliabile che mi ricorda solo l'esistenza travestita del cospiratore e del mago, mi prendo la libertà di straziare l'amata, di far sanguinare le sue carni e di ucciderla senza essere sadico. Sono sadico esattamente nella misura in cui si può dire: l'ha uccisa perché aveva con sé un coltello. Ho con me una psicologia sadica che mi può sorprendere talvolta mentre brutalizzo una donna, ma a quest'atto cui partecipa tutto il mio essere non partecipano tutte le sue chiusure. Nessun atto può dire l'ultima parola, ma in uno qualsiasi, persino nell'atto più elementare, io metto a repentaglio la mia vita<sup>26</sup>.

Anche «Paul Celan era molto attratto dall'aspetto ludico del surrealismo

<sup>25</sup> SOLOMON 2015, p. 138.

<sup>26</sup> Cfr. LUCA 2011, p. 48.



– come scrive Solomon – un aspetto essenziale, che appartiene al suo ‘meridiano’ rivolto forse più a Sud che a Nord»<sup>27</sup>. Nel suo monumentale libro *Le surréalisme et le rêve*, Sarane Alexandrian saprà, infatti, cogliere il singolare aspetto esuberante delle avanguardie romene:

Il gruppo surrealista romeno è stato il gruppo più esuberante, il più avventuroso e persino il più delirante del surrealismo internazionale. Non contento di glorificare il Desiderio, come tutti gli adepti del movimento, ha celebrato il «desiderio di desiderare», e anche ciò che il suo capofila Gherasim Luca, geniale autore del *Primo Manifesto non-edipico*, chiamava «il desiderio-panico di soddisfare nel panico tutti i desideri» (queste righe sono state scritte nel 1945, ventisette anni prima dell’*Anti-Edipo* di Deleuze e Guattari)<sup>28</sup>.

Tutto ciò ha una sua storia. Nel 1928 a Bucarest, nella rivista «unu» – un organo d’avanguardia che si dichiarava surrealista e si poneva come tribuna dell’estremismo letterario –, su iniziativa di Sașa Pană furono pubblicati i «poemi invettiva» di Geo Bogza, i disegni di Victor Brauner e Jacques Hérold, le inchieste sul sogno svolte da Breton, Aragon, Desnos, Eluard («il sogno non può essere anch’esso applicato alla soluzione di problemi fondamentali della vita?»). Inoltre, «unu» raccolse le opere antume e postume di Urmuz, quelle *Pagine bizzarre* che influenzeranno notevolmente le prime prove poetiche di Gherasim Luca su «Alge», in cui è già inscritto il suo rivoluzionario programma – contro l’avanzare in Romania della destra reazionaria e xenofoba – inteso sin da subito come un vero e proprio atto di resistenza politica. Urmuz diventerà, durante la progressiva fascistizzazione della Romania, lo *schibboleth*, le *mot de passe* delle avanguardie letterarie romene; sarà impiegato come un lasciapassare, come una lente attraverso cui leggere gli accadimenti storici in maniera cifrata e allusiva, fornendo al contempo l’alfabeto avanguardista del comune idioma rivoluzionario. Scrivere sotto il segno di Urmuz significava infatti, sia per Gherasim Luca che per Paul Celan, realizzare un vero e proprio atto politico contro il dilagare del pensiero liberticida<sup>29</sup>. Come scrive ancora Alexandrian:

Durante la guerra, isolati dai loro omologhi europei, ripiegati su se stessi, i surrealisti romeni spinsero al parossismo il loro delirio sperimentale e teorico.

<sup>27</sup> SOLOMON 2015, p. 138.

<sup>28</sup> ALEXANDRIAN 1974, p. 221.

<sup>29</sup> Cfr. ROTIROTI 2010, pp. 38-51 e pp. 142-143.

Fondarono le edizioni de l'Oubli, e la collezione dei manifesti dell'Infra-Noir, esprimendo le loro idee persino in francese. Ed è così che vennero alla luce *Gli Spiriti animali* di Paul Păun, *La Provocazione* di Virgil Teodorescu, la *Critica della miseria* di Gellu Naum, Paul Păun e Virgil Teodorescu, *Il Segreto del Vuoto e del Pieno* di Gherasim Luca, e il più bel libro di Gellu Naum, *Medium* (1945), lunga rêverie alla gloria delle allucinazioni provocate e degli incontri che cambiano la vita<sup>30</sup>.

Sono anni importanti quelli che vanno al 1945 al 1947, sia per Gherasim Luca sia per Celan. Quest'ultimo, profugo dalla Bucovina ormai sovietizzata, proprio in quegli anni arriverà nella capitale romena e pubblicherà, come anticipato, con l'aiuto di Petre Solomon e di Ovid S. Crohmăniceanu il suo capolavoro, *Tangoul Mortii*<sup>31</sup>. Subito dopo la guerra, a Bucarest, si respirava ancora (anche se per poco) un grande fervore rivoluzionario. Era una città molto attiva e ospitava numerosi artisti provenienti dall'estero: erano presenti Elsa Triolet e Louis Aragon e Tristan Tzara tornava in patria a fare delle conferenze, anche se, come ricorda Solomon nel suo libro, «Paul Celan non nutriva una particolare ammirazione né per Aragon né per Tzara»<sup>32</sup>, non tanto perché erano diventati degli «scrittori politicamente impegnati», quanto piuttosto perché, secondo Celan, solo Éluard era un poeta degno di questo nome<sup>33</sup>. A testimonianza del fatto che Celan, durante i suoi anni romeni, fosse attratto dalla dimensione rivoluzionaria e antifascista della «poesia proletaria» di Gherasim Luca, è rilevante ricordare che il componimento di Luca che inizia con il verso «*Uneori obișnuiesc să stau în fața unui felinar și să fluier*» (A volte me ne sto davanti a un lampione a fischiare), pubblicato nella rivista «Alge» nel marzo del 1933<sup>34</sup>, è stato ripreso e risemantizzato dopo la Shoah da Celan nel suo «poema in prosa», scritto presumibilmente tra il 1946 e il 1947, che esordisce con queste parole: «*A doua zi urmând să înceapă deportările*» (Dovendo cominciare le deportazioni il giorno dopo)<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> ALEXANDRIAN 1974, p. 222.

<sup>31</sup> SOLOMON 2015, pp. 96-97.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>33</sup> Infatti, Solomon a questo riguardo ricorda un «gioco di parole» di Celan nel suo libro: «Aragon: un grande poeta. Éluard: un grande poeta grande» (*ivi*, p. 127).

<sup>34</sup> Cfr. CUGNO / MINCU 1980, pp. 348-349.

<sup>35</sup> Cfr. SOLOMON 2015, pp. 46-47.

È comunque solo con la fine della guerra che Luca comincerà a essere realmente un protagonista della vita culturale bucarestina, diventando uno dei principali esponenti, nonché il fondatore, del gruppo surrealista romeno al fianco di Paul Păun, Dolfi Trost e Gellu Naum. Subito dopo la fine della seconda guerra mondiale gli esponenti della rinata avanguardia romena – che erano stati messi a tacere durante la dittatura militare di Ion Antonescu ed erano scampati all'eccidio di massa degli ebrei – riprendono infatti le loro attività. In tale contesto, nel 1945, Luca e Trost scrivono un manifesto dal titolo *Dialettica della dialettica. Messaggio indirizzato al Movimento Surrealista Internazionale* in cui si rivolgono direttamente a Breton<sup>36</sup>. In questo documento programmatico dicono di aderire «al materialismo dialettico» e di avere a cuore «il destino storico del proletariato». Essi non disconoscono «le sublimi conquiste teoriche del surrealismo» fatte tra le due guerre, ma intendono denunciare a viva voce le deviazioni e gli errori che sono stati commessi storicamente all'interno del movimento surrealista stesso. Il deviazionismo perpetrato ai danni della compagine internazionale riguarda fundamentalmente il cattivo uso delle tecniche e dei procedimenti scoperti dal surrealismo come la scrittura automatica, il collage e il delirio d'interpretazione che a suo avviso avevano caratterizzato gli ultimi anni del movimento. Luca e Trost affermano che queste «tecniche», se vengono applicate solo meccanicamente, conducono inesorabilmente a uno sterile «manierismo», e il rischio è che il movimento internazionale stesso possa finire per essere inglobato dai «nemici di classe». Ciò renderebbe fatalmente inoffensiva la portata rivoluzionaria del surrealismo stesso. Pertanto i due animatori di Bucarest esprimono l'esigenza di adottare «il Canone della Negazione», cioè la necessità di assumere una posizione dialettica negativa permanente, «una negazione della negazione». Non ci deve essere alcuna possibilità di conciliazione appaesante, nessun compromesso con il «nemico di classe». È necessario evitare ad ogni costo la sintesi hegeliana che, ai loro occhi, è troppo rassicurante. E per uscire dall'*impasse* stagnante in cui versa il movimento di Breton, Luca e Trost suggeriscono di puntare, sempre dal punto di vista dialettico, sul «desiderio di desiderare».

Da questo punto di vista, i due firmatari del *Messaggio* rigettano la memoria del passato storico dell'umanità e intendono mantenere in continua

---

<sup>36</sup> Cfr. LUCA / TROST 2006.

tensione l'antinomia del desiderio nella sua relazione eversiva con la legge<sup>37</sup>. Le soluzioni proposte da Luca e Trost hanno come obiettivo l'incremento della vitalità del movimento e lo sviluppo del potere rivoluzionario. Essi ritengono che solo l'esasperazione dell'erotismo sessuale, come l'*amour fou*, isterico, parossistico e perverso, abbia ancora la forza di distruggere sistematicamente l'ordine prestabilito dalla cultura borghese dominante. È dunque necessario erotizzare al massimo il proletariato affinché la rivoluzione possa effettivamente aver luogo.

Anticipando, quindi, di vent'anni *L'Anti-Edipe* di Deleuze e Guattari<sup>38</sup>, Luca e Trost impongono dall'interno del campo freudiano la necessità di abbattere la «natura» e di ribellarsi contro il «complesso di Edipo». Secondo loro tutti i movimenti rivoluzionari sono sottomessi alle istanze edipiche e conservano per questa ragione una fascinazione mal riposta nei riguardi della «natura». A coloro che sono determinati a conquistare una vita affettiva «non-edipica», Luca e Trost raccomandano una permanente attività critica nei confronti dell'inconscio, perché l'inconscio, essendo non solo personale ma anche collettivo, è determinato storicamente, e quindi riflette tra le sue «pieghe» le intramontabili aspirazioni della morale borghese. È inaccettabile, scrivono, «accogliere sogni regressivi» o «follie religiose» che sono evidentemente «reazionarie».

Non si sa quanto questo discorso potesse risultare familiare a Breton, ma l'obiettivo dei surrealisti romeni era soprattutto quello di smantellare l'ideologia legionaria che era stata dominante in Romania per circa un ventennio, la cui base, anch'essa rivoluzionaria e antiborghese, era fondamentalmente imperniata su una fantasia salvifica di tipo mistico-religioso. A partire dai *dichés* ultranazionalisti e dagli *slogans* propagandistici della Legione, divulgati a ritmo martellante dai mezzi di informazione di Stato, la nazione era considerata come un organismo vivente la cui «anima», o «nocciolo» duro, era essenzialmente di natura religiosa. Essere romeni significava essere ortodossi, quindi era necessario riformare, nel nome di un'etica comunitaria, l'uomo dal punto di vista spirituale contro «la società carte-

<sup>37</sup> Come dichiara Luca ne *Il Segreto del Vuoto e del Pieno*: «Bisogna desiderare i desideri, bisogna inventare le scoperte, cambiare il mondo scoperto, cambiare il mondo. Funzionamento del Desiderio: sbocciare della radice verso le frontiere del suo albero. Mobilità-fissa. Ossa palpitanti». Cfr. CUGNO / MINCU 1980, p. 351.

<sup>38</sup> Cfr. DELEUZE / GUATTARI 1972.

siana e aritmetizzante» che negava ogni tipo di tradizione e di eredità del passato glorioso e leggendario della Romania stessa. L'obiettivo dichiarato dagli ideologi nazionalisti fiancheggiatori della Legione antisemita di Zelea Codreanu era la formazione dell'«Uomo nuovo»; a tale scopo, essi facevano leva soprattutto sulle forze telluriche, irrazionali e inconse di matrice razziale e xenofoba, che si basavano su un'ontologia mitica, una mitologia regressiva e un culto della morte sacrificale come manifestazione sacra dell'amore, della creazione e della perennità dei valori arcaici della tradizione<sup>39</sup>.

I surrealisti romeni, dal canto loro, consideravano la rivoluzione legionaria un falso evento. Non un'autentica rivoluzione ma una rivoluzione reazionaria, frutto della mania e del fanatismo religioso<sup>40</sup>. Ciò, come si è visto, è imputabile dal loro punto di vista all'Edipo, cioè all'«edipo regressivo e contro-rivoluzionario» che anima la vocazione folle dei Legionari, le cui fantasie di natura perversa si sono scatenate a partire dall'ipnosi collettiva e dalla superstizione religiosa. In tal senso si comprende perché, secondo Luca e Trost, il «complesso di Edipo», ritenuto responsabile delle «folle religiose e reazionarie», debba essere anch'esso necessariamente sottoposto alla negazione dialettica. L'ontologia sacrificale, incarnata dal cristianesimo perverso dei Legionari, doveva essere profanata, anzi doveva essere negata doppiamente e non semplicemente conservata oltrepassandola, come vorrebbe la vulgata hegeliana. Il passaggio logico (e quindi ancor più radicale per Luca e Trost) è dunque la purificazione dell'inconscio, negando l'«edipo reazionario» e falsamente rivoluzionario attraverso la mossa dialettica della «negazione della negazione», anche se questa via può sconfinare nella psicosi che rappresenta il nucleo incandescente dell'*amour fou* surrealista. Ma si tratta di un rischio che, a loro avviso, si doveva correre.

Alla comunità dell'amore legionario di tipo religioso e sacrificale era contrapposto, come afferma il «partigiano» Paul Celan nel suo «poema in prosa» conservato da Solomon, «l'assolutismo erotico» del «naufragio aereo» dei *sommersi*, poeticamente esemplificato nel *Tango della Morte*<sup>41</sup>;

<sup>39</sup> Su tali aspetti relativi all'ideologia legionaria nel periodo fra le due guerre in Romania, cfr. ROTIROTI 2009.

<sup>40</sup> In tal senso, sono significativi gli articoli politici scritti da Luca tra il 1933 e il 1937 (che Paul Celan dimostra di conoscere), contenuti ora in LUCA 2003, pp. 299-355.

<sup>41</sup> Cfr. la riproduzione anastatica del poema *Tangoul Morții* contenuta in FELSTINER 1995, p. 29.

oppure, tradotto nei termini surrealisti di Gherasim Luca, al delirio forsennato e cruento dei Legionari è necessario opporre un delirio ancor più potente, un delirio realmente rivoluzionario, cioè l'amore follemente appassionato inventato nel 1945 con la creazione del soggetto «non-edipico» presentato nell'*Inventore dell'Amore*<sup>42</sup>.

Ritornando più da vicino al documento programmatico *Dialettica della dialettica*, secondo Luca e Trost, per cancellare «le pieghe inconsce sfavorevoli», è necessario sovraccitare il desiderio degli artisti, che si dicono rivoluzionari, oltre gli angusti limiti imposti dal sistema totalitario del pensiero dominante connaturato alle strutture ideologiche della società borghese. A tal fine bisogna indurre tutti gli «autentici surrealisti» a responsabilizzarsi sui contenuti dei propri sogni e a riconoscere i tratti regressivi e reazionari delle loro rappresentazioni oniriche che non sono in linea con le inappagabili esigenze della rivoluzione proletaria, pena il misconoscimento della loro missione e del loro destino di libertà. Al Reale della Cosa (o causa) legionaria falsamente rivoluzionaria e al reale della Cosa (o causa) capitalista, conservatrice e reazionaria, va opposto il Reale della Cosa (o causa) surrealista e internazionale, l'unica in grado di rendere conto del vero evento rivoluzionario, che riesce dialetticamente a contenere il singolare nell'universale, e cioè, per dirla in termini hegeliani, l'universale concreto<sup>43</sup>; e tutto ciò, secondo loro, può avvenire attraverso un nuovo amore, ancora più folle e appassionato di quanto finora sia mai stato conosciuto

---

<sup>42</sup> Cfr. LUCA 2011, p. 49. Ciò che si può notare, sia nel caso di Paul Celan in *Tangoul Morții* che in quello di Gherasim Luca in *Inventatorul Iubirii*, è che si tratta di un lavoro dialettico che non è senza rapporto con l'elaborazione di un lutto. È un lavoro sulla parola che tende a dialettizzare la domanda e il desiderio senza offuscare l'incandescenza dell'apostrofe amorosa. Si assiste così alla funzione etica del linguaggio, dell'amore e della libertà in cui si danno incontro nella stessa frase, e anche nella stessa parola, inflessioni sempre nuove: creare cioè una lingua poetica inaudita in cui la voce dell'innamorato trionfarebbe attraverso il ricorso di un lavoro dialettico sulla domanda e sul desiderio in cui si riconosce il valore di una *praxis* e di una trasformazione condivisa nella cifra indelebile attestata dal *Cantico dei Cantici* («Più forte della morte è l'amore»).

<sup>43</sup> Il Reale non deve essere confuso con la realtà. Dal punto di vista psicanalitico il Reale (lacaniano) è ciò che si sottrae a qualsiasi simbolizzazione, è un qualcosa che rompe il tessuto delle attese e delle previsioni realistiche. La Cosa, invece, costituisce il fulcro stesso del Reale per un soggetto e, come tale, è irraggiungibile. Essa, intesa come causa del desiderio, è qualcosa di mancante che struttura e polarizza la vita psichica del soggetto. Cfr. LACAN 1966.

dagli stessi adepti del surrealismo. Infatti, nel *Messaggio indirizzato al Movimento Surrealista Internazionale*, si legge:

Il surrealismo non può essere ai nostri occhi *soltanto* il movimento storico più avanzato. Senza lasciarci sommergere dall'idealismo filosofico d'ogni romanticismo, noi pensiamo che il surrealismo può esistere soltanto in una continua opposizione verso il mondo intero e verso se stesso, in una negazione della negazione guidata dal più inesprimibile delirio, e ciò, beninteso, senza perdere alcunché del suo potere rivoluzionario immediato. [...] Rigettiamo il passato dell'umanità nella sua interezza, e il suo supporto mnestico, la memoria, intendendo per nostri desideri non soltanto la proiezione di alcuni bisogni fondamentali, come certi desideri celati dell'inconscio, ma anche quelli che dobbiamo ancora inventare. Ogni limitazione della possibilità d'inventare nuovi desideri, da qualunque parte provenga, su qualsiasi ragione si fondi, desterà sempre in noi un gusto demoniaco di negazione e di negazione della negazione. Nello sforzo per mettere d'accordo la realtà interiore con la realtà esterna, noi riprendiamo, infaticabilmente, le sublimi scoperte che esaltano le nostre posizioni. Pensiamo innanzi tutto alla posizione materialista (leninista) del relativo-assoluto e al caso oggettivo, nella sua accezione di incontro della finalità umana con la causalità universale. Il caso oggettivo costituisce per noi, da un punto di vista favorevole, il mezzo più terribile per cogliere gli aspetti relativo-assoluti della realtà, e da solo ci offre senza posa le possibilità di scoprire le *contraddizioni* della società divisa in classi<sup>44</sup>.

Oltre alla «causalità» universale e oggettiva, il recupero della posizione materialista e dialettica del relativo-assoluto rappresenta per Luca e Trost una svolta decisiva e necessaria alla realizzazione del programma di rinnovamento del surrealismo internazionale. Tale posizione, pur rigettando tutta la memoria del passato dell'umanità, pone tuttavia in luce la carica di novità contenuta nell'eredità del marxismo, se spogliato dalle antiche vestigia dell'idealismo hegeliano e dell'umanismo filosofico feuerbachiano. Radicalizzando la posizione leninista (e trotskista) del discorso rivoluzionario, i due teorici del surrealismo romeno si impegnano infatti nella riattualizzazione del marxismo in una prospettiva antiumanista che condivide l'ipotesi sovversiva dell'inconscio freudiano depurandolo però dall'«edipo regressivo e inutile», troppo legato al mito dell'*homo psychologicus* di stampo borghese, il cui ruolo effettivo – come ha tragicamente mostrato l'ideologia

<sup>44</sup> LUCA / TROST 2010, pp. 13-14 (traduzione leggermente modificata).

legionaria in Romania, complice dell'antisemitismo nazista – esigeva l'adattamento degli individui alle norme sociali esistenti, reazionarie e contro-rivoluzionarie. Si tratta inoltre, per Luca e Trost, di liberare lo stesso surrealismo da una psicoanalisi ancora troppo relegata alla sua antica concezione meccanicistica e positivista, che non tiene conto dell'ultimo apporto freudiano, il quale fa leva appunto sul «tramonto del complesso edipico», dischiudendo così la possibilità dell'emergenza fantasiosa di «Non-Edipo».

Tale concezione non-edipica<sup>45</sup> sarà aspramente denunciata dal resto del gruppo dei poeti surrealisti di Bucarest, cioè da quello provvisoriamente scissionista composto da Gellu Naum, Paul Păun e Virgil Teodorescu, i quali apriranno una controversia pubblica con l'autore de *L'Inventore dell'Amore*, firmando un articolo programmatico intitolato *Critica della miseria* e accusando Luca di essere un deviazionista<sup>46</sup>.

Ciò che in realtà Luca e Trost proponevano era, invece, una radicale rottura epistemologica nell'ambito stesso del surrealismo internazionale a partire dall'atroce e angosciosa esperienza da loro vissuta in Romania durante la dittatura fascista-militare, ossia dalla presa d'atto del fallimento della cosiddetta «rivoluzione legionaria», la quale fondava il suo carattere trasgressivo (anti-borghese, anti-istituzionale e anti-liberale) sull'ideale romantico della «comunità organica dell'amore», ma di fatto si era mostrata reazionaria, conservatrice e orrendamente xenofoba. Il confronto inaudito con l'ideologia legionaria verteva appunto sul terreno polemico dell'amore:

---

<sup>45</sup> Nelle intenzioni di Luca e di Trost, «Non-Edipo» avrebbe dovuto dialetticamente contrastare le fantasie *edipiche* dell'«uomo nuovo» e della comunità retta dall'«amore» di Codreanu. Proprio questo sentimento, secondo il leader della Legione, rappresentava la «sintesi di tutte le qualità umane»: «L'amore è la chiave della pace che il Redentore ha dato a tutte le stirpi del mondo. Esse si convinceranno, alla fine, dopo che avranno errato, esaminato e provato tutto, che all'infuori dell'amore che Dio ha seminato nelle anime degli uomini – come una sintesi di tutte le qualità umane, per mezzo dello stesso Redentore Gesù Cristo, che lo ha posto al di sopra di tutte le virtù – non esiste nient'altro che possa darci tranquillità e pace. Tutte le altre virtù hanno la loro radice nell'amore: la fede e il lavoro, l'ordine e la disciplina». Cfr. CODREANU 2007.

<sup>46</sup> «Oggi il signor G[herasim]. L[uca]. vive dei propri ricordi rivoluzionari, preparando su una piattaforma surrealista, l'apparizione del mistico Non-Edipo. Rimuovendo la lotta delle classi, chiudendo semplicemente gli occhi, il signor G. L. continua a pubblicare i suoi libri del suo periodo del surrealismo, accanto ai quali non dimentica di aggiungere le lamentose avventure di Fischer di Sorcova di *Fata morgana* come quelle, altrettante lamentevoli, del mistico Non-Edipo». Cfr. NAUM / PĂUN / TEODORESCU 2006, p. 586.



«La causalità oggettiva ci porta a vedere nell'*amore* il metodo generale rivoluzionario proprio del surrealismo»<sup>47</sup>.

La loro posizione al riguardo è rivelata apertamente in un luogo della *Dialettica della dialettica*. Analizzarlo consente di precisare l'inedita posta in gioco teorica de *L'Inventore dell'Amore*, alla quale Celan sarà particolarmente sensibile durante il suo lavoro di composizione di *Tangoul Morji*. Ecco il brano:

Noi accettiamo, pur superandoli teoricamente, tutti gli stati conosciuti dell'amore: il libertinaggio, l'amore unico, l'amore complessuale, la psicopatologia dell'amore. Provando a captare l'amore nei suoi aspetti più violenti e decisivi, più attraenti e impossibili, non ci contentiamo più di vederlo come il grande perturbatore, che talvolta riesce a infrangere, qua e là, la divisione della società in classi. La potenza distruttrice dell'amore verso ogni ordine stabilito contiene e supera i bisogni rivoluzionari della nostra epoca. Noi proclamiamo l'amore, liberato dalle sue costrizioni sociali ed individuali, psicologiche e teoriche, religiose o sentimentali, come il nostro principale metodo di conoscenza e d'azione. La sua esasperazione metodica, il suo sviluppo senza limiti, la sua sconvolgente fascinazione, dei quali abbiamo già raggiunto i primi stadi con Sade, Engels, Freud e Breton, offrono slanci mostruosi e tensioni scandalose che mettono alla nostra portata, e a quella di ogni rivoluzionario, i mezzi d'azione più efficaci. Questo amore reso dialettico e concreto costituisce il metodo rivoluzionario relativo-assoluto che il surrealismo ci ha svelato e, nella scoperta di nuove possibilità erotiche, che superino l'amore sociale, medico o psicologico, noi perveniamo a cogliere i primi aspetti dell'*amore oggettivo*<sup>48</sup>.

È qui opportuno restituire anche il punto che forse ha attratto maggiormente l'attenzione di Deleuze quando scoprì questo documento presso la Biblioteca Nazionale di Parigi<sup>49</sup>. Qui è in gioco il grande investimento inconscio del campo sociale e storico, la potenza rivoluzionaria del desiderio e il grande processo emancipativo del delirio. La questione *non-edipica* posta da Trost e Luca verte sempre sulle potenzialità ancora inesplorate dell'amore convulsivo. I due autori scrivono:

La necessità di scoprire l'amore, in modo da poter rovesciare senza posa gli ostacoli sociali e naturali, ci porta a una posizione *non-edipica*. L'esistenza del

<sup>47</sup> LUCA / TROST 2010, p. 14.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 14-15,

<sup>49</sup> Cfr. DELEUZE 2015, pp. 71-72.

trauma della nascita e dei complessi edipici, scoperti dal freudismo, costituiscono il limite naturale e mnestico, la piega inconscia sfavorevole che dirige, a nostra insaputa, il nostro atteggiamento verso il mondo esterno. Abbiamo posto il problema della liberazione integrale dell'uomo (Gherasim Luca: *L'Inventore dell'Amore*) vincolando tale liberazione alla distruzione della nostra posizione edipica iniziale<sup>50</sup>.

Da questa posizione non-edipica segue, sul piano più propriamente politico, l'azione rivoluzionaria:

Finché il proletariato serberà in sé i complessi primari di base che noi osteggiamo, la sua lotta e anche la sua vittoria saranno illusorie, perché il nemico di classe resterà nascosto, a sua insaputa, nel suo stesso sangue. I limiti edipici fissano il proletariato su una posizione di negazione simmetrica della borghesia, che deriva dall'infondergli, in modo tanto più pericoloso perché sconosciuto, gli stessi odiosi atteggiamenti di fondo. La condizione di fratello-padre, mantenuta nell'inconscio del proletariato, lo tiene in uno stato di servitù verso se stesso, e gli fa conservare le deformazioni che derivano dalla natura e dall'economia capitalista. [...] Bisogna superare l'ammirazione astratta e artificiale per il proletariato e trovare le linee di forza che implicano la negazione. Questa negazione deve però sganciarsi da un internazionalismo umanitario e sorpassato, che fa sì che le particolarità nazionali continuino ad affermarsi al riparo di un'eguaglianza riformista, per passare ad una posizione anti-nazionale ad oltranza, concretamente di classe e oltraggiosamente cosmopolita, risalendo nei suoi aspetti più violenti fino all'idea stessa dell'uomo<sup>51</sup>.

La prospettiva di Luca e Trost è chiaramente rivoluzionaria e, all'epoca, fu considerata eretica rispetto alle anguste direttive del proleto-cultismo che stavano con forza emergendo e diventando dogmaticamente maggioritarie in Romania.

A questo punto, proviamo a entrare più nel merito del rapporto che Paul Celan stabilì con il circolo dei neosurrealisti romeni, quasi tutti di origine ebraica, a parte Gellu Naum. Secondo le testimonianze dell'epoca, pare che il giovane Antschel, come anche il futuro inventore del *lettrisme*, Isidor Isou, non furono accolti ufficialmente in seno all'associazione surrealista bucarestina<sup>52</sup>. Nel piccolo «poema in prosa» dell'11 marzo del 1947

<sup>50</sup> LUCA / TROST 2010, p. 16.

<sup>51</sup> *Ivi*, pp. 17-18.

<sup>52</sup> Cfr. LAVILLE 1994, pp. 50-51.

– l'unico, tra i dattiloscritti conservati da Solomon, che sia stato datato da Celan – si trova inserito, nel corpo del testo, il nuovo nome del poeta, ricavato dall'anagramma del cognome Antschel. Ecco il testo di Celan pubblicato da Solomon in Romania diciassette anni dopo la tragica scomparsa dell'amico:

Partigiano dell'assolutismo erotico, megalomane reticente persino tra gli scafandri, messaggero, nel contempo, dell'alone Paul Celan, non evoco le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo se non a intervalli di un decennio (o anche più) e non pattino se non a un'ora molto tarda, su un lago presidiato dalla gigantesca foresta dei membri acefali della Cospirazione Poetica Universale. È facile capire che qui non penetri con le frecce del fuoco visibile. Un'immensa tenda di ametista, sulla soglia che dà sul mondo, dissimula l'esistenza di questa vegetazione antropomorfa, al di là della quale provo, selenico, una danza che mi stupisca. Non ci sono riuscito, finora, e con gli occhi spostati sulle tempie, mi guardo di profilo, in attesa della primavera<sup>53</sup>.

Con ogni probabilità, questo «poema in prosa» di Celan è da intendere come una specie di carta d'identità poetica, presentata a titolo personale ai suoi interlocutori della compagine surrealista bucarestina. Esordendo con l'auto-definizione di «Partigiano dell'assolutismo erotico», Celan tende a dissipare ogni possibile dubbio sul suo conto. Questo poema è la dichiarazione di una precisa affiliazione poetica, una sorta di contrassegno associativo, *mot de passe*, *schibboleth* che indica, a scanso di equivoci, la sua posizione nel campo rivoluzionario delle avanguardie poetiche romeno-ebraiche. È il sigillo apposto da Celan che si richiama a un'origine controllata, un marchio di garanzia attraverso cui il soggetto poetico sceglie di aderire al Reale della passione ideologica e rivoluzionaria della comunità dei poeti che anima il ristretto gruppo di artisti ebreo-romeni nuovamente riorganiz-

<sup>53</sup> Cfr. CELAN 1994, p. 37 (traduzione modificata): «*Partisan al absolutismului erotic, megaloman reticent chiar și între scafandri, mesager, totodată, al halo-ului Paul Celan, nu evoc pietrificantele fizionomii ale naufragiului aerian decât la intervale de un deceniu (sau mai mult) și nu patinez decât la o oră foarte târzie, pe un lac străjuit de uriașa pădure a membrilor acefali ai Conspirației Poetice Universale. E lesne de înțeles că pe-aici nu pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească. Nu am reușit pînă acum și, cu ochi mutați la tîmple, mă privesc din profil, așteptînd primăvara*».

zato nella capitale. In tal senso, questa prosa poetica, che reca l'impronta di un Io che si fa «messaggero dell'alone Paul Celan», se non viene letta nel *codice allusivo* delle avanguardie storiche romene, risulta abbastanza oscura. Il poemetto di Celan si caratterizza infatti come una sorta di manifesto programmatico dell'autore quasi totalmente in linea con le modalità espressive e iperboliche del surrealismo internazionale. Tuttavia molti sono anche i tratti che mettono in rilievo la differenza soggettiva di Celan, la sua singolarità, rispetto alla piccola ed elitaria associazione del surrealismo bucarestino.

Si è detto che il soggetto poetico, in apertura del poema, si auto-definisce «Partigiano dell'assolutismo erotico, megalomane reticente persino tra gli scafandri». Tale dichiarazione è, come detto, una sorta di biglietto da visita con cui l'autore proveniente dalla Bucovina si presenta ai firmatari de *Il Messaggio indirizzato al Movimento Surrealista Internazionale*; in questo poema, però, la voce del poeta dice, al contempo, di essere «reticente» rispetto a tale dettato, quasi non volesse far emergere in superficie i tratti più eversivi della sua segreta passione scaturita dall'evento innominabile della Shoah. A Luca e Trost – che il giovane Antschel aveva conosciuto di persona durante le loro due esposizioni bucarestine di «cubomanie» artistiche<sup>54</sup> – Celan rispedisce, tramite il suo «medium», questo «messaggio misterioso» in forma invertita, come a testimoniare la sua incolmabile distanza da quel tipo di esperienza improntata al programmatico *merveilleux* surrealista e distante dalla verità dello Sterminio. Infatti si legge: «non evoco le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo se non a intervalli di un decennio (o anche più) e non pattino se non ad un'ora molto tarda, su un lago presidiato dalla gigantesca foresta dei membri acefali della Cospirazione Poetica Universale». Il soggetto poetico sembra dire che, nonostante sia, come loro del resto, «partigiano dell'assolutismo erotico», non intende evocare «le pietrificanti fisionomie del naufragio aereo». In tale contesto allusivo Celan impiega con tono critico il termine «naufragio» che compare nell'apertura del *Manifesto* di Luca e Trost<sup>55</sup> e si riferisce forse a un altro «naufragio», quello «aereo», inteso come l'esperienza liminare sottaciuta nelle «pietrifi-

<sup>54</sup> Cfr. SOLOMON 2015, pp. 130-133.

<sup>55</sup> Nel *Manifesto* di Luca e Trost si legge: «Noi ci rivolgiamo ai nostri amici surrealisti, dispersi nel mondo intero, e come nei grandi naufragi, indichiamo loro la nostra posizione». Cfr. LUCA / TROST 2010, p. 7.

canti fisionomie» del mondo silenzioso e raggelato dei massacrati della Shoah dei quali intende, con le «lame» o con i «coltelli affilati» del suo pattino, dare testimonianza a «un'ora molto tarda» sul «lago presidiato dalla gigantesca foresta» della poesia. L'«alone Paul Celan» sembra quindi indicare a Luca e a Trost la netta distinzione delle sue coordinate poetologiche rispetto alle loro. Il suo «meridiano» non è lo stesso dei «membri acefali della Cospirazione Poetica Universale», i quali – *verosimilmente* è questo il contenuto polemico del «messaggio» misterioso – solo tardivamente, cioè «a intervalli di un decennio (o anche più)», fanno appello al movimento di Breton, che è ormai irreversibilmente in un'avanzata fase di declino.

Forse non è inutile sottolineare che Celan, impiegando la dicitura «membri acefali della Cospirazione Poetica Universale», fa allusione sia alla rivista «Acéphale» fondata da Georges Bataille e apparsa nel 1936, che segna la fine di progetti più direttamente politici, sia al nome della società segreta che raccoglieva, in maniera iniziatica, intorno allo stesso Bataille alcuni suoi amici e collaboratori che avrebbero realizzato una «congiura sacra», *sacrificando una vittima umana* all'apparenza consenziente (e ciò, come si vedrà, non è senza rapporto con la posta in gioco del poema *Tangoul Morții*). Luca e Trost, insomma, arrivano troppo tardi all'appuntamento con la poesia, la quale, seguendo il *pendant* lirico del dettato kafkiano tanto caro a Celan in quegli anni confusi, dovrebbe avere essenzialmente il compito etico e rivoluzionario di testimoniare il Reale della catastrofe, la violenza orribile della Shoah e celebrare adeguatamente nel canto la memoria delle vittime senza nome sullo sfondo storico dello sterminio perpetrato da parte dei nazisti, dei legionari e dell'esercito romeno in Bucovina.

Il lessico della pietrificazione, del ghiaccio, della cristallizzazione emotiva, che diventeranno tipicamente celaniani nella poesia in lingua tedesca, sono qui desunti dall'affinità soggettiva alla melanconia di Eminescu e di Baudelaire e dalla lezione del loro magistero poetico nella prassi impalpabile della traduzione. Il richiamo naturalistico alla «gigantesca foresta» di simboli è dunque forse da intendersi in chiave marcatamente polemica contro i due maggiori esponenti *antinaturalisti* del movimento, che si interrogavano in maniera ossessiva sul «funzionamento» coatto «del desiderio» in termini permanentemente dialettici, negativi, senza alcuna sintesi finale. Celan, pur non cedendo alla tentazione ironica dell'irriverenza, costruisce così il suo discorso corrosivo: «*E lesne de înțeleș că pe-aici nu*

*pătrunzi cu săgețile focului vizibil. O imensă perdea de ametist disimulează, la liziera dinspre lume, existența acestei vegetații antropomorfe, dincolo de care încerc, selenic, un dans care să mă uimească* (È facile capire che qui tu non penetri con le frecce del fuoco visibile. Un'immensa tenda di ametista, sulla soglia che dà sul mondo, dissimula l'esistenza di questa vegetazione antropomorfa, al di là della quale provo, selenico, una danza che mi stupisca).

Il «messaggero dell'alone Paul Celan» si vuole dunque porre al di là dell'«immensa tenda di ametista»<sup>56</sup> che, «sulla soglia che dà sul mondo, dissimula l'esistenza di questa vegetazione antropomorfa»<sup>57</sup>. L'aura di Celan, in questo testo, non è l'alone solare, il greco cerchio attorno al «fuoco visibile» del sole, ma è una zona fatta di sfumature, di rifrazioni e riflessi violacei della luce derivante da minuti cristalli di neve o di aghi di ghiaccio. È un alone lunare che desidera oltrepassare il linguaggio simbolista facendo appello a una luce ancor meno visibile<sup>58</sup>. Insomma, il «messaggio» del poemetto è ora abbastanza leggibile, se si accoglie questa prospettiva allusiva

<sup>56</sup> «Ametista» è una parola d'ascendenza simbolista (in particolare spesso impiegata da Dan Botta, cioè dalla tradizione ermetica romena, considerata dai poeti avanguardisti come reazionaria e borghese) e ha una connotazione soggettiva che evoca il «pensiero della tristezza», cioè un sentimento ben lontano dall'entusiasmo rivoluzionario espresso dai neosurrealisti di Bucarest. Celan userà «*Amethyst*», insieme ad altre pietre come «*Jaspir*» e «*Achat*», solo un'altra volta in tedesco, nella poesia *Die Silber Schmerz*, a segnalare ormai la distanza irreversibile che lo separa da tale tradizione poetica. Cfr. CELAN 1998, p. 482.

<sup>57</sup> Ciò che occulta questo dettato è «in particolare, l'idea della creazione attraverso l'autosacrificio», come scriveva Eliade nello studio *Le erbe sotto la Croce* del 1939. Si tratta della «relazione genetica tra uomo e pianta» riportata nelle leggende e nei racconti del folklore, in cui l'«uccisione violenta» di una vittima, «con l'inganno dell'essere umano», sembra comportare «la creazione di una pianta». Nel momento in cui «il filo della vita» viene «interrotto bruscamente», essa «cerca di prolungarsi sotto altra forma: pianta, albero da frutto, fiore». Cfr. ELIADE 1993, pp. 184-185.

<sup>58</sup> Non è un caso che negli anni '30 Walter BENJAMIN, a proposito de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1991), definisse questo fenomeno come la «perdita dell'aura», ossia la perdita del «qui e ora» magico e unico che si fonde con la creazione artistica e la contraddistingue. Benjamin collega la «perdita dell'aura» all'irruzione delle masse sulla scena e alla loro richiesta di beni culturali che per forza di cose diventano merce. La riproduzione dell'opera d'arte da un lato favorisce un'esperienza della cultura profana, non più sacra perché ne sostituisce il valore rituale; dall'altro l'opera d'arte, pur perdendo questa sacralità, nella riproduzione non perde, secondo Benjamin, la sua qualità, ma anzi avvia un processo di desacralizzazione di tipo popolare e a carattere democratico.

che tenga conto della *controparola* celaniana, la quale si rivolge contemporaneamente e in *controluce* ai partigiani dell'amore delle opposte fazioni politiche dell'estrema destra e dell'estrema sinistra romene. Luca e i suoi accolti, nonostante i loro proclami rivoluzionari, si limitano a mimetizzare spettacolarmente il linguaggio della vera poesia. Non sono solo epigoni del surrealismo e giungono troppo tardi all'appuntamento con la poesia, ma si muovono ancora all'interno del solco simbolista, impiegando paradossalmente una modalità di espressione tipicamente «reazionaria» che entra in forte contraddizione con i contenuti programmatici del loro manifesto rivoluzionario. Infatti, «al di là della vegetazione antropomorfa», su quella «frontiera» o su quella «soglia» raggelata, il soggetto poetico prova, «selenico, una danza» che lo stupisca, che lo meravigli ancora. È chiaro che qui il riferimento alla «danza» è al poema stesso di Celan *Tangoul Mortii*, che era in attesa di pubblicazione e su cui il poeta riponeva molte delle sue malcelate aspettative a Bucarest<sup>59</sup>.

Dunque, il discorso del rinato surrealismo romeno non incanta più il poeta della Bucovina, perché egli lo ritiene troppo «antropomorfo». Le «frecce» del desiderio, a tratti fortemente melanconiche, dell'«alone Paul Celan» tendono invece a spingere la visione del soggetto della poesia verso quel bordo estremo del Reale, in direzione di una «soglia» verso cui pochi scrittori hanno cercato di avventurarsi. Se egli non è ancora in grado di «pattinare» come si conviene su quella superficie inconfondibile, neppure i «membri acefali della Cospirazione Poetica Universale», nonostante le loro acrobazie immaginifiche e spettacolari, sembrano essere «penetrati», «con le [loro] frecce del fuoco visibile», in quell'«orlatura» inaccessibile della poesia. Allora cosa resta da fare al «partigiano dell'assolutismo erotico megalomane reticente»? Il poeta qui accenna a un'enigmatica risposta: «*cu ochi mutați la tîmple, mă privesc din profil, asteptînd primăvara*» (con gli occhi spostati sulle tempie, mi guardo di profilo, in attesa della primavera).

La risposta criptica di Celan desidera evidentemente pungere sul vivo la

---

<sup>59</sup> Come Scrive Petre Solomon: «L'apparizione della versione romena di *Todestango* su 'Contemporanul', gli offrì la possibilità di verificare per la prima volta l'impatto che il poema avrebbe potuto produrre sulla coscienza dei lettori. Si trattava di una ripetizione generale, prima della 'prima', che Celan concepiva per un pubblico europeo, in particolare tedesco, poiché *Todesfuge* era un poema creato per rivoltare e sconvolgere le coscienze dei tedeschi colpevoli dei crimini da lui evocati». (SOLOMON 2015, p. 97).

sensibilità della compagine esclusivista del surrealismo bucarestino. A Luca e ai suoi amici poeti, ebrei come lui, il poeta dice che essi avrebbero dovuto forse rivolgersi, in attesa che venga la «primavera» del sol dell'avvenire – cioè della rivoluzione –, non tanto a Bataille o a Breton e al suo agonizzante movimento internazionale, quanto a Franz Kafka e a Urmuz, «i due gusci gemelli» di Celan, cioè i reali precursori della rivolta letteraria universale. Kafka e Urmuz a quel tempo erano infatti i due interlocutori privilegiati, e non così tanto segreti, di Celan che stava apprendendo la lezione del loro dettato etico ed estetico. I personaggi teratologici delle *Pagine bizzarre*, riconosciuti da Ionesco come kaffiani<sup>60</sup>, non sono affatto «antropomorfi», ma zoomorfi, fitomorfi o meccanomorfi, e talvolta sono composti araldicamente dalle lettere dell'alfabeto ebraico ed arabo<sup>61</sup>. Essi infatti hanno «gli occhi spostati sulle tempie» come gli uccelli, si guardano obliquamente «di profilo» e sono quasi tutti mossi da un erotismo perverso e violento, quindi da un erotismo assoluto e rivoluzionario, proprio come quello preconizzato da Luca e Trost nel loro *Messaggio*. L'allusione di Celan («con gli occhi spostati alle tempie, mi guardo di profilo») riguarda pure il nome di Kafka (in ceco, *taccola*, o impropriamente *cornacchia*, si dice *kavka*, e ciò non è privo di rapporto con quanto Kafka disse in merito al suo cognome a Gustav Janouch<sup>62</sup>).

Come testimonia anche Solomon, in una lunga lettera di raccomandazione a favore del suo protetto, indirizzata a Edgar Jené, un amico rappresentante del surrealismo viennese, Margul-Sperber, che aveva conosciuto di persona lo scrittore praghese, aveva dichiarato che Celan era il più importante erede di Kafka nella poesia tedesca<sup>63</sup>. Inoltre, ai tempi in cui a Bucarest si era diffusa l'inchiesta parigina comparsa sulla rivista «Combat», *Faut-il brûler Kafka?*, Celan in tutta risposta si era messo a tradurre in romeno quattro parabole dello scrittore, quasi come per salvarne l'opera dal rogo delle ideologie totalitarie<sup>64</sup>. Celan scopre dunque in Romania e attraverso il lavoro di traduzione che il suo «meridiano» si può situare nel punto asintotico di intersezione stabilito da Kafka e da Urmuz. Infatti, molti tra i

<sup>60</sup> Cfr. IONESCO 1965.

<sup>61</sup> Cfr. ROTIROTI 2014.

<sup>62</sup> Cfr. REY 1990, pp. 91-93.

<sup>63</sup> Cfr. SOLOMON 2015, pp. 176-177.

<sup>64</sup> Cfr. i testi di Kafka tradotti da Paul Celan in CELAN 1994, pp. 56-65.



versi più enigmatici delle poesie di Celan in lingua tedesca possono essere rischiarati non solo dall'opera kafkiana, ma anche dal bagliore inquietantemente perverso della scrittura di Urmuz.

E la partita aperta da Celan con Gherasim Luca non si chiude qui. In un altro «poema in prosa» Celan riaccende infatti la sua personalissima e solitaria polemica con il gruppo dei poeti surrealisti di Bucarest e, impiegando proprio il linguaggio suggestivo e cifrato di Urmuz, manifesta nuovamente il suo dissenso con toni particolarmente taglienti:

Forse un giorno quando la riabilitazione dei solstizi sarà diventata ufficiale, dettata dall'atrocità con cui gli uomini si azzufferanno con gli alberi dei grandi viali azzurri, forse quel giorno vi suiciderete tutti e quattro, nello stesso tempo, tatuandovi l'ora della morte sulla pelle frondosa delle vostre fronti di danzatori spagnoli, tatuandovi questa ora con le frecce timide ancora, ma non meno velenose dell'adolescenza di un addio.

Forse sarò nelle vicinanze, forse mi avrete dato la notizia del grande avvenimento, e potrò starvi di fronte quando i vostri occhi, scesi nelle stanze lontane della serra in cui, durante tutta la vita, vi siete esiliati non costretti da nessuno, per contemplare l'eterna immobilità delle palme boreali, quando i vostri occhi parleranno al mondo dell'imperitura bellezza delle tigri sonnambule...

Forse troverò il coraggio di contraddirvi allora, nell'attimo in cui, dopo tante attese infruttuose, avremo trovato un linguaggio comune. Da voi dipende, se provocherà, con le dita aperte a ventaglio, la brezza leggermente salina del requiem per le vittime della prima ripetizione della fine. E sempre da voi dipende se infilerò il mio fazzoletto nelle vostre bocche devastate dal fuoco delle false profezie, affinché poi, uscendo per strada, lo faccia fluttuare sulle teste concresciute della moltitudine, nell'ora in cui questa si raccoglie presso l'unica fontana della città per guardare, a turno, nell'ultima goccia d'acqua del suo fondo; per sventolarlo sempre, silenzioso e con gesti che interdicono qualunque altro messaggio.

Da voi dipende. Capitemi<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> CELAN 1994, p. 45 (traduzione leggermente modificata): «*Poate că într-o zi, când reabilitarea solstițiilor va fi devenit oficială, dictată de atrocitatea cu care oamenii se vor încăiera cu copacii marilor bulevarde albastre, poate că în acea zi vă veți sinucide toți patru, în același timp, tatuându-vă ora morții în pielea frunzoasă a frunților voastre de dansatori spanioli, tatuându-vă această oră cu săgețile timide încă, dar nu mai puțin veninoase ale adolescenței unui adio. / Poate că voi fi în apropiere, poate că-mi veți fi dat de veste despre marele eveniment, și voi putea fi de față când ochii voștri, coborâți în încăperile îndepărtate ale serei în care, în tot timpul vieții, v-ați exilat nesiliți de nimeni, pentru a contempla eter-*

Celan si rivolge dunque ancora una volta a quei «quattro» poeti che non hanno capito, non hanno ascoltato la sua voce, e che forse lo hanno rifiutato, non concedendo ospitalità al suo particolare dire<sup>66</sup>. Secondo la prospettiva anamorfica del poema, i «quattro» si sono convertiti ormai alla lingua di Breton, quindi la loro poesia non coglie il vero, ma è rimasta abbagliata dalle sfolgoranti immagini della pittura di Dalì. Si ha come l'impressione che Celan prenda di mira soprattutto Gherasim Luca e il passo di *Inventatorul Iubirii* in cui – alludendo alla figura tragica di Urmuz, morto suicida con un colpo di pistola alla tempia – aveva scritto: «Da una tempia all'altra, il sangue del mio suicidio virtuale scorre nero, vetrioleggiante e silenzioso. [...] Porto con un'eleganza speciale questa testa di suicida sulle spalle e sposto da un luogo all'altro un sorriso infame, avvelenando su un raggio di moltissimi chilometri il respiro degli esseri e delle cose»<sup>67</sup>.

---

*na imobilitate a palmierilor boreali, când ochii voștri vor vorbi lumii despre nepieritoarea frumusețe a tigrilor somnambuli... / Poate că voi găsi curajul pentru a vă contrazice atunci, în clipa când, după atâtea așteptări infructuoase, vom fi găsit un limbaj comun. Depinde de voi, dacă voi stârni, cu degetele răsfirate în evantai, boarea ușor sărată a requiemului pentru victimele primei repetiții a sfârșitului. Și tot de voi depinde dacă îmi voi coborî bap-tista în gurile voastre devastate de focul falselor profeții, pentru ca apoi, ieșind în stradă, s-o flutur deasupra capetelor concrecscute ale mulțimii, la ora când aceasta se adună lângă singura fântână a orașului pentru a privi, pe rînd, în ultima picătură de apă din fundul acesteia; s-o flutur mereu, tăcut și cu gesturi care interzic orice alt mesaj. / De voi depinde. Înțelegeți-mă».*

<sup>66</sup> Presumibilmente i «quattro» poeti cui si riferisce Celan sono, di nuovo, Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun e Virgil Teodorescu. Il poeta bucovino, sempre nella cifra di Kafka e di Urmuz, torna a toccare il nervo scoperto del cosiddetto «rifiuto», in un altro «poema in prosa», scrivendo: «Mi sollevo sulla punta delle dita e mi innalzo da quella parte. *Non posso aspettarmi ospitalità*, so anche questo, ma dove fermarmi, se non là? *Non sono accolto*. Un araldo a me ignoto mi viene incontro al largo per annunciarmi che *mi si vieta qualsiasi scalo*. [...] Offro le mie mani per vigilare che l'equilibrio di questa flora postuma sia conservato al di fuori di qualsiasi pericolo. *Di nuovo ricevo un rifiuto*. Non mi rimane che continuare nel mio viaggio, ma le mie forze si sono indebolite e chiudo gli occhi per cercare un uomo con una barca» (CELAN 1994, p. 43, traduzione modificata, corsivi miei): «*Mă ridic în vârful degetelor și mă înalț într-acolo. Nu mă pot aștepta la ospitalitate, știu și asta, dar unde să mă opresc, dacă nu acolo? Nu sînt primit. Un crainic necunoscut mie mă întîmpină în larg ca să mă anunțe că mi se interzice orice escală. [...] Ofer mîinile mele pentru a veghea ca echilibrul acestei flore postume fie păstrat înafară de orice pericol. Din nou sînt refuzat. Nu-mi rămîne decît să-mi continui călătoria, dar mi-au sleit puterile și închid ochii pentru a căuta un om cu o barcă*».

<sup>67</sup> LUCA 2011, p. 39.

È necessario dunque, secondo Celan, leggere di nuovo Urmuz, scendere e risalire dal suo gorgo esistenziale, riattraversarlo insomma, e rimanere fedeli al segreto angoscioso ed eversivo del suo desiderio, che è inciso indelebilmente nella lingua dei nomi delle sue creature d'inchiostro.

Anche qui Celan ribadisce dunque la convinzione che è necessario confrontarsi realmente, e non in maniera superficiale, con la traccia inconfondibile di Urmuz, il padre nazionale della rivoluzione letteraria, che era stato riscoperto un decennio prima della seconda guerra mondiale dai movimenti romeni dell'avanguardia storica. Sempre seguendo la particolare angolatura del poema, emerge chiaramente che, secondo Celan, questi «quattro» poeti, misconoscendo l'eredità di Urmuz e ignorando l'opera di Kafka, non sono riusciti a capire il vero valore della sua voce. E «quando la riabilitazione dei solstizi sarà divenuta ufficiale», ovvero quando finalmente la verità dello Sterminio, che già appare chiaramente in *Tangoul Mortii*, sarà riconosciuta universalmente come la reale cesura poetica e rivoluzionaria della storia dell'umanità, «forse quel giorno vi suiciderete tutti e quattro», cioè i poeti surrealisti seguiranno nella vita, e non nella scrittura, la rotta destinale tracciata da Urmuz. Però con questa sostanziale differenza: essi si tatueranno, come i *sommersi* nei campi di sterminio, «sulla pelle frondosa», «l'ora della morte» – «questa ora», recita il poema – segnata dalle «frecce timide, non meno velenose» del poeta, che ormai dice «addio» alla sua «adolescenza», ed è pronto per partire per l'estero – come il protagonista anonimo della favola urmuziana *Dopo il fortunale*<sup>68</sup> –, separandosi ormai, e non solo geograficamente, da loro.

Vi è dunque da parte di Celan come l'intimazione di un congedo, ma un'intimazione che tradisce la speranza che il cenno dell'«addio» del poeta non sia un gesto definitivo: «Forse sarò lì nelle vicinanze, forse mi avrete dato notizia del grande evento, e potrò essere di fronte quando i vostri occhi, discesi nelle stanze allontanate della serra in cui, per tutto il tempo della vita, vi siete esiliati non costretti da nessuno, per contemplare l'eterna immobilità dei palmizi boreali, quando i vostri occhi parleranno al mondo dell'imperitura bellezza delle tigri sonnambule...». Il soggetto poetico sarà forse lì «nelle vicinanze» – è difatti imminente la partenza di Celan per Vienna via Budapest. Forse allora, «quando» i surrealisti avranno «dato

<sup>68</sup> Cfr. URMUZ 1999, pp. 53-55.

notizia del grande evento», cioè dell'«atrocità» della Shoah evocata prima da *Tangoul Morții* e poi dalla *Todesfuge*, il soggetto poetico potrà essere «di fronte» – «*În Fața Legii*» (Di Fronte alla Legge), come traduce Celan in romeno dalla parabola di Kafka del *Processo*, il sintagma *Vor dem Gesetz*<sup>69</sup> – ai loro «occhi». Ma questi «occhi», per poter veramente vedere, dovranno ripercorrere a ritroso un sentiero allucinante, dovranno cioè riattraversare nell'angoscia tutte le «stanze» di Urmuz e di Kafka, che stanno a metà strada tra l'alcova e le aule dei tribunali.

Ritornando al «messaggio misterioso» racchiuso nella cifra del poema, Celan forse afferma che non ci si può accontentare di contemplare «l'eterna immobilità dei palmizi boreali», come fanno i surrealisti, ma è necessario dire, trovare le parole giuste per esprimere a tutto il mondo «l'imperitura bellezza delle tigri sonnambule», che non sono semplicemente quelle dipinte da Salvator Dalì – cioè le tigri oniriche con cui i poeti bucarestini si sono identificati nei loro viaggi sonnambolici –, ma quelle visibili nei campi di sterminio, ossia quelle figure dei cadaveri senza morte – chiamate da Primo Levi «Musulmani»<sup>70</sup> – che rappresentano l'offesa specifica di Auschwitz. Ma evidentemente i neosurrealisti di Bucarest, secondo Celan, non capiscono, dormono, riposano all'ombra dei «palmizi boreali» al riparo delle fronde di una luce che non acceca. Serbandolo le apparenze, nell'intrico di *Engführung* forse qualcosa di tale evento ritorna, e – con impresso il sigillo indicibile del segreto – si conserva ancora in questi versi: «*Etwas / lag zwischen ihnen. Sie / sahn nicht hindurch. // Sahn nicht, nein, / redeten von / Worten. Keines / erwachte, der / Schlaf / kam über sie. // Kam, kam. Nirgends / fragt es – / Ich bins, ich, / ich lag zwischen euch, ich war / offen, war / hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem / gehorchte, ich / bin es noch immer, ihr / schlaft ja*». (Qualcosa /giaceva frammezzo a loro. Essi / non vedevano oltre. // Non vedevano, no, / essi discutevano di / parole. Non vi fu risveglio, il / sonno/ venne su di loro. // Venne, venne. Non vi è posto / ove si chieda – // Io sono, io, / io giacqui frammezzo a voi, io ero / aperto, ero / udibile, vi mandavo un ticchettio, io / ancor sempre io; voi / dormite)<sup>71</sup>.

Gellu Naum probabilmente risponderà a questo appello in un poema

<sup>69</sup> Cfr. CELAN 1994, p. 60.

<sup>70</sup> Cfr. LEVI 1958.

<sup>71</sup> Cfr. CELAN 1998, pp. 334-335.

dal titolo *Heraclit* del 1958<sup>72</sup> (casualmente l'anno della composizione di *Engführung*). All'inizio del suo poema, infatti, Naum scrive così: «*Pe rădăcini veci, dormeam un somn noduros. Pe crengi, frații mei își zvântau pletele lungi. Vântul încetase. Apoi, deodată, a început o părăsire uriașă*» (Su antiche radici, dormivamo un sonno nodoso. Sui rami, i miei fratelli sventolavano le loro lunghe trecce. Il vento smise. Poi, all'improvviso, comincio un grandioso abbandono). «*Strofa 3: [...] căutam cuvinte hexagonale / la limita de sârmă a liniștei/ căutam culori lungi îmi era foame de culori lungi / visam mânuși și ghetete de sunete violete*» (Cercavo parole esagonali [sono le parole surrealiste dell'amore in stile francese] / al limite del filo di ferro della quiete [il poeta, prigioniero oltre la cortina di ferro, si trova in piena dittatura comunista in Romania] / cercavo lunghi colori avevo fame di lunghi colori [si tratta della ricerca del cromatismo nella poesia di Naum] / sognavo guanti e stivaletti di suoni violetti [«guanti» e «stivaletti» sono gli oggetti parziali del desiderio dai tratti feticistici tipici del neosurrealismo di Bucarest, ma anche tristemente luttuosi – «violet» (viola) è il colore della poesia di Bacovia, segnata dalla noia e dalla melanconia moldava]). «*Strofa 5: Apoi fluviul frenetic / și prietenii mei înotând adormiți*» (Poi il fiume frenetico e i miei amici nuotando addormentati [Eraclito diceva che non si fa mai il bagno due volte nello stesso fiume. È la grande questione del Tempo e del divenire. È arrivata la dittatura comunista e gli amici surrealisti di Naum hanno provato a nuotare: chi fuggendo in esilio come Gherasim Luca e, in maniera rocambolesca, Paul Păun, chi adattandosi alla normativa del realismo socialista, come Virgil Teodorescu. Comunque tutti gli amici dormivano, sembra quasi dire Naum]). «*Strofa 6: cei doi bătrâni cu un ou la ureche / ascultau tăcerea intactă a gălbenușului / și clipeau ritmic după tic-tacul ceasornicului*» (I due vecchi con un uovo all'orecchio ascoltavano il silenzio intatto del giallo d'uovo [l'uovo è un simbolo universale ed è legato alla genesi del mondo. Significativa è l'allusione al celebre componimento ermetico di Ion Barbu, *Oul dogmantic*, L'uovo dogmatico, del 1925. Secondo Eliade, il simbolismo dell'uovo non si collega solo alla nascita, ma alla rinascita. L'uovo rappresenta la rinascita e la ripetizione, anche se esso è, alle origini, un germe o una realtà primordiale]) / e – nei due sensi di *și clipeau* – i due vecchi 'battevano gli occhi', 'strizzavano l'occhio',

<sup>72</sup> Cfr. NAUM 2011

‘ammiccavano’, ‘facevano cenno d’intesa con l’occholino’, ma anche ‘scintillavano’, ‘sfavillavano’, ‘luccicavano’, ‘tremolavano’, ‘sfolgoravano’ ritmicamente al tic tac dell’orologio). Forse, nell’immaginario del soggetto poetico, i due vecchi, evocati in *Heraclit*, sono Gherasim Luca e Paul Celan, amici di Naum che rinascono a Parigi come poeti, uno in francese e l’altro nella madrelingua tedesca, mentre Gellu, ritiratosi nel suo esilio interiore, continua a scrivere i suoi versi rimanendo rigorosamente poeta di lingua romena, cioè fedele alla madrelingua come Paul. Ma ecco la settima e ultima strofa di *Heraclit*: «*Departa, vedeam cum îți arde țipătul. Din loc în loc, unde nisipul contura obrazul unei umezeli ucise, rămâneai vizibilă. Podar al acestor treceri, noaptea lega capetele drumului*». (Lontano, vedevo bruciare il tuo grido. Qui e là, dove la sabbia contorna la guancia di un’umidità uccisa, rimanevi visibile [femminile in romeno]. Traghetto di questi passaggi, la notte legò i due capi del sentiero). «*Apoi imensa ecloziune / și printre atâtea lucruri deosebit de grave / pe urechile mele de piatră se așezau fluturi*» (Poi l’immenso schiudersi [dell’uovo, la germinazione] / e tra le tante cose straordinariamente gravi / sulle mie orecchie di pietra si raccoglievano le farfalle). Si è capito ormai: Gellu Naum si è messo all’ascolto di Paul, ha ascoltato lo schiudersi del poema *Strette*, la sua straordinaria e unica germinazione. Finalmente egli sembra dire di aver sentito la voce di Paul Celan nel Reale del poema.

Ed ecco, infine, ritornando al «poema in prosa», l’appello di Celan, l’invito forse a essere veramente capito: «Forse troverò il coraggio di contraddirvi allora, nell’attimo in cui, dopo tante attese infruttuose, avremo trovato un linguaggio comune»<sup>73</sup>. Si tratta evidentemente della *Jetztzeit*, il «tempo ora» della discontinuità storica che Benjamin teorizza nelle sue tesi sulla filosofia della storia<sup>74</sup>. Secondo Celan, forse, dopo aver attraversato veramente le «stanze» di Kafka e di Urmuz, gli interlocutori bucarestini troveranno un «linguaggio comune», ma questo dipenderà solo da loro, dal loro orecchio fertilizzato<sup>75</sup>, non refrattario al «ticchettio» della sua poesia, proveniente da un «nuovo orologio che misurerà un tempo molto

<sup>73</sup> CELAN 1994, p. 45 (traduzione leggermente modificata): «*Poate că voi găsi curajul pentru a vă contrazice atunci, în clipa când, după atâtea așteptări infructuoase, vom fi găsit un limbaj comun*».

<sup>74</sup> Cfr. BENJAMIN 2012.

<sup>75</sup> Cfr. in tal senso la lettera di Celan spedita a Petre Solomon in CELAN 1994, p. 71.

più grande» – «*nou orologiu care va măsură un timp mult mai mare*»<sup>76</sup> – il tempo, cioè, della rivoluzione. Ai neosurrealisti di Bucarest, dunque, è rimessa la responsabilità di un autentico ascolto, se saranno veramente all'altezza di comprenderlo («Dipende da voi, se provocherà, con le dita aperte a ventaglio, la brezza leggermente salina del requiem per le vittime della prima ripetizione della fine»<sup>77</sup>). E Celan si riferisce qui, senza ombra di dubbio, a *Tangoul Morții*. Il termine «ripetizione», oltre alla sfumatura soggettiva della ripetizione dell'irripetibile nel segno inaudito della catastrofe, si contrappone deliberatamente all'interpretazione che a quel tempo, negli ambienti avanguardisti romeni della sinistra criptocomunista<sup>78</sup>, si riteneva che Mircea Eliade avesse dato al mito e al folclore nazionale adottando, in senso ideologico<sup>79</sup>, la prospettiva della «creazione attraverso il sacrificio»<sup>80</sup>.

Infatti, nel periodo in cui Celan era attivo in Romania due famosissimi documenti della poesia popolare di tradizione orale – *Miorița* e *Meșterul*

<sup>76</sup> Cfr. *ivi*, p. 16.

<sup>77</sup> CELAN 1994, p. 45 (traduzione leggermente modificata): «*Depinde de voi, dacă voi stîrni, cu degetele răsfrate în evantai, boarea ușor sărată a requiemului pentru victimele primei repetiții a sfîrșitului*».

<sup>78</sup> Cfr. ROTIROTI 2011, pp. 123-147.

<sup>79</sup> Cfr. JESI 1993, p. 41-49.

<sup>80</sup> Il nucleo centrale della leggenda di Mastro Manole che, tra l'altro, aveva attratto i militanti fanatici della Legione di Codreanu, era quello della necessità di un «sacrificio umano». Affinché un edificio possa crescere e consolidarsi era indispensabile, secondo questo dettato, l'incorporazione in sé della vita della vittima. Eliade, molto sensibile alla tanatologia sacrificale del cristianesimo ortodosso, riprendendo alcuni studi che aveva pubblicato in Romania durante la seconda guerra mondiale, scriveva infatti nel 1956: «*Per durare, una costruzione – casa, opera tecnica, ma anche spirituale – deve essere animata, cioè ricevere allo stesso tempo una vita e un'anima*. Il 'transfert' dell'anima è possibile solo per mezzo di un sacrificio, in altri termini, con una morte violenta. Si può anche dire che la vittima prosegue la sua esistenza dopo la morte, non più nel suo corpo fisico, ma nel nuovo corpo – la costruzione – che essa ha animato con la sua immolazione; si può persino parlare di un «corpo architettonico» sostituito al corpo carnale. [...] In tutti questi miti, la morte violenta, cioè l'immolazione rituale, è creatrice. [...] Quello che i miti non mostrano sempre in una maniera esplicita, ma quello che le ballate popolari di costruzione svelano, in una luce tragica, è che questo sacrificio sanguinoso tende a trasformarsi in sacrificio di ciò che l'uomo ha di più caro: la propria vita, la propria sposa o la propria anima. [...] Siamo pronti a sacrificare tutto – persino la nostra vita – quando qualcuno ce lo chiede. Non abbiamo però più il senso del sacrificio originario, la pura offerta – l'olocausto di ciò che amiamo di più al mondo» (cfr. ELIADE 1988, pp. 75-81).

*Manole* – erano stati commentati dal punto di vista filosofico, filologico e delle credenze religiose. Come testimoniano emblematicamente anche altri «poemi in prosa» di Celan, il poeta ebreo-bucovino non era rimasto insensibile al saggio di Mircea Eliade che si intitola *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, apparso nel 1943 a Bucarest, presso la casa editrice Publicom<sup>81</sup>. In questo saggio il futuro storico delle religioni disquisiva estesamente sul «sacrificio di costruzione» e tentava di dare una spiegazione magica alla creazione del cosmo facendo appello al sacrificio di un essere mitico primordiale. Proprio nella leggenda di Manole, come visto, appare il motivo della «morte violenta», della «morte creatrice» e del «sacrificio di fondazione», nonché la valorizzazione da parte del popolo romeno della morte accettata serenamente in un orizzonte metafisico e religioso ancestrale. Molto probabilmente, avendo soprattutto in mente la vocazione mistico-suicidaria dei Legionari sull'altare dell'ideologia nazionalistica, che facevano appello attraverso la preghiera alle «forze misteriose del mondo invisibile», cioè agli «spiriti dei morti, gli spiriti degli antenati»<sup>82</sup>, Celan, insieme ai suoi amici poeti di Bucarest, aveva intuito che la «ripetizione» del comportamento del gesto mitico, nell'atto di creazione *in illo tempore*, risultava fondamentale non solo per la comprensione della ballata di Manole, ma indicava nel sacrificio e nella morte violenta il senso stesso «del requiem per le vittime della prima ripetizione della fine» («*a requiemului pentru victimele primei repetiții a sfârșitului*») – indicato cripticamente nel testo *Poate că într-o zi* (Forse un giorno)<sup>83</sup> – che traspare in tutta la sua sfolgorante evidenza prima in *Tangoul Morții* («*săpăm o groapă 'n văzduh și nu va fi strâmtă*») e poi nel capolavoro della *Todesfuge* («*wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng*»)<sup>84</sup>.

<sup>81</sup> Cfr. ELIADE 1994, pp. 7-114. La prima edizione del libro di ELIADE (1943), pubblicato in Romania, ha la copertina color ruggine, proprio il colore indicato più volte da Celan nel «poema in prosa» che inizia con le parole «*S-ar putea crede*» (Si potrebbe credere). Cfr. CELAN 1994, pp. 48-51 e, più in particolare, ROTIROTI 2015.

<sup>82</sup> CODREANU 2005, p. 200.

<sup>83</sup> CELAN 1994, pp. 44-45.

<sup>84</sup> A partire dall'interpretazione che Eliade fornisce nel suo saggio *Commenti alla leggenda di Mastro Manole*, il poema di Paul Celan lascerebbe apparentemente intendere che i prigionieri ebrei, vittime del sacrificio rituale, siano costretti a scavare le fondamenta del Terzo Reich nei campi della morte e che, quindi, i versi «agli ebrei fischia e dà loro il comando di scavare / una fossa nella terra» riguardino proprio questo «rito di costruzione e



In tal senso, il verso «scaviamo una fossa nell'etere (nell'aria o nel cielo) e non sarà stretta» – che si riferisce inequivocabilmente ai «riti di costruzione» messi in rilievo dallo studio di Eliade a partire, oltre tutto, dalla personale esperienza di Celan, costretto ai lavori forzati di «pubblica utilità» nel campo di Tăbărești durante la guerra – può essere letto, nel contesto storico-redazionale di *Todestango*, non tanto come la giustificazione insostenibile dell'eccidio di massa degli ebrei sulla base dell'orizzonte religioso-sacrificale-folclorico stabilito dalla ballata di Manole, ma, in maniera più pertinente, come una risposta di tipo poetico-comunitario-resistenziale che conduce *ad absurdum* la teatralità e l'enfasi del discorso politico nazionalista dei Legionari sotto l'angolo d'incidenza della morte violenta attuata orrendamente dai nazisti.

In effetti, in *Tangoul Morții* (e nella *Todesfuge*), come anche nella poesia *Er* di Weissglas, sono gli ebrei ad essere realmente «sacrificati», e non i fanatici di Codreanu che si immolavano volontariamente in vista del riscatto della patria e della formazione dell'«Uomo nuovo» a seguito dei loro cruenti attentati terroristici: «la morte è un maestro tedesco», non un mastro legendario come Manole, che adempie al proprio destino di costruttore portando fatalmente la moglie alla morte in vista della «purificazione» del mondo. Da questo punto di vista, *Tangoul Morții* è, per così dire, una sorta di parodia sovversiva delle interpretazioni misticheggianti e idealistiche delle ballate popolari molto diffuse a quel tempo in Romania. Inoltre, sempre rimanendo nel contesto delle avanguardie ebraico-romene, il termine «ripetizione» ha anche la connotazione di una prova spettacolare, di un virtuosismo acrobatico giocato in esemplare solitudine dal poeta, come al circo. In *Domande e Risposte* si legge infatti il gioco surrealista delle defi-

---

di creazione» che proprio le ballate come quella di Mastro Manole svelano. Allo scopo di disinnescare questo dispositivo di verità, osceno e totalizzante, racchiuso nel commento di Eliade alla leggenda di Manole, Celan – sia nella versione romena di *Tangoul Morții*, insieme a Petre Solomon, che in quella più celebre composta nella madrelingua tedesca, *Todesfuge* – enfatizza gli elementi antitetici della contraddizione semantica («Scaviamo una fossa nell'etere e non sarà stretta», ripetuto tre volte), producendo imprevisi effetti di senso contro lo schema logico prescritto («giacerete in una fossa nelle nubi e non sarà stretta»), creando discontinuità nella metrica e nella sintassi e, infine, attuando anamorficamente un cortocircuito e un ribaltamento prospettico, in grado di mettere così al riparo il suo poema da un'esegesi improntata secondo un registro cinico e perverso che vede gli ebrei come vittime del sacrificio umano di fondazione.

nizioni di Celan riportato da Solomon: «Cos'è la solitudine del poeta? Un numero di circo non annunciato nel programma»<sup>85</sup>, che riprende allusivamente il dettato polemicamente poetico di Fondane<sup>86</sup> nelle *Parole selvagge*<sup>87</sup>.

Ma c'è anche un altro aspetto che non deve essere trascurato. La «prima ripetizione della fine» è una «controparola» di Celan, un atto di libertà e di giustizia che non ammette compromessi. Paul Celan si aspettava forse da quei «quattro» poeti appartenenti al gruppo surrealista di Bucarest un cenno di consenso, un percorso di riconoscimento reciproco attraverso la costruzione e il dialogo in una lingua comune. Come si legge ancora in questo «poema in prosa»: «E sempre da voi dipende se infilerò il mio fazzoletto nelle vostre bocche devastate dal fuoco delle false profezie, affinché poi, uscendo per strada, io lo faccia fluttuare sulle teste concresciute della moltitudine, nell'ora in cui questa si raccoglie presso l'unica fontana della città per guardare, a turno, nell'ultima goccia d'acqua del suo fondo; per sventolarlo sempre, silenzioso e con gesti che interdicono qualunque altro messaggio»<sup>88</sup>. Celan manda dunque un altro «messaggio» dal paesaggio memoriale e luttuoso dell'amata Bucovina, dove erano costruiti innumere-

<sup>85</sup> Cfr. SOLOMON 2015, p. 141.

<sup>86</sup> Di origine ebraica, Benjamin Fundoianu / Fondane, all'anagrafe Benjamin Wechsler (1898-1944), poeta bilingue, drammaturgo, saggista, cineasta e pensatore esistenziale, è stato insieme a Tristan Tzara un importante collaboratore delle riviste d'avanguardia romene. Amico di Emil Cioran, prima di essere deportato e ucciso ad Auschwitz, Fundoianu è diventato per Paul Celan, come provano i suoi scritti romeni, un interlocutore poetico privilegiato. Cfr. MANEA 2012.

<sup>87</sup> «Tutto l'avvenire *positivo* dipende dall'attitudine che avrete avuto sulla corda, durante la danza atroce. Un fiore, solo un fiore, gettato da una perfida loggia, è rimasto nello sguardo dell'acrobata, ed eccolo che perde l'equilibrio e rompe l'aria come un vetro. Fate posto, Signori, il panico è un brutto scherzo, siate pronti per il numero seguente. *La rappresentazione continua*. Il prezzo dei biglietti non è rimborsato. Niente è reversibile. Niente di ciò che è stato sarà mai più. Al giudizio universale, solo la poesia giudicherà l'uomo. Solo essa non ha mai smesso di gettare lo sguardo su di lui. Chi oserà alzare la testa affinché le parole si sollevino? L'uomo è un animale che la poesia scolpisce con l'argilla, oppure lo fa saltare in aria con la dinamite» (FONDANE FUNDOIANU 2014, p. 11).

<sup>88</sup> CELAN 1994, p. 45 (traduzione leggermente modificata): «Și tot de voi depinde dacă îmi voi coborî batista în gurile voastre devastate de focul falselor profeții, pentru ca apoi, ieșind în stradă, s-o flutur deasupra capetelor concrescute ale mulțimii, la ora când aceasta se adună lângă singura fântână a orașului pentru a privi, pe rînd, în ultima picătură de apă din fundul acesteia; s-o flutur mereu, tăcut și cu gesturi care interzic orice alt mesaj. / De voi depinde. Înțelegeți-mă».

voli *pozzi ospitali*, non solo nei villaggi ma nella stessa città di Cernăuți. Il «fazzoletto» funebre, che ha avuto simbolicamente in eredità dai suoi genitori, è pertanto ciò che, secondo il rito popolare funebre diffuso nei Carpazi, si mette nella bocca dei morti prima dell'ultimo viaggio, probabilmente per impedire all'anima del defunto di uscire e inquietare in forma spettrale la comunità<sup>89</sup>. Le «bocche» evidentemente – proprio quelle bocche all'interno delle quali il soggetto poetico tenta di far scivolare il «fazzoletto» – non sono solo quelle dei morti a cui è stata negata qualsiasi forma di sepoltura, ma sono ironicamente anche le «bocche» stesse dei poeti surrealisti che non si lasciano contagiare dall'accorato appello rivolto da Celan nel canto lirico. Questi «quattro» fanno finta di niente, sono ancora immersi nel sonno ipnotico e allucinato delle immagini del surrealismo pittorico, come se non fossero stati affatto toccati dall'«atroce» disastro che accomuna tutto il popolo ebraico.

Il «poema in prosa» di Celan si chiude, infatti, con queste parole inequivocabili: «Da voi dipende. Capitemi»<sup>90</sup>. Da questo punto di vista, sempre in un ambito di competitività poetica e di lotta per il riconoscimento, la critica celaniana, che traspare in *controluce*, riguarda l'insensibilità da parte di Luca e di tutto il gruppo surrealista nel non aver saputo cogliere in tempo la portata straordinariamente rivoluzionaria dell'evento disastroso della Shoah, il cui nesso strutturale tra catastrofe e progresso – a partire dalla riflessione e dall'esemplarità di Walter Benjamin e di Benjamin Fondane – non poteva in alcun modo prescindere dall'elaborazione del lutto e dalla sua possibile alterazione malinconica causata da una perdita insanabile. A Bucarest, la posta in gioco di *Tangoul Mortii* era quindi per Paul Celan una politica della melanconia, un'elaborazione del lutto permanente in cui la poesia si lasciava lavorare dalle sue risorse inesplorate al fine di salvaguardare l'alterità dell'altro ed evitare così una colpevole amnesia. Ma, al di là della relativa (e quasi impercettibile) distanza ideologica e poetologica che caratterizzava in maniera del tutto singolare tutti i poeti e gli artisti che orbitavano attorno al surrealismo nel campo della sinistra progressista romena, sia Gherasim Luca che Celan, adottando una retorica e uno

<sup>89</sup> Cfr. ANDREESCO / BACOU 1990.

<sup>90</sup> CELAN 1994, p. 45 (traduzione leggermente modificata): «De voi depinde. Înțelegeți-mă».

stile radicalmente diversi<sup>91</sup>, a Bucarest proveranno a *reinventare l'amore* – amore inteso allo stesso tempo, e indissolubilmente, come gesto artistico, esistenziale e politico in senso incontestabilmente rivoluzionario – il quale, irriducibile a qualunque legge, trova il proprio fondamento nell'insopprimibile desiderio di libertà della poesia. Infatti, come scrive Petre Solomon nel suo libro: «Se giudichiamo a posteriori l'amicizia che legherà Celan a Gherasim Luca a Parigi, si può supporre che le basi di questa amicizia fossero state già gettate a Bucarest»<sup>92</sup>.

### Bibliografia

- AJAZZI MANCINI Mario, *L'eternità invecchia. Sulla poesia di Paul Celan*, Orthotes, Napoli-Salerno 2014.
- ALEXANDRIAN Sarane, *Le surréalisme et le rêve*, Gallimard, Paris 1974.
- ANDREESCO Ioanna / BACOU Mihaela, *Morire all'ombra dei Carpazi*, trad. di C. Cozzi, Jaca Book, Milano 1990.
- BENJAMIN Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1991.
- BENJAMIN Walter, *Tesi di filosofia della storia*, Mimesis, Milano-Udine 2012.
- CARANNANTE Irma, "Forte come la morte è l'amore": Amurgul Sulamitei tra Paul Celan e Benjamin Fondane, in D. O. Cepraga / C. Lupu / L. Renzi (coord.), *Études romanes. Hommages offerts à Florica Dimitrescu et Alexandru Niculescu*, 2 voll., Editura Universității din București, București 2013, 152-167.
- CELAN Paul, *La verità della poesia. Il «meridiano» e altre prose*, a cura di G. Bevilacqua, Einaudi, Torino 1993.
- CELAN Paul, *Scritti romeni*, a cura di M. Mincu, trad. di F. Del Fabbro, Campanotto, Passian di Prato 1994.
- CELAN Paul, *Poesie*, a cura di G. Bevilacqua, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1998.
- CEPRAGA Dan Octavian, *Înstrăinare și autotraducere: câteva observații despre exilul lingvistic al lui Paul Celan* in D. O. CEPRAGA / A. VRÂNCEANU PAGLIARDINI (cur.), *Terra Aliena: L'esilio degli intellettuali europei*, Atti del Convegno (Padova-Venezia, 31 maggio - 2 giugno 2012), Editura Universității din București, București 2013, 223-241.
- CHALFEN Israel, *Paul Celan, Biografia della giovinezza*, trad. di A. Luise, Giuntina, Firenze 2008.

<sup>91</sup> Cfr. SOLOMON 2015, pp. 160-161 e ȚUGLEA 2007, pp. 120-131.

<sup>92</sup> SOLOMON 2015, p. 138.

- CODREANU Corneliu Zelea, *Per i legionari*, edizione italiana a cura del gruppo di Ar, Edizioni di Ar, Padova 2005.
- CODREANU Corneliu Zelea, *Pentru Legionari (La Guardia di Ferro). Il Capo del Cuib*, 2007, <http://www.noiantimoderni.com>.
- COLIN Amy, *Paul Celan. Holograms of darkness*, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1991.
- CORBEA Andrei, *Paul Celan și "meridianul" său. Repere vechi și noi pe un atlas centraleuropean*, Polirom, Iași 1998.
- CUGNO Marco / MINCU Marin (cur.), *Poesia romena d'avanguardia. Testi e manifesti da Urmuz a Ion Caraion*, Feltrinelli, Milano 1980.
- DELEUZE Gilles / GUATTARI Félix, *L'Anti-Edipe*, Les Éditions de Minuit, Paris 1972.
- DELEUZE Gilles, *Lettres et autres textes*, éd. par D. Lapoujade, Les Éditions de Minuit, Paris 2015.
- ELIADE Mircea, *Comentarii la Legenda Meșterului Manole*, Publicom, București 1943.
- ELIADE Mircea, *Struttura e funzione dei miti*, in *Spezzare il tetto della casa. La creatività e i suoi simboli*, introduzione e trad. a cura di R. Scagno, Jaca Book, Milano 1988, 75-81.
- ELIADE Mircea, *I Riti del costruire*, a cura di R. Scagno, Jaca Book, Milano 1993.
- FELSTINER John, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, Yale University Press, New Haven 1995.
- FONDANE FUNDOIANU Benjamin, *Vedute*, a cura di G. Rotiroti / I. Carannante, Joker, Novi Ligure 2014.
- GUȚU George, *Die Lyrik Paul Celans und der Geistige Raum Rumäniens*, Universitatea din București, București 1990.
- IONESCO Eugène, *Précurseurs roumains du Surréalisme*, in «Les lettres nouvelles», XIII (1965), Paris, 71-82.
- JESI Furio, *Cultura di destra*, Garzanti, Milano 1993.
- LACAN Jacques, *Écrits*, Seuil, Paris 1966.
- LAVILLE René, *Gellu Naum. Poète roumain au château des aveugles*, L'Harmattan, Paris 1994.
- LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958.
- LUCA Gherasim / TROST, *Dialectique de la dialectique*, in M. MINCU, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, Pontica, Constanța 2006, 564-574.
- LUCA Gherasim / TROST, *Dialettica della dialettica*, a cura di C. Mangone, E-book Maldoror Press, settembre 2010.
- LUCA Ghérasim, *L'Inventeur de l'Amour suivi de La Mort Morte*, José Corti, Paris 1994.
- LUCA Gherasim, *Inventatorul Iubirii și alte scrieri*, a cura di I. Pop, Editura Dacia, Cluj-Napoca 2003.

- LUCA Gherasim, *L'inventore dell'amore*, a cura e trad. di G. Rotiroti, Barbès Editore, Firenze 2011.
- MANEA Norman, *Al di là della montagna. Paul Celan e Benjamin Fondane, dialoghi postumi*, a cura e trad. di M. Cugno, il Saggiatore, Milano 2012.
- MIGLIO Camilla, *Romania celaniana*, in *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi. Letteratura della Romania*, Il Segno dei Gabrielli Editori, San Pietro in Cariano (Vr) 2005, 114-125.
- MIGLIO Camilla, *Vita a fronte: saggio su Paul Celan*, Quodlibet, Macerata 2005.
- MIGLIO Camilla, *L'Est di Paul Celan. Uno spazio-altro pieno di tempi*, in C. Miglio / I. Fantappiè, *L'opera e la vita: Paul Celan e gli studi comparatistici*, Atti del Convegno (Napoli, 22-23 gennaio 2007), Dipartimento di Studi Comparati, Napoli 2008, 255-293.
- MIGLIO Camilla, *Le città dell'artista da giovane: Czernowitz/Cernăuți, Bucarest*, in M. Baldi / F. Desideri (cur), *Paul Celan: la poesia come frontiera filosofica*, Firenze University Press, Firenze 2008, 163-186.
- MINCU Marin, *Il ritratto del poeta in giovinezza*, in P. Celan, *Scritti romeni*, a cura di M. Mincu, trad. di F. Del Fabbro, Campanotto, Passian di Prato 1994.
- MINCU Marin, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, Pontica, Constanța 2006.
- NAUM GELLU / PĂUN PAUL / TEODORESCU VIRGIL, *Critica mizeriei*, in M. MINCU, *Avangarda literară românească. De la Urmuz la Paul Celan*, Pontica, Constanța 2006.
- NAUM Gellu, *Heraclit*, in *Poezii*, vol. I, a cura di S. Popescu, Polirom, Iași 2011, 195-198.
- REY Jean-Michel, *Qualcuno danza. I nomi di Kafka*, a cura di R. Racinaro, Guida editori, Napoli 1990.
- ROTIROTI Giovanni, *Odontotyranos. Ionesco e il fantasma del Rinoceronte*, Il Filo, Roma 2009.
- ROTIROTI Giovanni, *Il piacere di leggere Urmuz. Indagini psicanalitiche sui fantasmi letterari delle 'Pagine bizzarre'*, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2010.
- ROTIROTI Giovanni, *Il segreto interdetto. Eliade, Cioran e Ionesco sulla scena comunitaria dell'esilio*, ETS, Pisa 2011.
- ROTIROTI, Giovanni *L'amicizia e il disastro. Paul Celan e Petre Solomon sulla scena epistolare dell'esilio e Paul Celan a Firenze per la Giornata della Memoria. Le note chiaroscurali del Tango della Morte*, in *Il mistero dell'incontro*, Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Napoli 2012, 27-46.
- ROTIROTI Giovanni, *Urmuz e il compito (im)possibile della traduzione*, in «Orizzonti culturali Italo-Romeni / Orizzonti culturali Italo-Române», Rivista Interculturale bilingue, IV (2014), 7, [http://www.orizzonticulturali.it/it\\_studi\\_Giovanni-Rotiroti-su-Urmuz-3.html](http://www.orizzonticulturali.it/it_studi_Giovanni-Rotiroti-su-Urmuz-3.html).

- ROTIROTI Giovanni, *Introduzione a P. SOMOLON, Paul Celan. La dimensione romena*, a cura di G. Rotiroti, trad. di I. Carannante, Mimesis, Milano-Udine 2015, 7-36.
- SOLOMON Petre, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, Editura Kriterion, București 1987.
- SOLOMON Petre, *Paul Celan. La dimensione romena*, a cura di G. Rotiroti, trad. di I. Carannante, Mimesis, Milano-Udine 2015.
- ȚUGLEA Mircea, *Paul Celan și avangardismul românesc. Reactualizarea sensului*, Pontica, Constanța 2007.
- URMUZ, *Pagine bizzarre*, a cura di G. Rotiroti, Salerno Editrice, Roma 1999.
- VANHESE Gisèle, *La parole en exil: l'itinéraire roumain de Paul Celan*, Il bagatto, Roma 1990.
- VANHESE Gisèle, *Dans la houle des migrantes paroles. Poésie et exil chez Benjamin Fondane et Paul Celan*, in «Caiete critice», 3 (2011), 8-17.
- WIDERMANN-WOLF Barbara, *Antschel Paul – Paul Celan: Studien zum Frühwerk*, Niemeyer, Tübingen 1985.

SCRIVERE E LEGGERE IL FEMMINILE:  
*KÜRZERE TAGE* (2009) DI ANNA KATHARINA HAHN

di  
Elli Carrano  
Atene

*That man over there says that women need to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain't I a woman?*  
SOJOURNER TRUTH, *Ain't I a woman?* (Women's Convention, Akron, Ohio, 1851)

1.

Il titolo del primo romanzo di Anna Katharina Hahn, *Kürzere Tage*, allude al ritmo frenetico in cui si svolge, in un quartiere elegante di Stoccarda, la vita delle due protagoniste, Judith e Leonie, che si trovano entrambe in una condizione difficile: la prima in quanto madre a tempo pieno, insoddisfatta della sua esistenza confinata in un mondo familiare 'perfetto' e asfissiante, la seconda perché oppressa dai doveri derivanti dal suo doppio lavoro di madre e di donna in carriera. Ma i 'giorni brevi' sono anche quelli dell'autunno, che offrono ancora meno tempo per far fronte ai compiti e ai bisogni quotidiani. L'azione si svolge infatti alla fine di ottobre, non a caso in prossimità della festa di Halloween: i demoni di Halloween diventano la metafora delle ansie e delle paure con cui la donna si trova a dover fare oggi i conti, e che si sforza di esorcizzare; mentre le maschere mostruose che si indossano per quella festa rimandano alla facciata dell'esistenza borghese, dietro la quale si celano insicurezza e insoddisfazione<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> «*Kürzere Tage* spielt nicht umsonst an Halloween. Der rasant und liebevoll erzählte



Una facciata che alla fine del romanzo letteralmente esplose<sup>2</sup>, grazie al gesto impotente e rabbioso dell'adolescente squilibrato che appicca il fuoco a un negozio frequentato dalle signore della Stoccarda 'bene'. Con questa esplosione la facciata impeccabile si incrina – non a caso, sulla copertina del romanzo è raffigurato un soffitto barocco segnato da una crepa profonda.

*Kürzere Tage* è un esempio evidente di come tematiche storiche quali quelle legate alla 'questione femminile' possano diventare molto interessanti se elaborate al di fuori degli schemi del femminismo tradizionale, senza tuttavia che perdano per questo la loro potenzialità critica e dunque, in ultima istanza, politica. Le vicende delle protagoniste femminili di questo romanzo assumono un loro rilievo proprio perché richiamano problematiche relative all'identità femminile contemporanea, offrendo nuovi spunti di riflessione e di analisi; e lo fanno intrecciandosi alle vicende delle figure maschili, che non vengono tagliate del tutto fuori dalla narrazione, anche se restano in secondo piano. Questa impostazione si allinea ai nuovi *gender studies*, che da tempo hanno superato le sterili dicotomie tra maschile e femminile, e si preoccupano di differenziare – più che in modo schematico tra i due poli – tra identità femminili diverse anche dal punto di vista sociale e generazionale. L'analisi delle strategie adottate da Hahn per descrivere il mondo femminile dovrà dunque tener conto di questo intreccio tra fattore *gender*, sociale e generazionale, ma come vedremo anche gli strumenti elaborati nell'ambito dello *spatial turn* si rivelano molto funzionali, perché ci aiutano a decifrare gli ambienti e gli spazi in cui si muovono le varie figure. Per questa sua complessità il romanzo di Hahn è un esempio molto riuscito, nell'ambito della letteratura tedesca contemporanea, di una nuova e più raffinata rappresentazione del femminile. Qui cercheremo di far emergere le scelte stilistiche dell'autrice e le modalità con le quali costruisce i suoi personaggi, così come il linguaggio dei dialoghi, e in particolare la struttura polifonica, che le consente di dare voce a diverse tipologie del femminile.

Ci sembra allora importante accennare, in questa parte introduttiva, alla

---

Roman ist eine Art Teufelsaustreibung weiblicher Ängste: Fratzenhaft an die Wand gemalt, sollen sie sich als Trugbilder zu erkennen geben» (FESSMANN 31.03.2009).

<sup>2</sup> «Hinter den gepflegten, denkmalgeschützten Fassaden bewegen sich gut situierte und doch verunsicherte und unbefriedigte Existenzen; deren Alltag ist so kleinkariert und banal, dass man ihnen die 'Angstlust' an der Katastrophe zutraut» (PETERS 19.03.2009).

cornice teorica del discorso sulla donna, per come si è sviluppato lungo tutto il Novecento, articolandosi in varie fasi, che possono essere ricondotte in modo sintetico alle tre ondate del movimento femminista<sup>3</sup>. Tale discorso si presenta, all'inizio del terzo millennio, arricchito di significati e prospettive originali, in seguito alla revisione della nozione di soggettività femminile<sup>4</sup> avvenuta alla luce delle nuove istanze politico-economiche, e dei loro risvolti sociali e culturali.

A partire dagli ultimi anni Ottanta, la 'questione femminile' viene ampliata, diventando questione *di genere*: il discorso intorno al femminile non è più confinato in se stesso, in una contrapposizione aprioristica al maschile (e definibile solo per differenziazione da questo, supposto come *primum*), ma entra in un rapporto dialogico con l'altro polo del discorso *gender*. Il passaggio da un pensiero puramente centrato sul femminile a uno di respiro più vasto, senza dubbio più completo, in cui entrambi i sessi entrano in gioco, si deve tra l'altro a Joan Scott, con la quale inizia l'era dei *gender studies*<sup>5</sup>; questi spianano a loro volta la strada, nei primi anni Novanta, ai *queer studies*, ossia allo studio delle tematiche relative all'orientamento sessuale, e poi ai più specifici *men's studies*, il cui tema centrale è la cosiddetta *nuova mascolinità*<sup>6</sup>. Nasce così, a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta, il *third-wave-feminism*: attraverso una rielaborazione sistematica delle categorie *uomo/donna*, fino ad allora concepite come elementi di una bipo-

---

<sup>3</sup> Si parla di *first-wave-feminism* a proposito del femminismo degli anni Venti, che ha le sue basi nell'ultimo scorcio dell'Ottocento, e il cui obiettivo principale è il suffragio femminile; è un movimento dal carattere prettamente borghese, e perciò limitato a una cerchia ancora molto ristretta di donne privilegiate (Cfr. HOOK-DEMARLE 1993, KÄPPELI 1993, ZARRI 1996, PERROT 1993). Nel femminismo della seconda ondata, sviluppatosi tra gli anni Sessanta e Settanta, la lotta per la parità trova un punto fermo nella rivendicazione della libertà sessuale, e dunque del diritto di gestire il proprio corpo in quanto donna, e di non vivere la sessualità come meramente finalizzata all'atto procreativo. In seguito alla politicizzazione del movimento avvenuta con il Sessantotto, l'atto sessuale e il corpo della donna escono dalla sfera privata, diventando oggetto di un discorso pubblico e questione politica (Cfr. DE BEAUVOIR 1949 e MILLETT 1977).

<sup>4</sup> Cfr. BRAIDOTTI 2004.

<sup>5</sup> Nel 1986 appare il saggio di Joan W. Scott *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, che viene considerata una delle opere inaugurali dei *gender studies*. Il termine *gender* è inteso qui «as a way of referring to the social organization of the relationship between the sexes» (SCOTT 1986, p. 1053).

<sup>6</sup> Cfr. WALTER 2004, pp. 40-41.

larità rigida, si arriva alla decostruzione del concetto stesso di *donna* intesa come istanza unitaria<sup>7</sup>. Postcolonialismo e poststrutturalismo ampliano in senso polifonico i confini della categoria del femminile, andando oltre il carattere eurocentrico, eterosessuale e borghese del femminismo della *second-wave*. In tal modo si assiste a uno slittamento speculativo: dal discorso incentrato sulla differenza tra i generi a uno più attuale, che tiene conto delle differenze all'interno del genere femminile stesso. In breve, dalla donna come espressione dell'*altro* si passa a considerare l'*altra donna*<sup>8</sup>, ossia colei che fino a questo momento era stata di fatto collocata ai margini del discorso femminista<sup>9</sup>: la donna non bianca o appartenente a una minoranza etnica, la donna omosessuale, la donna anziana, la donna della classe operaia affollano la scena del femminismo della *third-wave*, denunciando il limite del canone precedente.

Oggi si assiste in ambito teorico a un ulteriore arricchimento prospettico, per cui alcuni utilizzano il termine *postfemminismo*, volendo sottolineare la svolta da un femminismo radicale alle più vaste implicazioni del concetto di *gender*; altri preferiscono, invece, il termine *fourth-wave-feminism*, indicante una quarta ondata quale continuazione delle tre precedenti. Nel presente lavoro opteremo per quest'ultima definizione, che a nostro avviso ha il pregio di rimarcare la continuità con il passato; d'altro canto, percepiamo nel prefisso *post-* un significato quasi escatologico, che parrebbe precludere la possibilità di una futura *fifth-wave*, mentre sembra esprimere la preoccupazione di chiudere definitivamente con una ricchissima tradizione politica e un'imprescindibile eredità storica.

Tali considerazioni introduttive ci torneranno utili per l'analisi del romanzo di Hahn, prima di affrontare il quale conviene a questo punto mettere a fuoco il versante letterario del discorso teorico. Qui vogliamo allora richiamare brevemente la questione della cosiddetta 'scrittura femminile'<sup>10</sup>, nella quale si è individuata una trasposizione sul piano letterario della lotta

<sup>7</sup> Cfr. ATHANASÍU 2006, pp. 33-39.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 36.

<sup>9</sup> Non a caso Lidia Curti parla a tal proposito di «marginalities created by wealth, class, race, age and gender» (CURTI 1998, p. 1).

<sup>10</sup> Pioniera della 'scrittura femminile' è stata Virginia Woolf, con il saggio-denuncia *A Room of One's Own* (1929): nella mancanza di uno spazio privato (una camera, appunto) e di denaro proprio Woolf individua la causa dell'estrema difficoltà per una donna di affermarsi come autrice.

per l'emancipazione. In questo tipo di scrittura la 'femminilità immaginata', secondo la fortunata formula coniata da Silvia Bovenschen<sup>11</sup>, si realizza come autorappresentazione di un'autrice in quanto donna, attraverso un linguaggio non gerarchizzato, che non riproduce i rapporti di senso dominanti e la grammatica del potere. La particolare plasticità e flessuosità di questo linguaggio si delinea quale risposta alla lingua, avvertita come sclerotizzata, del discorso filosofico di tradizione patriarcale; una risposta che deriva dalla politicizzazione del testo letterario operata dal *second-wave-feminism* negli anni Sessanta e Settanta, con l'intento di sospendere, attraverso una decostruzione del rapporto gerarchico *uomo/donna*, l'univocità della verità e dei significati, e di innescare la ricerca di una polivalenza, in cui il femminile abbia il diritto di esprimersi al di là di qualsiasi censura o repressione<sup>12</sup>. Il nuovo linguaggio è carico di implicazioni politiche, e diviene uno strumento di primaria importanza per l'emancipazione femminile. Così, Hélène Cixous parla esplicitamente di politicizzazione della poesia<sup>13</sup>, e più in generale della scrittura: alla ricerca di un linguaggio diverso, volto al superamento delle opposizioni binarie, Cixous accoglie la teoria decostruttiva di Derrida<sup>14</sup>, ponendo l'accento sulla corporeità, la sfaccettatura del significato e la polifonia. Per i 'testi femminili'<sup>15</sup> occorrerebbe allora una modalità di lettura diversa, avventurosa, in grado di decifrare una scrittura complessa, intersoggettiva, corale<sup>16</sup>.

Per quanto concerne la teoria della letteratura, lo spostamento decisivo

---

<sup>11</sup> BOVENSCHEN 1979.

<sup>12</sup> Così, nell'ambito di questo nuovo discorso filosofico le donne si tramutano da oggetti afasici in soggetti parlanti (cfr. IRIGARAY 1977).

<sup>13</sup> Cfr. CIXOUS 1980a.

<sup>14</sup> «[...] post-structuralist, marxist, and psychoanalytic theorists have a pervasive engagement with feminism» (KAUFFMAN 1989, p. 11).

<sup>15</sup> Come 'femminili' andrebbero intesi, in tale prospettiva, tutti i testi che hanno le caratteristiche appena descritte, indipendentemente dal sesso biologico dell'autore/autrice. Jardine pensa che siano tali i testi della letteratura moderna e sperimentale: «The differences between these female-written and the male-written texts of modernity [...] are not in their 'content'; [...]. No, those differences are in their enunciation; in their modes of discourse; in their twisting of female obligatory connotations; in their haste or refusal to use the pronouns 'I' and 'we'; in their degree of willingness to gender those pronouns as female [...]; in the degree of their desire, indeed, to privilege *women* as subjects of modernity» (JARDINE 1986, p. 104).

<sup>16</sup> Cfr. CIXOUS 1980b.

nel discorso sulla ‘scrittura femminile’ avviene intorno alla metà degli anni Settanta con Julia Kristeva<sup>17</sup>, che arriva a confutare il femminile in quanto categoria in sé, aprendo così la strada al *third-wave-feminism* degli anni Ottanta e Novanta. Se prolunghiamo lo sguardo fino ai giorni nostri, vediamo che anche in ambito letterario risulta ormai superato il modello di una ‘scrittura femminile’ intesa in modo militante ed esclusivo, mentre resta vivo l’impegno per affrancare il linguaggio, come dice Rosi Braidotti, dal giogo del fallocentrismo, a cui anche il linguaggio accademico tradizionale era (e in buona parte è ancora) assoggettato, in direzione di un nuovo linguaggio interculturale, caratterizzato dalla combinazione di modalità espressive variegate<sup>18</sup>. Tale linguaggio alternativo si propone come espressione di un pensiero sfaccettato, e riconosce e comprende in sé le voci di donne diverse, in funzione di un’apertura prospettica che smentisca l’esistenza di una verità e di un significato assoluti e univoci, anche all’interno dell’ambito femminile stesso e della medesima cultura. Così, in *Borderlands/La Frontera* Gloria Anzaldúa<sup>19</sup>, doppiamente emarginata in quanto lesbica e appartenente a una minoranza etnica, differenzia molto i vari aspetti dell’identità femminile, che indaga a partire proprio dalla lingua parlata, denunciando l’emarginazione degli ispanofoni negli Stati Uniti, ma descrivendo al tempo stesso le diverse varianti della minoranza linguistica dello spagnolo *chicano*.

## 2.

La ricostruzione degli sviluppi del discorso sul femminile, compresi i suoi risvolti letterari, schematicamente offerta nelle pagine precedenti, ci fornisce un quadro di riferimento per valutare la posizione di Anna Katharina Hahn, classe 1970, e in particolare del suo primo romanzo, *Kürzere Tage*, pubblicato nel 2009. Qui la scrittrice sveva restituisce un contesto sociale preciso e a lei ben noto, quello della borghesia colta di Stoccarda, città dove è nata e vive. La narrazione di taglio realistico affronta la complessa problematica della donna contemporanea, indagata all’interno di determinate coordinate generazionali, sociali, locali. L’autrice sceglie, infatti,

<sup>17</sup> Vedi in particolare KRISTEVA 1974.

<sup>18</sup> Cfr. BRAIDOTTI 1993, in part. pp. 2-3.

<sup>19</sup> ANZALDÚA 2000.

di concentrarsi sulla fascia di età tra i trentacinque e i quaranta anni circa, alla quale lei stessa apparteneva all'epoca della stesura del romanzo. *Kürzere Tage* è ambientato nella Stoccarda 'bene', dunque nella parte meridionale della città. Il *setting* preciso è la Constantinstraße, di cui Hahn offre sin dall'inizio una descrizione minuziosa, che rivela l'importanza della dimensione spaziale per la vicenda narrata:

Die Constantinstraße liegt still im Nachmittagslicht. Braungelbe Sandsteinhäuser wölben ihre verzierten Fassaden nach vorne wie frische Brote und Kuchen, die aus ihren Backformen quellen. Über den grauen Schieferdächern steht die Sonne und läßt Gerüche aufsteigen, die auch mitten in der Stadt zum Herbst gehören: das Nußaroma zerquetschter Blätter auf dem Gehweg und in den umliegenden Höfen, die Früchte von Eberesche, Holunder, Apfel und Zwetschge, teils überreif an den Ästen, teils als fauliges Fallobst auf der Wiese des kleinen Gartens hinter dem Haus<sup>20</sup>.

Il luogo, come poi risulta chiaro procedendo con la lettura, si carica di una forte valenza sociale e psicologica. Il quadretto di genere appena descritto trasmette una sensazione immediata di calore e sicurezza dai toni quasi pascoliani: le facciate dei palazzi somigliano a «frische Brote und Kuchen», mentre nell'aria si diffondono i più svariati profumi autunnali, anche questi descritti con precisione. L'idillio risulterebbe quasi convincente, se la scena non fungesse da contrappeso a quella immediatamente precedente:

Judith raucht hastig, mit dem Rücken gegen die Wohnungstür gelehnt. Sie läßt den Rauch tief in ihre Brust einströmen und atmet ihn durch die Nasenflügel wieder aus. [...] Viel zu lange mußte sie auf eine günstige Gelegenheit warten. [...] Die Gier ebbt langsam ab, sie hat wieder Augen und Ohren für ihre Umgebung und beginnt sich zu schämen. Im Treppenhaus flucht Klaus, wahrscheinlich hat er etwas vergessen, die Blockflöte, Ullis Mütze. [...] Sie betet in eine unbestimmte Richtung, daß die beiden nicht noch mal hochkommen. [...] Judith versteckt Aschenbecher, Feuerzeug und die Packung Rothände im Flurschrank in der Tiefe ihrer häßlichsten Handtasche und steckt ein starkes Pfefferminzbonbon in den Mund<sup>21</sup>.

La simultaneità dei ritmi e degli stati d'animo (lentezza e serenità da una

---

<sup>20</sup> HAHN 2010, p. 8 (da ora: KT).

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 7-8.

parte, accelerazione e ansia dall'altra) nei due spazi, quello esterno e quello interno, crea un contrasto intenso, che si ritrova e si rafforza nei dettagli di entrambe le scene. Mentre lo spazio domestico si presenta subito come l'opposto di un luogo idilliaco (o per lo meno positivo, in quanto tranquillo e sicuro), è lo spazio pubblico della strada ad assumere queste caratteristiche: i palazzi visti come dolci fatti in casa sono, infatti, il segno di questa sentimentalizzazione dello spazio esterno. Del resto, sin dalle prime pagine del romanzo Hahn lascia intuire ciò che verrà presto svelato: i «solide Altbauten mit prachtvollen Stuckdecken»<sup>22</sup> della Constantinstraße, abitati da famiglie benestanti, costituiscono in realtà, come scrive März, lo scenario «von den Krisenzweierjunger Familien, ihrer kulturellen und psychischen Instabilität, ihrer Orientierungslosigkeit in großem wie in den kleinsten Dingen des Lebens»<sup>23</sup>.

Raccontando la vita di ogni singolo personaggio per come si svolge giorno per giorno, Hahn intende mostrare la realtà quotidiana del *Bildungsbürgertum* – partendo dal microcosmo individuale, la prospettiva della narrazione si allarga al macrocosmo di un intero segmento sociale. A tal riguardo Meike Feßmann parla di «Familienkammerspiel», che si estende fino a diventare un gran teatro del mondo in uno spazio ristretto<sup>24</sup>. Hahn si rivela un'osservatrice pungente e sarcastica del ceto medio tedesco, ma alla sua analisi minuziosa sa dare il respiro di una più ampia riflessione: muovendo dalla descrizione di quel particolare contesto, vale a dire dalla quotidianità delle due famiglie (e dei personaggi secondari a esse collegati) appartenenti al ceto benestante di Stoccarda, arriva a mettere a fuoco le forme che il disagio esistenziale assume nelle società opulente.

Come tuttavia risulta da quanto diremo più avanti, il discorso di Hahn non concerne genericamente il ceto urbano medio-alto, ma nello specifico la condizione femminile all'interno di questo segmento sociale, nonché le problematiche generazionali. I tre piani: sociale/generazionale/*gender* si intrecciano grazie alla notevole sensibilità psicologica ed estetica dell'autrice, e alla sua capacità di lettura del tessuto sociale. Così, il privato e il sociale si intersecano nell'accurata descrizione di gesti e oggetti quotidiani,

<sup>22</sup> HARTWIG 16.04.2009.

<sup>23</sup> MÄRZ 02.05.2012.

<sup>24</sup> Cfr. FESSMANN 31.03.2009.

che assumono una forte connotazione di classe, fino a diventare dei veri e propri status symbol:

Felicia untersucht einen Klumpen Erde. Bevor sie ihren Fund in den Mund stecken kann, schreit Leonie: «Simon!», und er beugt sich zu ihr hinunter [...]. Aber er kommt nicht näher zu ihnen. Sie hat den Eindruck, er will seine Bürokleidung möglichst nicht in die Nähe klebriger Kinderfinger geraten lassen<sup>25</sup>.

I personaggi prendono forma gradualmente attraverso la ricostruzione di appartamenti, abiti, oggetti di uso quotidiano e abitudini alimentari, che ne definiscono lo status<sup>26</sup>. Il mondo materiale occupa dunque un posto di primaria importanza nel romanzo, e si carica di significati che vanno al di là della mera materialità. È bene notare – come fa Martynova – che tale centralità dei beni di consumo segnala una mancanza profonda: «Die Tatsache, dass die Hierarchien nur durch materielle Dinge entstehen, deutet aber an, dass in dieser Welt etwas fehlt»<sup>27</sup>.

Lo sguardo di Hahn è acuto, talvolta mordente, e non risparmia nessuno: di fronte ai suoi personaggi l'autrice si destreggia tra simpatia e severità, empatia e sarcasmo, in una sorta di straniamento brechtiano, che impedisce al lettore di identificarsi con loro. Tale intento è sostenuto dalla struttura stessa del romanzo: la narrazione avviene in terza persona da parte di un'autrice onnisciente<sup>28</sup>, che offre, di capitolo in capitolo, una diversa prospettiva dalla quale considerare gli eventi narrati. I capitoli portano il nome dei vari personaggi: alle protagoniste Judith e Leonie ne viene dedicato il maggior numero, mentre alla vecchia Luise, nonostante l'efficacia del suo personaggio, spettano, se pur lunghi, soltanto due capitoli.

La struttura polifonica del romanzo si riflette nell'uso di una lingua sfaccettata, in cui trovano posto rime per bambini, citazioni in lingua straniera e in latino, elementi dialettali e del linguaggio parlato, che rivelano il gusto di giocare con lo *Hochdeutsch*<sup>29</sup>:

---

<sup>25</sup> KT, p. 27.

<sup>26</sup> «Der Leser fühlt sich wie innerhalb eines Schiffsbaus, mit vielen vor seinen Augen wachsenden Bauelementen, deren Zweck erst mit fortschreitender Lektüre deutlich wird» (MARTYNOVA 31.05.2009).

<sup>27</sup> *IBIDEM*.

<sup>28</sup> «Sie sieht alles, kann es formulieren und treibt es treffend ins Sarkastische» (FESSMANN 31.03.2009).

<sup>29</sup> Il gusto per il gioco con la lingua si rivela anche nel fatto che il tedesco di Hahn non



Wie die Kender heut aufwachset, die habet ja koi Eckle mehr, wo sie frei rumspringe könntet. Da hatten mir's früher besser [...]³⁰;

Das ist gutes Holz, haben wir auch viel in *Eestimaa*, das ist warm am Po, wird er gern draufsitzen, gell *karu*?³¹;

*Santificetur nomen tuum. Adveniat regnum tuum. Fiat voluntas tua, sicut in caelo, et in terra*³²;

*Milácku, Milácku!* Schätzle heißt das bei uns³³;

Verdamnte Fliege,  
wenn ich dich kriege, [...]
   
dann reiß ich dir ein Bein heraus³⁴;

Sie dreht das Radio auf. Madonnasarrogante Stimme: *Like a virgin, touched for the very first time, and your heart beats, next to mine, like a virgin*³⁵.

Come abbiamo detto sopra, in *Kürzere Tage* è ormai pienamente avvenuto il passaggio da una narrazione intesa come atto di denuncia della condizione femminile – tipica della letteratura che si riconosce nel programma politico ed estetico del femminismo della *second-wave*, dove l'autrice cerca di affermarsi in quanto soggetto scrivente – a un nuovo tipo di narrazione, poliprospectica e più complessa, che sfrutta appieno il rinnovamento teorico proposto dal *third-wave-feminism*. Così, sebbene sia un'opera prima, *Kürzere Tage* realizza un tipo di discorso molto maturo sulla condizione di una precisa tipologia sociale di donna, un discorso decisamente all'altezza delle problematiche contemporanee: la denuncia sociale assume ora tratti più fini e prende in esame entrambi i sessi nella loro polivalenza.

Ciò non toglie che l'attenzione di Hahn si concentri prevalentemente

---

segue appieno le regole della riforma ortografica del 1996, per cui ad esempio *dass* e *muss* compaiono con la *ß* (*daß*, *muß*) invece che con -ss. Difficile dire se si tratti di un vezzo, o invece di un ulteriore aspetto della strategia di straniamento messa in atto dall'autrice, che in tal modo crea un certo attrito tra una materia attuale come quella del suo romanzo e un'ortografia di stampo più tradizionale.

³⁰ KT, p. 85.

³¹ *Ivi*, p. 110.

³² *Ivi*, p. 164.

³³ *Ivi*, p. 165.

³⁴ *Ivi*, p. 169.

³⁵ *Ivi*, p. 178.

sulle figure femminili, mentre quelle maschili non vengono sviluppate con la stessa intensità narrativa, e finiscono per dare l'impressione di satelliti, sia pure di un certo rilievo, intorno al pianeta *domna*. È vero infatti che una delle ultime e più potenti scene del romanzo è costruita su un personaggio maschile, Marco, che appicca l'incendio nel negozio del turco Nâzim; ma questo adolescente problematico, bistrattato dal patrigno, cui pure Hahn dedica tre capitoli, si muove ai margini della Constantinstraße e ha rapporti rari e del tutto occasionali con le figure centrali del romanzo. Del resto, il drammatico evento finale non coinvolge più di tanto le figure femminili, che lo registrano come qualcosa che accade al di fuori delle loro vite<sup>36</sup>.

Dal punto di vista narratologico la scena clou della parte finale di *Kürzere Tage*, incentrata sul negozio bruciato, potrebbe apparire in prima istanza come una forzatura: la contrazione spazio-temporale stringe tutti i personaggi in un unico plesso drammatico, accelerando il ritmo degli eventi e degli stati d'animo, che si susseguono in una maniera così repentina da risultare perfino artificiale, se confrontata con il resto del romanzo<sup>37</sup>. Tuttavia, a una lettura più approfondita l'esplosione e l'incendio finali, nel loro assumere valenze apocalittiche, ci appaiono molto funzionali all'economia del romanzo: sono in fondo l'epilogo della coazione psicologica subita dalle figure principali sin dall'inizio, in nome dell'appartenenza a una specifica realtà sociale che in ultimo non regge più ed esplode. Nel colpo di scena finale sfociano dunque le nevrosi che minano la calma apparente dei giorni, e i ritmi veloci che sotto traccia segnano la vita contemporanea – una vita che consiste, come dice il titolo, in una serie di *kürzere Tage*<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> «Anna Katharina Hahn [...] ist keine Erzählerin der Pointen und Effekte. Selbst wenn sie in ihren Roman eine Zeitbombe einbaut und den vom Stiefvater missbrauchten dreizehnjährigen Marco den Feinkostladen des Edeltürken Nâzim abfackeln lässt, geschieht das eher nebenbei» (BERGER 25.07.2009).

<sup>37</sup> «Gegen Ende knirscht die Konstruktion etwas zu sehr. Als reiche es nicht, die Milieus so unverbunden nebeneinander stehen zu lassen, wie es ja überwiegend dem hiesigen Alltag entspricht, muss das Buch in diversen Katastrophen münden, bei denen sich alle irgendwie treffen» (PETERS 19.03.2009).

<sup>38</sup> Come scrive März: «Anna Katharina Hahn braucht für einen vergleichbar ausbaufähigen Stoff keine 250 Seiten. Sie erzählt geraffter, angeschnittener, stürzender, gleichsam brutaler. Nicht nur der Druck, auch die Hektik ihrer Gesellschaft drückt sich darin aus» (MÄRZ 06.08.2009).

## 3.

In questa terza parte ci concentreremo sui personaggi del romanzo, nel tentativo di capire in quale misura sia possibile leggerli in chiave *gender*, seguendo le formulazioni teoriche più attuali. Le figure principali, Judith e Leonie, appartengono al *Bildungsbürgertum* di Stoccarda e abitano nella Constantinstraße; entrambe sono mogli e madri, e anche in assenza di un riferimento esplicito alla loro età si possono situare tra i trentacinque e i quaranta anni. Alle due protagoniste si aggiungono Hanna e Luise, figure che pur restando in secondo piano risultano piuttosto incisive.

Judith viene introdotta per prima nella scena della sigaretta fumata di nascosto<sup>39</sup>, nella quale Hahn descrive minuziosamente i gesti irrequieti e gli stati d'animo contrastanti della donna: la paura di essere scoperta si amalgama con il piacere stesso del fumo, reso ancora più intenso proprio dalla clandestinità dell'atto. Sin dall'inizio il personaggio di Judith prende forma su due piani distinti: uno esteriore, dove compare nella perfezione di moglie, casalinga e madre impeccabile, e uno interiore, nascosto, che richiama il suo periodo studentesco nella 'sporca' parte orientale («dreckige[r]Osten») di Stoccarda:

Hackstraßenmist ist Klaus' Codewort für verschiedene schlechte Gewohnheiten, die Judith aus ihren Jahren in der dunklen Einzimmerwohnung im Stuttgarter Osten mitgebracht hat. [...] In der Hackstraße hatte sie sich schon morgens im Bett die erste angesteckt, mit halbgeschlossenen Augen [...]. Wenn sie sich dann langsam herausquälte, zum Klo, zur Kaffeemaschine und später ins Seminar oder zu einer ihrer Praktikumsstellen, folgte der Morgenzigarette die Frühstückszigarette und so weiter. Und hier in der Constantinstraße, weit weg vom dreckigen Osten, war sie selbst während ihrer Schwangerschaften manchmal nachts aufgestanden und hatte geraucht [...]. Doch Hackstraßenmist war auch der Wunsch, eine Mumie zu sein, reglos und starr [...], ausquartiert in einem Alabasterkrug mit Hieroglyphen in der hintersten Kammer der unterirdischen Behausung<sup>40</sup>.

Passato e presente danno luogo nel personaggio di Judith a uno scontro profondo tra due modi di essere opposti: uno giovanile, scapigliato, da seppellire a ogni costo e tenere lontano da sé, e un altro adulto, borghese,

<sup>39</sup> KT, pp. 7-8.

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 9-10.

*comme il faut*, che assicura l'appartenenza all'élite della Constantinstraße. Il passaggio alla nuova identità ha il suo prezzo: Judith soffre, infatti, di frequenti attacchi di panico, a cui cerca di far fronte attraverso l'uso furtivo di medicine, sigarette e alcol. Il passato, sempre in agguato, è vissuto come una doppia sconfitta, sia sul piano lavorativo che su quello personale, e Judith cerca di rimuoverlo con tutte le proprie forze<sup>41</sup>. Costruendosi una nuova identità borghese Judith esorcizza il proprio passato, a costo di vivere una vita priva di stimoli, accanto a un uomo con il quale l'amplesso somiglia a un bagno in piscina nei giorni riservati a quei soggetti delicati che hanno bisogno di acqua più calda («wie Schwimmen am Warmbadetag»<sup>42</sup>) – pur trattandosi di un romanzo del 2009, si riconosce qui l'eterno motivo dell'ascesa sociale della donna attraverso il matrimonio con un 'buon partito'. La sensazione di noia e di oppressione viene rafforzata dalla struttura classica della famiglia con due figli e dalla maternità a tempo pieno, che assumono la valenza di status symbol<sup>43</sup>.

Il giorno del suo arrivo nella Constantinstraße Judith incontra l'anziana signora Posselt, che abita «zwei Stockwerkunterm Herrn Dokter»<sup>44</sup>, e si presenta così:

«Ich war eine ganze Weile im Ausland, in den USA, als Kunsthistorikerin. Aber Klaus hat mir so gefehlt. Ich habe erst drüben gemerkt, daß wir zusammengehören. Dann bin ich zurückgekommen, für eine Ausstellung hier in der Staatsgalerie. [...] Da haben wir uns wiedergesehen und beschlossen, daß wir heiraten werden». Judith sprach langsam und deutlich. Sie hielt sich gerade und sah ihrer Gesprächspartnerin direkt ins Gesicht. [...] Sie spürte die plötzliche Ge-

---

<sup>41</sup> Scrive Funck: «Der Begriff [Hackstraßenmist] steht für den Rückfall in eine peinlich ineffiziente Vergangenheit, die Judith am liebsten vergessen würde. Wie sollte sie sich auch verzeihen, dass sie früher, als sie noch in der Hackstraße wohnte, viel zu lange Kunstgeschichte studierte, ohne ihre Abschlussarbeit über Otto Dix zu beenden? Wie sonst erklären, warum sie damals an ihrer Affäre mit Sören festhielt, einem machohaften Medizinstudenten, der Judith schlecht behandelte und nie geheiratet hätte? Und dann die vielen Zigaretten und Psychopharmaka, die Judith damals rauchte und in sich hineinstopfte. Daran will die Frau um die vierzig, inzwischen Mutter von zwei kleinen Söhnen, nicht mehr erinnert werden. Auch pafft sie heute nur noch heimlich und auch bei den Tabletten verwischt sie penibel alle Spuren» (FUNCK 11.03.2009).

<sup>42</sup> KT, p. 103.

<sup>43</sup> «Im Kindergarten der Mädchen gibt es den Trend zum Drittkind» (*ivi*, p. 75).

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 43.

wißheit, auch ohne chemische Unterstützung so auftreten zu können, als sei diese Constantinstraßen-Judith ihr wahres Ich [...]»<sup>45</sup>.

Judith costruisce narrativamente la sua biografia idealizzata, ma il debutto nella nuova vita si realizza tramite una menzogna. E del resto la menzogna si rivela un elemento costitutivo della forma borghese di esistenza da lei scelta, così che quando, più avanti, Luise Posselt la informerà delle visite regolari di un'altra donna nell'appartamento di Klaus, Judith risponderà:

«Ja, das ist Annett, Klaus' Schwester. Bei ihr ist alles im argen, eine ganz traurige Geschichte, Frau Posselt. Sie studiert schon ewig, aber schafft es nicht, ihr Examen zu machen. Und da ist noch dieser Windhund, der sie niemals heiraten wird, sondern sich mit anderen Frauen herumtreibt. Kein Wunder, daß sie trinkt und Beruhigungsmittel nimmt. Klaus kümmert sich viel um sie»<sup>46</sup>.

Nel proiettare la propria storia su Annett, Judith si pone in realtà di fronte a se stessa, uscendo dal suo io e mostrandosi così completamente consapevole della propria situazione, che lei stessa definisce come «eine ganz traurige Geschichte». Sia pur in maniera indiretta, questo passaggio può essere considerato uno dei momenti di disvelamento del romanzo, in cui le maschere di Halloween cadono, dando luogo a una confessione che assume tratti di involontaria ironia.

La nuova identità sociale, inaugurata da un rito matrimoniale di tipo tradizionale, è contrassegnata dal cambio del nome, per cui al comune *Jutta* si sostituisce il ben più prezioso *Judith*, ricco di reminiscenze ebraiche. Come scrive Koller, «[a]uch sich selbst hat Judith umetikettiert»<sup>47</sup> – in effetti, la procedura chiave per la creazione della nuova identità è la stessa che serve a mascherare l'uso di psicofarmaci, vale a dire la rietichettatura:

Die Tabletten stehen im Medizinschränkchen im Bad, neben Globuli, Meerwassernasentropfen und Heftpflaster. Sie nimmt jeden Abend welche, manchmal mehr, manchmal weniger. Biotin steht auf dem Gläschen: für Haare, Haut und Nägel<sup>48</sup>.

<sup>45</sup> *Ivi*, pp. 43-44.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>47</sup> KOLLER 15.07.2009. Sull'importanza e la funzione del nuovo nome insiste anche MÄRZ 06.08.2009.

<sup>48</sup> KT, p. 83.

Anche il cambiamento spaziale ha un corrispettivo onomastico, basti pensare ai nomi delle due vie: dal grossolano *Hackstraße*, che richiama il verbo *hacken* ('zappare'), si passa a *Constantinstraße*, che anche nella grafia, con quella C iniziale così insolita per la lingua tedesca e perciò preziosa, sembra recare in sé il segno di un'elezione. Ma dietro le placide e curate facciate dei suoi palazzi si nasconde una realtà triste e complessa, come nota Hartwig: «Von der Hackstraße in die Constantinstraße bedeutet: Möhrchenkuchenbacken und Nachmittage mit den beiden Jungen im Gärtle als Schutzschicht gegen die alten Dämonen»<sup>49</sup>.

È proprio all'interno di queste pareti che Judith costruisce il proprio ideale di felicità, che si materializza nell'eterno *topos* femminile della casa e del giardino<sup>50</sup>, nel romanzo «Gärtle»:

Judith hat hier unten [= im Gärtle] ein beschütztes Gefühl, wie im Innenhof einer Burg. Die Mauern verhindern, daß der Blick schweifen kann. Es gibt nur den Himmelsausschnitt, über den Wolken, Vögel und Flugzeuge ziehen. Ein Himmel, der über allen aufgeht und nichts verrät. Er könnte genausogut über einer anderen Stadt, einem anderen Land liegen<sup>51</sup>.

Per definire appieno il senso e la funzione di questo giardino-rifugio, che in quanto «eingemauerte[s] Stück Paradies»<sup>52</sup> infonde in Judith un senso di sicurezza e protezione nei confronti del mondo esterno, ci sembra utile richiamare il concetto foucaultiano di *eterotopia*:

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies [...]<sup>53</sup>.

<sup>49</sup> HARTWIG 16.04.2009.

<sup>50</sup> Cfr. DE BEAUVOIR 1949, p. 229.

<sup>51</sup> KT, p. 83.

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 84.

<sup>53</sup> FOUCAULT 1994, pp. 755-756.

Il limite tra lo spazio privato del giardino interno e quello pubblico della strada è segnato dal muro, che cinge questa 'utopia realizzata' e la separa dal mondo circostante. Judith si sforza al massimo di mantenere distaccate le due sfere, coltivando il benessere quasi animale, e in ogni caso morale e fisico, che può dare, come scrive Leroi-Gourhan, una zona di sicurezza ben delimitata e chiusa all'esterno:

Auch beim Menschen beruht das moralische und physische Wohlbefinden letztlich auf der gänzlich tierischen Wahrnehmung des Sicherheitsbereiches, des Zufluchtsortes oder der sozialisierenden Rhythmen<sup>54</sup>.

Se il rifugio è pur sempre un luogo di consolazione<sup>55</sup>, in cui l'individuo si sente a proprio agio, anche in presenza di uno stato d'animo negativo, Judith percepisce ogni visita dall'esterno come un'irruzione fastidiosa, una minaccia al proprio idillio privato: «Ich habe sie [= Leonie und ihre Töchter] mit Absicht nicht eingeladen, und nun sind sie doch gekommen. Judith atmet tief durch. Sie haßt Überraschungen»<sup>56</sup>; e qualche pagina più avanti: «Gleichzeitig weiß sie, daß der ungewollte Besuch der Nachbarin Störungen bringen wird»<sup>57</sup>.

Il discorso sulla topologia si potrebbe ampliare, fino a considerare l'intera Constantinstraße come un'eterotopia, ossia come lo spazio di una re-

---

<sup>54</sup> LEROI-GOURHAN 2006, p. 229. Nel suo scritto appena citato Foucault riflette su come la contrapposizione tra spazio pubblico e spazio privato sia di fatto intangibile: «Et peut-être notre vie est-elle encore commandée par un certain nombre d'oppositions auxquelles on ne peut pas toucher, auxquelles l'institution et la pratique n'ont pas encore osé porter atteinte: des oppositions que nous admettons comme toutes données: par exemple, entre l'espace privé et l'espace public, entre l'espace de la famille et l'espace social, entre l'espace culturel et l'espace utile, entre l'espace de loisirs et l'espace de travail; toutes sont animées encore par une sourde sacralisation» (FOUCAULT 1994, p. 754). La dialettica tra spazio pubblico e spazio privato era stata già affrontata da Bachelard, che l'aveva definita una «dialectique d'écartèlement», rilevando la forte contrapposizione sussistente tra il *si* e il *no*, l'*aperto* e il *chiuso*, l'*aldiquà* e l'*aldilà*, il *qui* e il *là* (BACHELARD 1974, pp. 191-192). Flusser metterà invece in guardia da una troppo netta differenziazione tra le due tipologie di spazio: «Es gib timmer wieder Einbrüche aus dem Privatraum in die Republik und aus der Politik in den Privatraum» (FLUSSER 2006, p. 279).

<sup>55</sup> Sugli «espacesaimés» e sul concetto di rifugio nella memoria cfr. BACHELARD 1974, pp. 17 sgg.

<sup>56</sup> KT, p. 93.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 95.

altà borghese benestante, contrapposto ai quartieri circostanti e alla vicina stazione ferroviaria. Per Foucault l'eterotopia funziona secondo leggi e regole ben precise, in quanto prevede sistemi di apertura e chiusura specifici, e rituali di entrata e di uscita, alcuni complessi altri meno, sottoposta un severissimo controllo. A proposito dell'effettiva accessibilità di tali luoghi Foucault scrive:

tout le monde peut entrer dans ces emplacements hétérotopiques, mais, à vrai dire, ce n'est qu'une illusion: on croit pénétrer et on est, par le fait même qu'on entre, exclu<sup>58</sup>.

Luoghi simili trovano la loro identità attraverso rituali che li rinsaldano e li preservano, ed è esattamente secondo questa logica che funziona anche il mondo di Judith:

Das Pfeifen des Kessels, das Versinken des Eis, das beim Eintauchen eine Schnur silbiger Blasen hinter sich herzieht, der Geruch nach Minze und Melisse, das alles ist wie jeden Tag. Die Ordnung der Dinge wird von ihr und der Waldorfpädagogik bestimmt: keine Aufregungen, kein Fernsehen, nicht zuviel Besuch, ein durchritualisierter Alltag, geregelt nach dem Kreislauf der Natur. Es ist ein vorhersehbares Leben, zu Hause genauso wie im Kindergarten: montags Müsli, dienstags Schrottbrei, mittwochs Wasserfarben, donnerstags Plastizieren, wochenlang wird dasselbe Märchen erzählt. Das Gehetze ist aus ihrem Leben verschwunden. [...] So schwingt sie mit ihrer Familie im großen Rhythmus im Inneren einer riesigen Glocke, in der sie alle den Lauf der Zeit durchmessen, hin- und hergewiegt, vom Winter in den Frühling, vom Frühling in den Sommer, den Herbst, durch die Adventszeit, in ständiger, beruhigender Wiederholung<sup>59</sup>.

Forse non è casuale che Judith parli proprio di «Ordine der Dinge», una formulazione che richiama esattamente il titolo tedesco del saggio di Foucault *Les mots et les choses*. Attraverso un rigido sistema comportamentale basato sulla reiterazione Judith crea il proprio 'ordine delle cose', così che la sua identità assume il carattere di una *performance* in senso butleriano<sup>60</sup>. Passato e presente prendono forma nella rievocazione e nella stilizza-

<sup>58</sup> FOUCAULT 1994, p. 760.

<sup>59</sup> KT, p. 20.

<sup>60</sup> Quanto Butler scrive circa le regole secondo le quali si costruisce l'identità di genere, ci fornisce un'ottima traccia per comprendere la costruzione dell'identità di Judith: «Gen-



zione di gesti e oggetti specifici, che assumono una forte valenza simbolica: lo ‘sporco’ passato, fatto di sesso, caffè, kebab, alcol e sigarette va purificato tramite infusi fruttati, fiori sui davanzali e un’alimentazione sana ed equilibrata (lo zucchero industriale è severamente bandito). Dopo la nascita del primo figlio, Judith diventa una seguace della linea pedagogica steineriana (Waldorf) e la applica in tutti i campi, come baluardo del nuovo ordine spirituale, contrassegnato dalla qualità terapeutica del pulire:

Die therapeutische Qualität des Putzens hat sie erst kennengelernt, als sie ihren Haushalt mit Ulis Geburt enttechnisierte, Spülmaschine, Mixer und sogar den Staubsauger abschaffte. [...] Ihre Entscheidung für die Waldorf-Welt glich einer plötzlichen Erleuchtung, dem Übertritt in einen geistigen Orden<sup>61</sup>.

Delimitazione e reiterazione costituiscono le coordinate spazio-temporali della nuova vita di Judith, improntata alla *Ordnung*, che deve proteggerla dal suo disordine interiore. La scena finale del romanzo va letta a nostro avviso esattamente in questo senso, in quanto vi si palesa l’assenza improvvisa e drammatica di quel mondo ordinato, così faticosamente costruito: l’eterotopia felice svanisce e Judith si trova estraniata da se stessa. La scintilla è data dall’incontro inaspettato con l’ex compagno Sören, diventato nel frattempo medico, che risveglia in lei istinti a lungo repressi. Judith si ritrova allora di colpo in una crisi d’identità, come testimoniano alcuni passi molto significativi, che per questo citiamo per esteso:

Was will ich sein? Vogelscheuche, Hausfrau, Klausfrau, Mama, breikochend, hinternwischend und fliesenscheuernd? [...] Warum geht sie nicht sofort nach Hause? [...] Das dauert zehn Minuten, und sie ist wieder dort, wo sie hingehört<sup>62</sup>;

Sören berührt ihren Arm. Judith schließt die Augen, sie will sich in die Berührung stürzen. Jetzt passiert es, und ich lasse es zu, ich lasse die Larve fallen. [...] Sie hat nur den Wunsch, von ihm überwältigt zu werden in der Dunkelheit ihres Hackstraßenzimmers [...]. Wie oft ist das passiert, hundertmal, tausendmal, nur noch einmal<sup>63</sup>;

---

der is the repeated stylization of the body, a set of repeated acts within a highly rigidregulatory frame that congeal over time to produce the appearance of substance, of a natural sort of being» (BUTLER 1999, pp. 43-44).

<sup>61</sup> KT, p. 15.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 208.

Aber sie ist nicht Mama, sondern eine tablettensüchtige Schlampe, aus deren Vergangenheit man eine Mischung aus Porno und Tarantino-Film drehen kann. Die zierliche Aufgeputztheit ihrer Wohnung, nach der sie sich so sehnt, der warme Schein der Lampe über dem Esstisch, die Blumen in den Fenstern, der winterlich hergerichtete Jahrestisch mit seinen Filzzwergen, kann sich jeder Zeit auflösen in ein Panoptikum der Abscheulichkeiten<sup>64</sup>.

Nel luogo neutrale dell'ospedale, la nuova e la vecchia Judith si scontrano in una collisione violenta, in cui la maschera cade<sup>65</sup>, frantumandosi in mille pezzi. In quest'ultima scena Judith si trova sola per la prima volta, privata dell'armatura costituita sia dall'abbigliamento<sup>66</sup> che dai figli<sup>67</sup>, entrambi status symbol della sua nuova identità:

Vielleicht [hätte sie] die Kinder vorgeführt, mit der prahlenden Sicherheit der Besitzenden, denn sie war überzeugt, daß er [= Sören] keine hätte. [...] Sie war kein paillettenbesticktes, Döner kotzendes Hackstraßenflittchen mehr, sondern Frau Rapp mit Ring<sup>68</sup>.

Judith inizia a correre in direzione di casa, baluardo del suo presente<sup>69</sup>, incurante del fatto di avere appena appreso che Klaus la tradisce. L'indifferenza di Judith sorprende il lettore, ai cui occhi la figura del 'perfetto' marito e padre viene decostruita in modo alquanto repentino.

Il discorso intorno alla donna madre e lavoratrice nel quadro della società contemporanea si materializza nel personaggio di Leonie, l'altra figura principale del romanzo:

«Wir berufstätigen Mütter haben doch immer die Arschkarte, wir müssen doppelt so gut sein wie die anderen, um weniger zu erreichen», hatte eine

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 210.

<sup>65</sup> «Judith spürte die Nacktheit ihres ungeschminkten Gesichts» (*ivi*, p. 202).

<sup>66</sup> «Die Gartenkleidung kommt ihr vor wie ein Faschingskostüm. Eine Larve, wie es altmodisch heißt» (*ivi*, p. 206).

<sup>67</sup> «Uli und Kilian, die Hans-Thoma-Kinder, apfelbackig und blondlockig, ausgeglichen und gesund» (*ivi*, p. 210).

<sup>68</sup> *Ivi*, p. 203. Simone de Beauvoir ridimensiona il significato che la maternità può assumere per la realizzazione personale della donna: «Comme le 'passage' de la puberté, de l'initiation sexuelle, dumariage, celui de la maternité engendre une déception morose chez les sujets qui espèrent qu'un événement extérieur peut rénouver et justifier leur vie» (DE BEAUVOIR 1949, p. 322).

<sup>69</sup> «Nur noch wenige Minuten, dann ist sie da, daheim. Daheim» (KT, p. 211).

angetrunkene Kollegin auf dem Betriebsausflug schwadroniert. Leonie, damals nur mit Simon an ihrer Seite, hatte sich angewidert abgewandt. Heute würde sie laut einstimmen<sup>70</sup>.

Leonie si trova a combattere una lotta impari nell'ambito della famiglia e della carriera, il che genera in lei un sentimento di sconfitta su entrambi i fronti, accompagnato da un costante senso di inettitudine, come sottolinea l'insistente ripetizione della locuzione temporale «jeden Tag»<sup>71</sup>:

Sie trägt Felicia oft, nicht nur, um die Wärme und Schmiegsamkeit des rundlichen Körpers zu genießen, sondern auch, um ihr schlechtes Gewissen zu beruhigen. Vor anderen würde Leonie, die ihre Arbeit liebt, nie zugeben, daß sie davon geplagt wird. Aber jetzt, mit Feli auf dem Arm, wäre die Antwort eindeutig: Ja, jeden Tag. Jeden Tag, wenn sie die beiden Mädchen hinter den bunt beklebten Scheiben des Kindergartens winken sieht. Jeden Tag, wenn Lisa nölt: «Ich will aber noch fertig spielen, nie bin ich zu Hause». Jeden Tag, wenn Feli hustet und sie trotzdem eingepackt und zum Kindergarten gefahren wird, wenn sie noch schlafen und sie sie wach zupfen muß, zärtlich zwar, aber mit Hektik in den Fingerspitzen. Gibt es Stau? Wann fängt die Sitzung an? [...] Als größten Verrat empfindet sie das Gefühl der Erleichterung, wenn sie im Büro ankommt und hinter ihrem Schreibtisch Platz nimmt<sup>72</sup>.

Non disponendo del tempo necessario per essere una 'buona' madre, Leonie si sente inadeguata e quindi in colpa; e l'attualità del suo personaggio risiede proprio in questo: nella difficoltà che incontra oggi la donna ad adempiere in modo adeguato ai doveri di madre e di lavoratrice. Anche il senso di sollievo e di benessere che avverte quando si trova sul posto di lavoro causa in lei ulteriori rimorsi, aggravati dal suo continuo paragonarsi con le altre madri del quartiere e dell'asilo:

Wenn sie die anderen Mütter im Hof des Kindergartens zusammenstehen sieht und Gesprächsfetzen auffängt, die von Hilfeleistungen aller Art, gemeinsam verbrachten Nachmittagen und sogar Wochenenden zeugen, wird sie neidisch. Sie hat keine Zeit, bleibt die Neue, die Eilige, die sich mit Nadelstreifenkostüm

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>71</sup> Sebbene in maniera diversa, sia per Judith che per Leonie la quotidianità assume il carattere ossessivo della ripetizione forzata di parole e gesti, e dunque viene vissuta come qualcosa di opprimente.

<sup>72</sup> KT, pp. 32-33.

und Make-up vorkommt wie ein Raubtier, das eine Kolonie kuscheliger Pingvine umkreist<sup>73</sup>.

Tale confronto diventa ancora più doloroso alla vista della sua vicina Judith, e si traduce, secondo la formula proposta da Funck, nelle categorie contrapposte di «Nur-Mutter» vs. «Rabenmutter»<sup>74</sup>:

Wenn Leonie in das Fenster auf der anderen Straßenseite schaut, hat sie das Gefühl, ein Bilderbuch aufzuschlagen, in dem alles so ist, wie es sein soll. Sie gönnt sich den Anblick der heiligen Familie, wie sie die Nachbarn nennt, fast täglich. Wenn sie in ihr eigenes Leben zurückkehrt, verspürt sie Gewissensbisse, teils wegen ihrer Neugier, teils wegen ihres schlechten Abschneidens bei diesem unwürdigen Wettstreit<sup>75</sup>.

L'idillio della finestra di fronte («ScheißIdylle da drüben»<sup>76</sup>) suscita in Leonie una profonda invidia, che non ha per oggetto soltanto l'irraggiungibile maternità a tempo pieno, ma si estende a tutta la vita familiare e al nucleo domestico nel suo complesso:

Die großen Fenster im Haus gegenüber sind von gelbem Licht erfüllt. [...] Leonie sieht eine dampfende Schüssel, einen Brotkorb, tiefe blaue Teller, Kerzen, einen Strauß Astern und überlegt, ob sie und Simon überhaupt ein Tischtuch besitzen. [...]. Gegenüber nimmt eine schlanke Frau mit langem schwarzem Haar zugereichte Teller entgegen und füllt auf. [...] Der Vater, ebenso blond wie seine Söhne, reicht eine Schüssel mit Salat herum. Die ganze Familie benutzt Stoffservietten in der Farbe des Tischtuchs. Leonie schaut auf die Uhr: «Wie lange die schon stillsitzen. Keiner ist aufgestanden, sie haben nichts umgeschmissen und sich nicht bekleckert. Und sie essen Salat»<sup>77</sup>.

La scena del pasto appare molto diversa nella casa di Leonie:

Neulich hat sie versucht, zum Abendbrot wenigsten Sets aufzudecken und einen Salat anzubieten. Ihre Bemühungen endeten im Desaster: Felicia, begeistert über die Neuerung, zertrte ihr Set samt Teller und Becher zu Boden, um es genauer zu betrachten. Lisa lehnte die marinadetriefenden Blätter mit ange-

---

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>74</sup> FUNCK 11.03.2009.

<sup>75</sup> KT, p. 76.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 183.

<sup>77</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

ekelter Miene ab und fischte Tomatenstückchen mit den Fingern heraus. Simon kam mal wieder zu spät, und Leonie beglückwünschte sich selbst zum Kauf des Plastikgeschirrs<sup>78</sup>.

L'importanza della dimensione spaziale per l'intero romanzo è confermata dalla valenza simbolica che assumono i diversi luoghi della città, sia per Judith che per Leonie. Il continuo paragone che troviamo in Judith tra la 'sporca' Hackstraße e la 'ripulita' Constantinstraße si traduce in Leonie nel bipolo *lavoro/maternità*. La Constantinstraße, dove le donne esercitano la maternità a tempo pieno, viene messa a confronto con la zona di Heumaden, nella quale Leonie viveva prima di trasferirsi nel quartiere altoborghese, e dove la maggior parte delle madri lavorava:

In Heumaden gingen die meisten Mütter arbeiten, wenn auch nur stundenweise, denn die beigefarbenen Häuschen wollten vor Renteneintritt abbezahlt sein. Leonies Fünf-Tage-Woche war ungewöhnlich, aber nicht so exotisch wie hier im Lehenviertel. [...] Die meisten der akademisch gebildeten Vollzeitmütter wirken zufrieden in ihrer Rolle als unbezahlte Putzfrau, Köchin und Chauffeuse<sup>79</sup>.

Nella decisione di non rinunciare alla propria carriera Leonie gode dell'appoggio del marito Simon, che si dice orgoglioso del suo «Business-Babe»<sup>80</sup>. Simon proviene da una classe sociale inferiore rispetto a Leonie, una classe alla quale egli era

[...] entkommen, nackt und bereit, zivilisiert zu werden, wie Robinsons Freitag. Der uneheliche Sohn einer Parfümerieverkäuferin aus dem Hohenlohischen hatte den wütenden Wunsch, Geld zu verdienen, der ihn schon zu Schulzeiten härter und entschlossener gemacht hatte als die Kids aus Leonies Milieu<sup>81</sup>.

L'ascesa sociale di questa coppia si realizza in modo completamente diverso rispetto alla coppia Judith-Klaus, perché tra Leonie e Simon è l'uomo che cerca di affermarsi socialmente e lo fa attraverso la propria carriera, la quale viene ad assumere, di conseguenza, un significato vitale. Le ore

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>80</sup> *Ibidem*.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 28.

spese al lavoro aumentano sempre di più e Simon si trasforma lentamente in un *workaholic*<sup>82</sup>.

L'ambizione di Simon segue un percorso topografico: le varie stazioni della sua carriera corrispondono ad altrettanti cambiamenti della zona di residenza, fino alla meta tanto bramata: la Constantinstraße, con i suoi palazzi d'epoca. La descrizione offerta da Hahn richiama un gioco da tavolo, le cui pedine si muovono verso il traguardo, mentre i passaggi intermedi vengono contrassegnati da bandierine rosse:

Simon geht strategisch vor. Er will die Stationen seines Erfolges auf dem Stadtplan sichtbar machen. Rote Fähnchen kennzeichneten jedes eroberte Territorium: aus Heslach nach Stuttgart-Ost in die hippe Studenten-WG, dann das Reihenhaus im Grünen und schließlich, als bisherige Krönung, der Altbau im Lehenviertel<sup>83</sup>.

Il traguardo è raggiunto: l'appartamento della Constantinstraße è sicuramente il più grande e il più bello in cui abbiano mai abitato<sup>84</sup>; tuttavia Leonie lo considera alquanto «überdimensional»<sup>85</sup>, sia come spazio che per il valore economico, dal momento che il costo dell'affitto supera il suo stipendio mensile<sup>86</sup>.

Nel loro insieme, i passaggi che Hahn dedica alle scene di vita domestica della coppia Leonie-Simon sono la codificazione letteraria di un discorso molto attuale, riguardante non solo la distribuzione dei ruoli, ma anche gli equilibri economici all'interno della famiglia borghese dei giorni nostri. Per quanto riguarda i ruoli, c'è da dire che tanto Leonie quanto Simon hanno costruito una brillante carriera, ma il prezzo da pagare è la mancanza di equilibrio in famiglia: sia moglie che marito rivestono il ruolo di capofamiglia, tradizionalmente inteso come *maschile*. Come spesso accade in vari sistemi, sia nell'ambito privato che in quello sociale, anche nel sistema-

---

<sup>82</sup> «Geduldig hat Leonie ihm die nötigen Codes beigebracht, mit denen er sich vom Praktikanten zum Vertriebsleiter einer Firma für Autodichtungen hocharbeitete. Nun aber ärgert sie, dass Simon so ehrgeizig geworden ist, dass er oft noch spät nachts im Büro sitzt statt seiner Frau mit den beiden kleinen Töchtern zu helfen» (FUNCK 11.03.2009).

<sup>83</sup> KT, p. 69.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 67.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>86</sup> *Ibidem*.

famiglia la coesistenza di elementi che hanno ruoli simili diventa problematica per il corretto funzionamento del sistema stesso.

Ma il conflitto tra Leonie e Simon può essere anche letto alla luce del discorso del *gender budgeting*<sup>87</sup>, inteso come strumento economico per la democratizzazione dei rapporti interpersonali vigenti in un dato sistema, che sia l'azienda o appunto la famiglia; nel caso di quest'ultima, esso è volto a instaurare una politica paritaria nell'ambiente domestico<sup>88</sup>. La drammatizzazione di tale discorso da parte di Hahn mette a fuoco anche la posizione dell'uomo, che nelle strutture familiari non più tradizionali è diventata ormai problematica: l'uomo si sente infatti sempre più schiacciato dal dovere di accumulare reddito, mentre si vede non solo privato della propria tradizionale posizione egemonica all'interno della famiglia, ma addirittura messo ai suoi margini e quasi trasformato in un estraneo, come spiegano Gärtner e Riesenfeld: «Der Mann wird in diesem [familiären] Raum zum fremden, was umso schwer wiegt, als diese Familie doch den Kern dessen bildet, wofür der Ernährer arbeitet»<sup>89</sup>.

Si ingenera così un circolo vizioso: l'uomo lavora per portare avanti la famiglia, rimanendone però escluso, data la mole lavorativa e l'esiguo tempo a disposizione da dedicare al privato<sup>90</sup>. Dall'altro lato, sebbene si intensifichino gli sforzi, non si può certo dire che si sia instaurata un'effettiva parità tra uomo e donna, per cui la donna si ritrova a metà strada fra una parità non ancora compiuta e una tradizione che ormai non ritiene più valida. Susanne Mayer<sup>91</sup> ha descritto questa situazione di blocco ricorrendo alla metafora ben nota del *soffitto di vetro*<sup>92</sup>: in ambito lavorativo continuano a sussistere impedimenti a un'effettiva ascesa della donna, anche se spesso non sono visibili. Come esempio Mayer cita la stampa tedesca, perché le redazioni si trovano quasi esclusivamente in mano maschile, malgrado

<sup>87</sup> Su questo tema vedi, tra gli altri, KLETZING 2004.

<sup>88</sup> Cfr. *ivi*, pp. 55-56.

<sup>89</sup> GÄRTNER / RIESENFELD 2004, pp. 92-93.

<sup>90</sup> È il prezzo da pagare, che Gärtner e Riesenfeld definiscono come «Preismännlicher Erwerbsorientierung» (*ivi*, p. 92).

<sup>91</sup> MAYER 29.03.2012.

<sup>92</sup> 'Soffitto di vetro' (o 'soffitto di cristallo') è la traduzione italiana di '*glassceiling*'. Nato nel discorso femminista statunitense degli anni Ottanta, il termine sta a indicare la barriera invisibile che impedisce l'ascesa della donna ai gradini più alti della carriera e della realizzazione professionale.

non ci sia alcuna regola che stabilisca questo privilegio. Il dibattito sul tema *donna e carriera* è oggi più che mai scottante, e le voci a questo proposito sono diverse e spesso contrastanti<sup>93</sup>.

Un ritorno a forme di vita tradizionali si dà, sostiene il sociologo Hans-Peter Blossfeld in un'intervista concessa a «Die Zeit», nel momento in cui nasce un figlio. Matrimonio e maternità vengono spostati sempre più in avanti negli anni, essendo di primaria importanza, per un numero sempre crescente di donne, concludere l'iter universitario. Tuttavia, secondo Blossfeld, con la nascita del primo figlio si osserva un ritorno alle strutture famigliari tradizionali:

Wer [...] ein Gleichziehen der Frauen vermutet, der kann die Daten nicht richtig lesen. In der Mitte des Lebens, wenn Männer Karriere machen, machen Frauen Teilzeit. [...] An einem bestimmten Punkt zumindest verkehrt es sich ins Gegenteil. Die Frauen laufen vorneweg, und plötzlich, wenn das erste Kind da ist, kippt das System zurück in die traditionellen Strukturen. Wir können das anhand jahrelanger Studien über die Verteilung der Hausarbeit gut nachweisen. Wir haben Paare über einen Zeitraum von 15 Jahren verfolgt, und es

---

<sup>93</sup> Ottimista appare Heike Baur-Wagner, Vice-President Sales presso la American Express Global Corporate Payments, in un'intervista sul «Manager Magazin»: «Wir sind auf einem guten Weg, diese Denkweise zu überwinden. Die 'gläserne Decke' hat in den vergangenen Jahren deutliche Risse bekommen. Frauen schaffen sich die Voraussetzungen dafür, ihre Karriereplanung selbst in die Hand zu nehmen. Zum Beispiel in Netzwerken, die ihnen beim Weiterkommen helfen. Wichtig ist aber, dass diese Bewegungen nicht in alten schwarz-weißen Denkmustern verharren. Dann ist es eine Frage der Zeit, bis die gläserne Decke zum Mythos wird. [...] Es gibt keinen Grund, warum Frauen anders Karriere machen sollten als Männer» (GOTTSCHALCK 24.02.2015). L'impiego di donne giovani nel mondo del lavoro, secondo i dettami della politica paritaria, è secondo Mayer «[e]in schönes Projekt»; tuttavia Mayer sembra preoccupata di fronte alla domanda su che cosa ne sarà di questa 'donna giovane', quando giovane non sarà più: «Wie konnte das passieren? Gestern wirkte sie noch so kess, heute – altklug. Gestern galt sie als frisch, heute – als penetrant. Warum? Eine Autorin hat im 'New Yorker' den Effekt der Förder-Rückentwicklungszone für die nicht mehr ganz junge Frau beschrieben: 'Nobody wants to fuck her, so why does she keep on talking?' [...] Solche Sprüche wandern von Frau zu Frau, unter Gelächter und Gekicher. Nicht immer ist es ja lustig. Es ist viel beschrieben worden, wie die Unzufriedenheit in der deutschen Hausfraumutter gärt, die auf den Erpressungszusammenhang von fehlenden Krippenplätzen und Halbtagschulen mit der Aufgabe ihres Jobs reagierte und sich dann nicht geschätzt fühlt. Unerforscht ist, was es für Frauen bedeutet, die ihren Beruf nicht aufgegeben haben, womöglich auf Kinder verzichteten – und dann: Aus die Maus!» (MAYER 29.03.2012).



ergibt sich das immer gleiche Bild: Sie kommen zusammen, anfangs teilt sich die Mehrheit die Arbeit im Haushalt. Das erste Kind wird geboren, und plötzlich macht die Frau alles allein – egal, ob sie im Vergleich zu ihrem Partner eine hohe oder eine geringe Bildung hat, ob sie arbeitet oder nicht, ob sie viel verdient oder wenig<sup>94</sup>.

Questo breve richiamo al dibattito sulla struttura familiare nelle società avanzate ci sembra possa essere utile per collocare nella giusta luce le tensioni, i conflitti e le dinamiche che scuotono la coppia Leonie-Simon. Nel romanzo questo tipo di scontro che abbiamo appena richiamato viene espresso chiaramente: entrambi lavorano a tempo pieno, nel tentativo di costruirsi una carriera; eppure il dilemma *famiglia o carriera* assilla nel corso del romanzo soltanto Leonie, cioè l'elemento di sesso *femminile*. Ciò che per l'uomo da secoli è 'normale': mantenere la famiglia, anche a costo di rimanerne tagliato fuori, nella donna causa una profonda crisi d'identità, accompagnata da una sensazione costante di sconfitta. Il sovraccarico di Leonie sfocia, nell'ultima parte del romanzo, in uno sfogo d'ira contro Simon, che ai suoi occhi appare come la controfigura negativa di Klaus, marito e padre 'ideale'<sup>95</sup>:

«Du glaubst, du kannst beurteilen, was die Mädchen brauchen? Nachdem du eine Nacht und einen Nachmittag alleine mit ihnen warst? Nie bist du da, und jetzt spielst du den großen Papi, der pädagogische Interessen verfolgt. Wir sind dir doch alle egal, scheißegal!» Sie kostet die Kraftausdrücke und ihre Lautstärke aus, will ihn verletzen. «Nur hinter dem Geld bist du her, aber du wirst es nie schaffen, du wirst immer der kleine Prolet aus Heschlach bleiben!» [...] «Du bist doch genauso! Wer will denn Volvo fahren und bei Breuninger Exquisit einkaufen! Wer hat nie aufgehört, Papis Gehaltszettel mit meinem zu vergleichen? Du könntest auch zu Hause bleiben, anstatt die Kinder bei diesen dämlichen Katholen versauern zu lassen! Da lernen die nichts fürs Leben!»<sup>96</sup>

Il litigio lacera la regolare quotidianità della famiglia, dove non si discu-

<sup>94</sup> WIARDA 09.08.2012.

<sup>95</sup> «Er [= Klaus] erscheint zu den unmöglichsten Tageszeiten nach Hause, kommt mit tags regelmäßig zum Essen, erledigt die Kehrwoche vor dem Haus, oft begleitet von seinen beiden Söhnen, die mit Miniaturbesen und emaillierten Kehrschaufeln hinter ihm herwackeln» (KT, p. 76).

<sup>96</sup> *Ivi*, pp. 186-187.

te mai ad alta voce; tale anomalia ha come conseguenza lo sgomento delle bambine e la loro sparizione.

Sia Judith che Leonie si sentono insoddisfatte della propria vita e, paradossalmente, si invidiano a vicenda<sup>97</sup>. Leonie vede in Judith la madre e la casalinga ‘perfetta’; a sua volta Judith riconosce in Leonie una donna ‘normale’, psichicamente sana, che guadagna da sola il proprio denaro e non deve ricorrere al Tavor:

Sie ist normal. Hinter dieser glatten Stirn gibt es keinen Tavor-Nebel. Das *working girl* mit ihrer Tasche und den eleganten Büro-Klamotten trägt einen nicht unwesentlichen Teil zum Haushaltsbudget bei. Bestimmt beschäftigt sie eine Putzfrau. Sie kann in den Spiegel schauen, ohne daß ihr eine Verliererin entgegenglotzt<sup>98</sup>.

Entrambe sono vittime di un modello di successo tipicamente capitalistico, in quanto ossessionate dall’idea di quello stato idealizzato da raggiungere<sup>99</sup>, a proposito del quale Antonia Baum, in uno scenario teorico tipico per il *fourth-wave-feminism*, parla di *dittatura della felicità* e di *mania di perfezione*. A esserne colpite sono in particolar modo le donne della borghesia colta, per le quali la perfezione nel lavoro, nella relazione con il partner, nella forma fisica, nella cultura e nell’arredamento diventa sinonimo di vita felice<sup>100</sup>. Baum riconosce al sistema capitalistico la capacità di manipolare alcune delle istanze principali del femminismo, come la realizzazione di pari opportunità nel lavoro, per cui la parità si traduce in una sorta di «Imperativ der berufstätigen Mutter», le cui vittime sono entrambi i sessi: sia gli uomini che le donne subiscono un sovraccarico lavorativo, restando di conseguenza profondamente insoddisfatti<sup>101</sup>. È in questo orizzonte di problemi che Hahn colloca le sue figure femminili, e la sua fine ironia si esplica nella descrizione perspicace delle attività delle due donne e

---

<sup>97</sup> «Sie könnten Freundinnen werden, doch die Konkurrenz ihrer Lebensmodelle ist zu groß» (FESSMANN 31.03.2009).

<sup>98</sup> KT, p. 97.

<sup>99</sup> «Sowohl bei Leonie als auch bei Judith lauert der wahre Feind im eigenen Kopf. Im perfektionistischen Wahn, immer alles richtig machen zu wollen, ohne freilich genau zu wissen, was das ist, fällt es beiden Müttern schwer, Abstriche hinzunehmen und sich mit den eigenen wie den Schwächen anderer zu arrangieren» (FUNCK 11.03.2009).

<sup>100</sup> Cfr. BAUM 06.01.2014.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

degli oggetti quotidiani che riempiono il loro mondo – attività e oggetti che testimoniano in concreto quell'imperativo che le schiaccia, ma anche i dubbi che le assillano<sup>102</sup>.

Il discorso sulla maternità trova riscontro anche nella figura secondaria di Hanna, madre single di un ragazzino dalla salute debole. Sia pure in una maniera quasi caricaturale, l'autrice cerca qui di smascherare ancora una volta il divario tra realtà e facciata. Nel corso dell'intera narrazione Hanna viene ritratta come la mamma ideale, una «Supermutter» che suscita l'ammirazione delle altre madri nel quartiere e nell'asilo – indispettendo Leonie, che ancora una volta si sente inadeguata nel proprio ruolo:

Von Hanna, die mit stoischer Gelassenheit beobachtet, wie Mattis die Rutsche hochrast und sich dann auf das Dach darüber schwingt, weiß Leonie nur, daß sie alleinerziehend ist und als Zahnarthelferin arbeitet. [...] Im Kindergarten gilt sie als «Supermutter», die in jeder Mittagspause vorbeigeht, um ihrem Sohn eines seiner zahlreichen Medikamente zu verabreichen. Janet, Lisas Lieblingserzieherin, reißt die blauen Augen auf, wenn sie Hannas Leistungen preist, und Leonie hat dann das Gefühl, daß die junge Frau derartige Lobeshymnen über sie niemals verbreiten würde<sup>103</sup>.

Hanna non perde occasione per parlare della debole salute del piccolo Mattis, godendo della compassione delle persone che le stanno intorno. Le ragioni della malattia del bambino rimangono a lungo ignote:

Hanna säubert die Zähne mit einem Papiertaschentuch. «Er wird sich verschlucken, der Speichel kann nicht richtig abfließen, und er ist doch Asthmatiker. Ich hätte gar nicht erlauben sollen, daß er die Dinger überhaupt mitnimmt». Hanna zieht ihren Poncho enger um sich. «Er übertreibt schon wieder. Letzte Woche ist er so krank gewesen. Wieder diese Durchfälle, zweimal pro Stunde. Wir waren auch im Olgäle, aber die finden einfach nichts. Ich glaube, er ist auf irgendwas allergisch, was sie noch nicht rausgekriegt haben»<sup>104</sup>.

Sin dalla sua prima apparizione, il lettore nota qualcosa di poco convin-

---

<sup>102</sup> «Schaut man hinein, sieht man nicht nur das Porträt einer Mittdreißigerin, die ihr Lebenstheater mithilfe des Beruhigungsmittels Tavor bewältigt, sondern das Porträt des neuen Bürgertums, das seine Kulturverluste mit einem Katalog minimalistischer Verhaltens- und Konsumkonzepte kompensiert: unsere Gesellschaft» (MÄRZ 06.08.2009).

<sup>103</sup> KT, p. 53.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 54.

cente nel personaggio di Hanna, ma la matassa si districa soltanto verso la fine, la sera in cui il piccolo Mattis viene ricoverato d'urgenza in ospedale, in preda a una grave crisi. La verità allora viene a galla, ed è spiazzante:

Das Krankenhaus hätte sie [= Mattis'Oma, also Hannas Mutter] angerufen und ihr erzählt, daß die Hanna schuld sei an Mattis' Krankheiten. Sie habe ihm die ganze Zeit Zeugs gegeben, Gift, Abführmittel, Brechmittel. Sie hätten schon letztes Mal sein Blut untersucht und jetzt gäbe es keinen Zweifel mehr. Die Hanna sei schon immer eine Verdruckste gewesen, sie könne sie jetzt gar nicht sehen. Man hätte sie fortgebracht, in eine andere Klinik. Und womit sie selber das alles verdient habe<sup>105</sup>.

Malgrado nel testo non venga esplicitato, Hanna sembra soffrire di un disturbo psichico simile alla *sindrome di Münchhausen per procura*, per la quale la madre arreca un danno fisico al figlio, allo scopo di attirare l'attenzione su di sé; nel caso di Hanna, tramite l'avvelenamento graduale si stabilisce, tra l'altro, un rapporto simbiotico tra madre e figlio. La rivelazione dell'atteggiamento perverso di Hanna assesta un colpo violento alla sua immagine vincente di madre; ciononostante il tono narrativo rimane equilibrato, perché Hahn evita di ricorrere a una drammaticità che in un romanzo simile risulterebbe fuori luogo.

Dietro le quinte di questo teatro dell'ambizione, sul cui palcoscenico Judith, Leonie e Hanna recitano la loro parte, troviamo la quarta figura femminile del romanzo, l'anziana Luise Posselt, una sveva sposata con un tedesco dei Sudeti, la cui vita si svolge secondo i tempi e i rituali immutabili di una routine quotidiana senza scosse. Grazie al suo carattere, per Luise questa quotidianità assume toni miti, differenziandosi in modo sostanziale dall'angosciosa ripetizione in cui essa consiste sia per Judith che per Leonie. Per Luise invece i piccoli gesti quotidiani valgono proprio in quanto scontati, quali abitudini a lungo coltivate. Tuttavia neanche Luise viene risparmiata dallo sguardo spietato dell'autrice:

Sie sieht den gelben Papierschilder der Nachttischlampe im schwarzen Glas, daneben sich selbst im Hemd. Das Haar steht wirr und weiß vom Kopf ab. Ein Gespenst, ein sehr altes Gespenst. Das bin ich, das soll ich sein. Nun gut<sup>106</sup>;

---

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 205.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 143.

Der Körper, in dem sie leben muß, ist ein baufälliges Haus geworden, unansehnlich und verwohnt. Die Oberschenkel, an denen sie Nachthemd und Morgenrock hochgerafft hat, werfen Falten und Fältchen, darunter ein Netz von bläulichen Adern wie Flüsse und Nebenflüsse auf einer Landkarte. Brüste, Bauch und Armfleisch sind nicht der Rede wert. Sie folgen der Erdanziehungskraft. Die Hände sind Klauen, aber Klauen mit Nagellack<sup>107</sup>.

La decadenza fisica, descritta fin nei dettagli, assume tratti quasi espressionistici: capelli bianchi spettinati, vene bluastre, rughe, seni afflosciati sono segnali di un corpo ormai in disfacimento e prossimo alla morte, appartenente piuttosto a uno spettro che a una persona vivente. Ma l'elemento che vogliamo sottolineare è nel primo dei due passi citati, e precisamente nella risposta di Luise alla domanda stupita che lei stessa si rivolge: «das bin ich, das soll ich sein. Nun gut». Qui il degrado della carne viene accolto anch'esso come qualcosa di scontato, uno stato di cose naturale, un'ovvia testimonianza dell'età che avanza; il personaggio di Luise ne esce rafforzato, ponendosi così, come si vedrà anche in seguito, in netto contrasto con le altre figure femminili del romanzo.

Luise Posselt viene introdotta nella storia all'interno del capitolo intitolato «Judith», tramite una descrizione alquanto grottesca: Judith prova ribrezzo nei confronti dell'anziana signora, i cui abiti sono sempre macchiati, e sotto il cui profumo fuori moda si avverte l'odore di sudore e di biancheria sporca<sup>108</sup>. Luise regala ai bambini di Judith tutti quei dolciumi proibiti, che quest'ultima getta costantemente nell'immondizia; Luise non si lava, temendo di scivolare nella vasca, non è bella e forse non lo è stata mai in modo particolare, inoltre il suo tedesco è carico di elementi dialettali e popolari<sup>109</sup>. Eppure, questa sua imperfezione costituisce forse la risposta alla lotta interiore che assilla le altre figure del romanzo: al sogno borghese di perfezione viene contrapposta un'autenticità semplice, che va al di là delle apparenze, così importanti nella società contemporanea. Nel personaggio di Luise si concretizza in tal modo il discorso del *third-wave-feminism* a proposito delle *marginalities*<sup>110</sup>, mentre viene decostruita la smania

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 145.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 37.

<sup>109</sup> «Ich will mich ja net einmische, Freilein, aber das Hockauf dem kalte Stoi, des isch ganz schlecht für uns Frau». (*ivi*, pp. 41-42).

<sup>110</sup> Cfr. CURTI 1998.

di perfezione che caratterizza la società capitalistica, contro cui lotta il femminismo della *fourth-wave*.

Se per Judith, Leonie e Hanna la maternità assume in più momenti il ruolo di status symbol, Luise e Wenzel, che non hanno figli, si completano a vicenda. Il matrimonio per loro non è un mezzo di ascesa e o di legittimazione sociale, e l'amore, persino quello carnale, si affranca completamente dai dettami della bellezza e della giovinezza, diventando forse più autentico: i movimenti si fanno lenti ma teneri, e i corpi, certo non più giovani, sono vivificati dal ricordo della passione di un tempo. Ed è proprio questo ricordo che affiora in un istante particolarissimo e tragicamente irripetibile:

Ich muß dich ein letztes Mal anfassen. Das bist du, das ist dein bestes Stück. So hast du immer gesagt. [...] Denkst du noch an diesen Nachmittag, Ende September muß es gewesen sein. [...] Sicher hat keiner gedacht, daß die beiden Alten da oben im Schatten liegen, nackt, auf ihrem Ehebett, im Altweibersommer. Ja, es geht schon sehr langsam mit uns. Allein das Ausziehen dauert ewig. Aber es geht noch und ist schön, so schön wie früher. Aber anders. Ich schau nicht mehr gern in den Spiegel dabei. Ich seh dann die Alte, das Gespenst mit den runzligen Arschbacken, den Hängebrüsten<sup>111</sup>.

Il monologo viene recitato in un tedesco perfetto: la vecchia Luise, che non si lava e che parla in dialetto, compare nella propria intimità come una donna sovrana di sé, che ha compreso il significato più profondo della vita, al di là delle apparenze, e lo ha rintracciato proprio nel suo matrimonio e nei piccoli gesti quotidiani. L'inizio del passo citato testimonia in maniera indiretta la morte di Wenzel; l'intero monologo, nel quale Luise ricorda i momenti più belli della vita in comune, vuole essere un addio al coniuge. La morte è repentina – una mattina Luise si sveglia e parla con il marito, che sembra dormire ancora; dinanzi a questo silenzio definitivo dell'altro, Luise trasforma l'evento inaudito in uno dei tanti momenti della vita quotidiana, inserendolo nella dinamica ripetitiva dei giorni<sup>112</sup>.

Invece di reagire in maniera violenta a quella morte improvvisa, Luise inizia a prendersi cura di Wenzel: i gesti sono studiati e premurosi, e richiamano la tradizionale preparazione del morto per il regno dell'aldilà. Nella

<sup>111</sup> KT, pp. 164-165.

<sup>112</sup> Qui il modello mitologico è evidentemente la coppia Filemone-Bauci, come nota BERGER 25.07.2009.

camera della coppia la pace è sovrana, e non lascia posto alla fretta e alla frenesia che dominano il resto del romanzo. Il contrasto tra accelerazione e rallentamento si realizza nel tempo stesso della narrazione<sup>113</sup>: pare che Hahn voglia concedersi un respiro prima dell'esplosione nella scena successiva<sup>114</sup>. *Chronos* e *topos* si incontrano nella serenità della capanna di Filemone e Bauci, che funge da micro-eterotopia all'interno dell'eterotopia più inclusiva della Constantinstraße. Non è un caso che alla fine i bambini di Judith e Leonie troveranno proprio in quella camera ardente il loro rifugio:

Die Jungen stehen zu Füßen des breiten Ehebetts, neben ihnen zwei rothaarige Mädchen in rosa Jacken, Leonies Kinder. [...] Auf dem weiß bezogenen Deckbett liegen Süßigkeiten: Bonbons, Würfelzucker, und runde, schokoladenüberzogene Kekse. [...]

Das strenge Adlergesicht mit dem weißen Schnurrbart ist durch einen nassen Fetzen über den Augen und eine Zitrone unter dem Kinn vermauert. Er ist bis zur Hüfte zugedeckt, die Arme sind über der Brust gekreuzt. Er trägt einen Anzug, Hemd und Krawatte. Sein Hut liegt neben ihm auf dem Kissen. Es ist eiskalt im Zimmer, ein Fensterflügel ist gekippt. Trotzdem riecht es nach Essig und Kot. «Mama!» ruft Uli. Kilian hängt sich an ihr Bein. «Mama, der Herr Posselt ist zum lieben Gott gegangen, und wir passen auf ihn auf. Dafür kriegen wir Süßis. Eigentlich kommen die auf den Sarg, aber der kommt erst morgen, sagt die Frau Posselt». «Um Himmels Willen, Frau Posselt!» Judiths Stimme ist schrill, als sie sich zu der alten Frau umdreht<sup>115</sup>.

Judith è atterrita, ma nella *casa-capanna* di Luise i bambini non provano alcun timore di fronte alla morte, che viene al contrario avvertita come naturale. Nel suo restituire una dimensione – nonostante la presenza della morte – familiare e protettiva, la scena risulta ancora più incisiva se messa a confronto con quella immediatamente precedente dell'incendio nel negozio di alimentari del turco Nâzim. Al ritorno dall'ospedale, Judith si era trovata «mitten in den Abendnachrichten»<sup>116</sup>:

<sup>113</sup> «Hahn bleibt trotzdem noch einige Zeit in der Abgeschiedenheit des Totenzimmers und verschenkt Erzählraum, den sie an anderer Stelle gebrauchen könnte – wie am Ende, als alles plötzlich schnell geht und sie die bis dahin nicht verknüpften Erzählstränge 'Marco', 'Luise', 'Judith' und 'Leonie' zusammenfügt» (BERGER 25.07.2009).

<sup>114</sup> «Der friedliche Tod des alten Mannes erweist sich schliesslich als Vorzeichen einer Katastrophe, die allen Figuren des Romans mit sich reißt» (JANDL 15.04.2009).

<sup>115</sup> KT, pp. 214-215.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 212.

Das Feuerwehrauto steht am Straßenrand, daneben zwei Rettungswagen, der Gehweg ist abgesperrt. Judith sieht Feuerwehrmänner mit gelben Helmen, Notärzte und Polizisten. Die große Scheibe von Názims Auslage ist zersprungen. Die gläsernen Zacken, die noch im Rahmen stecken, bilden einen riesigen Stern, gefüllt mit Schwärze und Rauch<sup>117</sup>.

A confronto con questo spettacolo di devastazione, la stanza della morte appare in effetti come l'ultimo luogo di raccoglimento presente nel romanzo, dove è ancora possibile trovare un senso e un rifugio privato, seppure nella prospettiva del lutto e del ricordo. Ed è proprio attraverso questo alternarsi di scene e prospettive che Hahn costruisce il contrasto, drammatico e molto funzionale, tra il luogo dell'idillio e della perdita, dove sono conservate le forme della vita familiare, e il luogo esterno della violenza e della storia; una storia che prende corpo, insieme a tutto il suo carico di conflitti e di pena, nell'esplosione causata da Marco con un gesto disperato da adolescente maltrattato, che punta una pistola sul commerciante e poi cosparge il negozio di alcol. La violenza verbale, la volgarità e il razzismo delle parole di Marco fanno da contrappeso all'atmosfera di intimità della casa di Luise, e fanno deflagrare in modo definitivo il microcosmo, fino a quel momento saturo di tensioni ma formalmente ineccepibile, della Constantinstraße:

Wo hast du deine Kohle, Türkensau? Rück's raus, aber flotti-flotti! Sonst knallt's hier, ich schwör's [...] Rück das Geld raus! Such deine Erbsenbüchse, du schwuler Arschficker, du Opfer<sup>118</sup>!

4.

*Kürzere Tage* offre a nostro avviso una codificazione letteraria molto interessante di alcune istanze teoriche elaborate nell'ambito dei *gender studies*, proprio perché Hahn, pur non rinunciando ad assumere una posizione almeno implicitamente politica, non ripropone gli schematismi che nei decenni precedenti hanno dominato il dibattito nel campo femminista. Il romanzo, infatti, con le sue sfaccettature e i diversi registri linguistici ricostruisce senza semplificazioni le vicende di alcune figure femminili appar-

---

<sup>117</sup> *Ibidem.*

<sup>118</sup> *Ivi*, p. 191.



tenenti alla borghesia tedesca. Se dall'analisi del romanzo allarghiamo lo sguardo alla 'questione femminile' nelle sue articolazioni odierne, va detto che in questi ultimissimi anni il discorso proposto dai *gender studies* ha subito delle profonde trasformazioni, nel momento in cui il dibattito (e spesso i conflitti) si sono spostati in buona parte sulle piattaforme virtuali<sup>119</sup>, suggerendo di riconsiderare tutta la tradizione teorica, a partire da de Beauvoir e fino a Butler e Braidotti. Ora, Hahn riesce a offrire – pur senza seguire mode mediatiche, o sperimentazioni estetiche che vedano l'utilizzo di un linguaggio adeguato alle nuove forme di comunicazione di tipo *social* – una visione attualissima dei drammi e dei conflitti che segnano l'universo femminile in ambito borghese, dove la parità tra donna e uomo è tutt'altro che pienamente realizzata; e vi riesce innanzitutto per la qualità letteraria della sua narrazione, i cui aspetti salienti, ora che siamo giunti alla conclusione del nostro discorso, vogliamo ricapitolare.

Il primo aspetto, appena ricordato, è la capacità di restituire la complessità della problematica femminile attraverso una strategia narrativa multi-prospettica. Hahn non si lascia guidare dall'idea di una supposta validità universale di tale problematica, ma mette a fuoco diverse figure femminili all'interno di una tipologia sociale e culturale ben delimitata, rappresentandone paure, frustrazioni, ambizioni.

Da questa ampiezza dell'indagine deriva anche l'attenzione – ed è il secondo aspetto saliente – verso il mondo maschile, che se pur in maniera meno approfondita rispetto a quello femminile diviene un ulteriore oggetto di analisi. Questo tratto risulta proprio oggi, alcuni anni dopo la pubblicazione del romanzo, di forte interesse, perché la figura maschile subisce in un modo diverso dalla donna le conseguenze della crisi economica globale, che in termini sociali si traduce in un'ulteriore scossa al sistema familiare. Per molti 'capifamiglia', infatti, la perdita del lavoro o il part-time forzato significano non solo un duro colpo economico, ma anche la perdita della consapevolezza della propria identità maschile, con conseguenze spesso drammatiche. Nel romanzo si è visto, a proposito del personaggio di Simon, il significato pregnante del lavoro per l'uomo, nonché l'estrema importanza che esso assume per l'ascesa sociale nella società capitalistica.

In *Kürzere Tage* Anna Katharina Hahn rivela una notevolissima capaci-

---

<sup>119</sup> Vanessa Watkins parla di «Utopie des geschlechtslosen Raums» in riferimento allo spazio cibernetico (WATKINS 2004, p. 221).

tà di osservazione e di analisi dei suoi personaggi, sia sul piano psicologico che su quello delle relazioni interpersonali, situate su uno sfondo che l'autrice conosce molto bene e che costituisce, più che la scenografia dell'azione, il perno stesso della narrazione: la città di Stoccarda. Ed è proprio nell'attenzione con la quale Hahn restituisce la dimensione spaziale e quella specificamente topografica, che possiamo individuare il terzo aspetto della qualità letteraria del romanzo. Gli spazi assumono una valenza simbolica, diventando decisivi per il graduale delinarsi di personaggi e situazioni; e anche la scena dell'incendio è a nostro avviso pregna di un significato spaziale: non è un caso, infatti, che a essere incendiato sia proprio il *Feinkostladen* del turco Nâzim, un luogo apparentemente neutro, collocato ai margini della narrazione, ma invece a ben vedere molto significativo, perché vi si vendono prodotti alimentari di alta qualità. Esso testimonia dunque la realtà di una Stoccarda benestante: con la distruzione del negozio, Hahn fa saltare in aria l'apparente sicurezza del ceto borghese, attaccandolo in uno dei suoi luoghi più quotidiani, e dunque più rappresentativi, dal momento che la quotidianità rassicurante è uno dei baluardi di quel mondo.

### Bibliografia

- HAHN Anna Katharina, *Kürzere Tage*, Suhrkamp [2009], Frankfurt a.M. 2010 [cit.: KT].
- ANZALDÚA Gloria, *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* [1987], Simon Fraser University, Vancouver (BC) 2000.
- ATHANASÍU Athēná, *Eisagōgē: Phýlo, exusiakaiypokeimenikótētametá to deútero kýma*, in A. Athanasíu (ed.), *Pheministiké theōría kai politismiké kritiké*, Nissos, Athens 2006, 13-138.
- BACHELARD Gaston, *La poétique de l'espace* [1957], Presses Universitaires de France, Paris 1974.
- BOVENSCHEN Silvia, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1979.
- BRAIDOTTI Rosi, *Embodiment, SexualDifference, and the Nomadic Subject*, in «Hypatia» 8, 1, 1993, 1-13.
- BUTLER Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1990], Routledge, New York and London 1999.
- CIXOUS Hélène, *Poesie und Politik – Poesie ist Politik?* [tit. orig.: *Poésie e(s)t Politique*, 1979], in H. Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, Merve, Berlin 1980(a), 7-21.

- CIXOUS Hélène, *Wer singt? Wer veranlaßt zu singen? Wer wird besungen? Wer ruft – wer nennt sich selbst 'Orpheus'?* [tit. orig.: *Qui chant? Qui fait chanter? Qui est chanté? Qui (s')appelle (Orphée)?*, 1979], in H. Cixous, *Weiblichkeit in der Schrift*, Merve, Berlin 1980(b), 58-107.
- CURTI Lidia, *Female Stories – Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*, Macmillan, Houndmills, Basingstoke, Hampshire and London 1998.
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxièmesexe*, voll. 1-2, Gallimard, Paris 1949; vol. II: *L'expériencevécue*.
- FLUSSER Vilém, *Räume*, in J. Dünne / P. Günzel u.a. (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006, 274-285.
- FOUCAULT Michel, *Des espaces autres* [1967; 1984], in M. Foucault, *Dits et écrits. 1954-1988*. Éd. établie sous la dir. de D. Defert et F. Ewald avec la coll. de J. Lagrange, voll. 1-4, Gallimard, Paris 1994; vol. IV: *1980-1988*, pp. 752-762.
- GÄRTNER Marc/RIESENFELD Vera, *Geld oder Leben? Männliche Erwerbsorientierung und neue Lebensmodelle unter veränderten Arbeitsmarktbedingungen*, in B. Boekle / M. Ruf (Hg.), *Eine Frage des Geschlechts. Ein Gender-Reader*, VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage, Wiesbaden 2004, 87-104.
- HOOCK-DEMARLE Marie-Claire, *Leggere e scrivere in Germania*, in G. Fraisse / M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne. L'Ottocento*, Laterza, Bari 1993, 246-270.
- IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Éditions de Minuit, Paris 1977.
- JARDINE Alice, *Opaque Texts and Transparent Contexts*, in N.K. Miller (ed.), *The Poetics of Gender*, Columbia University Press, New York 1986, 96-116.
- KÄPPELI Anne-Marie, *Scenari del Femminismo*, in G. Fraisse / M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne. L'Ottocento*, Laterza, Bari 1993, 483-523.
- KAUFFMAN Linda (ed.), *Gender & Theory – Dialogues on Feminist Criticism*, Basil Blackwell, Oxford 1989.
- KLETZING Uta, *Mit Gender Budgeting zum geschlechtergerechten Haushalt*, in B. Boekle / M. Ruf (Hg.), *Eine Frage des Geschlechts. Ein Gender-Reader*, VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage, Wiesbaden 2004, 55-72.
- KRISTEVA Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, Paris 1974.
- LEROI-GOURHAN André, *Die symbolische Domestikation des Raums*, in J. Dünne / P. Günzel u.a. (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 2006, 228-243.
- MILLETT Kate, *Sexual Politics*, Virago Press, London 1977.
- PERROT Michelle, *Uscire*, in G. Fraisse / M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne. L'Ottocento*, Laterza, Bari 1993, 446-482.
- SCHÖSSLER, Franziska, *Einführung in die Gender Studies*, Akademie, Berlin 2008.
- SCHWERMA Klaus / VON MARSCHALL Andrea, *Vom Mauerblümchen zum Straßenfeger? Geschlechtliche Gleichstellung als Querschnittsaufgabe in Organisa-*

- tionen und Unternehmen*, in B. Boekle / M. Ruf (Hg.), *Eine Frage des Geschlechts. Ein Gender-Reader*, VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage, Wiesbaden 2004, 21-38.
- SCOTT Joan W., *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, in «The American Historical Review» 91, 5, 1986, 1053-1075.
- WALTER Willi, *Genderforschung gleich Frauenforschung? Verschwinden des Geschlechts oder neue Erkenntnisdimension?*, in B. Boekle / M. Ruf (Hg.), *Eine Frage des Geschlechts. Ein Gender-Reader*, VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage, Wiesbaden 2004, 39-54.
- WATKINS Vanessa, *Der Cyberspace als Spielweise der Geschlechterkonstruktion*, in B. Boekle / M. Ruf (Hg.), *Eine Frage des Geschlechts. Ein Gender-Reader*, VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage, Wiesbaden 2004, 221-232.
- WOOLF Virginia, *A Room of One's Own*, Granada Publishing, Frogmore, St. Albans, Herts, London, New York, Sydney, Ontario, Auckland 1977.
- ZARRI Gabriella, *La memoria di lei. Storia delle donne, storia di genere*, SEI, Torino 1996.

### Sitografia

- BAUM Antonia, *Man muss wahnsinnig sein, heute ein Kind zu kriegen*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung Feuilleton», 06.01.2014, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/beruf-und-familie-man-muss-wahnsinnig-sein-heute-ein-kind-zu-kriegen-12737513.html>.
- BERGER Jürgen, *Stuttgarter Parallelwelten*, in «Die Tageszeitung», 25.07.2009, <http://www.taz.de/1/archiv/print-archiv/printressorts/digi-rtikel/?ressort=ku&dig=2009/07/25/a0036&cHash=b19c543e64>.
- BRAIDOTTI Rosi, *La bellezza dissonante*, Universiteit Utrecht, The Netherlands, 2004, <http://www.hum.uu.nl/medewerkers/r.braidotti/files/LBD.pdf>.
- FESSMANN Meike, *Welttheater auf engstem Raum*, in «Deutschlandradio Kultur», 31.03.2009, [http://www.deutschlandradiokultur.de/welttheater-auf-engstem-raum.950.de.html?dram:article\\_id=137289](http://www.deutschlandradiokultur.de/welttheater-auf-engstem-raum.950.de.html?dram:article_id=137289).
- FUNCK Gisa, *Anna Katharina Hahn: Kürzere Tage – Der Feind in meinem Kopf*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung Feuilleton», 11.03.2009, <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/anna-katharina-hahn-kuerzere-tage-der-feind-in-meinem-kopf-1927200.html>.
- GOTTSCHALCK Arne, *Die Glasdecke hat Risse bekommen*, in «Manager Magazin», 24.02.2015, <http://www.manager-magazin.de/politik/deutschland/warum-die-glasdecke-eine-luege-ist-a-1010769.html>.
- GUTSCHKE Irmtraud, *Memento Mori. Anna Katharina Hahn: Bestandsaufnahme einer brüchigen Welt*, in «Neues Deutschland», 16.04.2009, <http://www.neues-deutschland.de/artikel/147231.memento-mori.html>.

- HARTWIG Ina, *Kürzere Tage. Wer sich in Gefahr begibt*, in «Frankfurter Rundschau», 16.04.2009, <http://www.fr-online.de/literatur/-kuerzere-tage--wer-sich-in-gefahr-begibt,1472266,3076414.html>.
- JANDL Paul, *Anna Katharina Hahns Romandébut* Kürzere Tage. *Hausfrauen mit Teetassen*, in «Neue Zürcher Zeitung», 15.04.2009, <http://www.nzz.ch/hausfrauen-mit-teetassen-1.2400796>.
- KOLLER Catharina, *Leben voller Risse*, in «Cicero – Magazin für Politische Kultur», 15.07.2009, <http://www.cicero.de/salon/leben-voller-risse/43778>.
- MARTYNOVA Olga, *Stuttgart kann sehr kalt sein*, in «Der Tagesspiegel», 31.05.2009, <http://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/wohlstandsgefalle-stuttgart-kann-sehr-kalt-sein/1525722.html>.
- MÄRZ Ursula, *Lebensleere des Stuttgarter Mittelstands*, in «Deutschlandfunk», 02.05.2012, [http://www.deutschlandfunk.de/lebensleere-des-stuttgarter-mittelstandp.700.de.html?dram:article\\_id=85509](http://www.deutschlandfunk.de/lebensleere-des-stuttgarter-mittelstandp.700.de.html?dram:article_id=85509).
- MÄRZ Ursula, *Die feinen Unterschiede*, in «Zeit-Online», 06.08.2009, <http://www.zeit.de/2009/33/L-B-A-K-Hahn>.
- MAYER Susanne, *Und: Boing!*, in «Zeit-Online», 29.03.2012, <http://www.zeit.de/2012/14/Glaeserne-Decke>.
- PETERS Sabine, *Die Angstlust der Bürger am Knall*, in «Der Freitag», 19.03.2009, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-angstlust-der-burger-am-knall>.
- WIARDA, Jan-Martin, *Weiblich, gebildet, partnerlos*, in «Zeit-Online», 09.08.2012, <http://www.zeit.de/2012/33/C-Beziehung-Frauen-Maenner>.

# PROSOGIT

A CORPUS FOR PROSODIC STUDIES IN GERMAN L1 AND ITALIAN L2

by

Valentina Schettino  
Napoli / Bielefeld

## 1. INTRODUCTION

In this paper a corpus of spontaneous speech is presented; the considered languages are German L1 and Italian L2. The corpus is originally thought for prosodic analyses; however, it could be used for analyses in other linguistic fields, too. The design and the realization of this resource constitutes the first phase of a research project in a joint PhD program between the University of Naples «L'Orientale» (Italy) in collaboration with the Bielefeld University (Germany).

There is a wide agreement in the field of linguistics that prosodic information is crucial for the correct interpretation of linguistic meaning, both for humans<sup>1</sup> and for machines<sup>2</sup>; however, large corpora annotated on the prosodic level are not always available, especially when dealing with multilingual data and L2 acquisition – with some exceptions<sup>3</sup>.

To our knowledge, at present there is no available corpus taking into consideration German L1 and Italian L2 together. This project, then, comply with the necessity of acquiring spoken speech data, in order to conduct a prosodic analysis of spoken German and to investigate possible transfer processes when German native speakers acquire Italian as a second language<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> See CUTLER ET AL. 1997.

<sup>2</sup> See WAIBEL 1988; BUHMANN ET AL. 2002.

<sup>3</sup> See KOHLER 1996; CAMPIONE / VÉRONIS 1998; OSTENDORF ET AL. 1995; OOSTDIJK 2000; CHENG ET AL. 2005; HIRST ET AL. 2013, among others.

<sup>4</sup> See RASIER / HILIGSMANN 2007 for a review of past works dealing with L2 acquisition of prosody and on the L1 transfer.

Specifically, we intend to address the issue of prosodic prominence, investigating potential transfer phenomena.

Prominence, defined as «the property by which linguistic units are perceived as standing out from their environment»<sup>5</sup>, has gained attention over the past decades, also because of its central role with regard to technological applications<sup>6</sup>.

Nevertheless, the different problematics related to this topic still have to be examined in a detailed way, disentangling notational problems and domain mix-up<sup>7</sup>. The main aim of this corpus collection, then, is the investigation of a particular aspect related to prosodic prominence: indeed, focal point of this research project will be the acquisition of prominence patterns by German native speakers with Italian as a second language.

This rhythmical and intonational investigation presumes the pivotal role played by the *syllable*, seen as the fundamental unit upon which prosodic prominence is based. In this respect, we corroborate the same view described in preceding works<sup>8</sup>, in which syllables are claimed to be the most important phonetic and phonological building unit, despite the controversial definition on both levels of speech analysis. Moreover, we stick with the idea of building bridges between linguistics and technology in the analysis of rhythmical and intonational phenomena<sup>9</sup>, a promising strategy that, in our opinion, will lead to an improved definition and a better comprehension of prosodic prominence.

The linguistic resource described in this paper represents the first step towards the above-mentioned examination of prosodic prominence.

The corpus is available online in audio, video and text format; orthographic transcription and Part-of-Speech tagging<sup>10</sup> are provided, together with automatic syllabification of the data and stylized intonational patterns: this additional content enriches the corpus, allowing further investigation on other linguistic levels, for example in the prosody-syntax interface.

---

<sup>5</sup> TERKEN 1991.

<sup>6</sup> TAMBURINI / CAINI 2005, TAMBURINI / WAGNER 2007, among others.

<sup>7</sup> WAGNER ET AL. 2015.

<sup>8</sup> CUTUGNO ET AL. 2015.

<sup>9</sup> ORIGLIA / SCHETTINO 2015.

<sup>10</sup> Henceforth PoS-tagging.

## 2. CORPUS AND DATA COLLECTION

### 2.1 *Speakers*

Our database consists of 24 German native speakers producing more than 9 hours of spoken speech. The registration process was carried out in the recording studio of the Bielefeld University.

Most of the speakers in our corpus were students at the Bielefeld University; they attended different faculties, but all of them had a course on Italian as a second language; the remaining participants were students of Italian in a High School in Bielefeld; one informant was a professor of Italian in the same school. Mean age was 25,6 years, with a total amount of 9 men and 15 women; different levels of fluency in Italian were examined, and specifically 14 speakers of the level A, 8 of the level B and 2 of the level C (CEFR); we did not take the diatopic variation into consideration.

In the following tables, precise quantitative information is reported.

	Read speech	Commentaries	Dialogue (German L1)	Dialogue (Italian L2)
Speakers	24	9	24	24
Recording time	1h 36m 40s	50m 04s	2h 52m 18s	3h 49m 18s

Table 1. *Quantitative information about the corpus.*

	A1	A2	B1	B2	C1	C2
Men	4	0	2	2	1	0
Women	7	3	1	3	0	1
Total	11	3	3	5	1	1

Table 2. *Additional information about the informants' fluency level in Italian L2 (CEFR).*

### 2.2 *Methodology*

Aim of this project is the collection of spoken productions for the examination of some prosodic patterns in German; additionally, we intend to test the prosodic competence of German native speakers in Italian L2. Our main



hypothesis is that transfer phenomena take place in the prosodic domain<sup>11</sup>. For this reason, we elicited German learners of Italian both in their native language and in the acquired one, in order for us to be able to investigate the influences of L1 on L2 (and *vice versa*) at different fluency stages.

Moreover, we are also interested in analyzing prosodic patterns in different types of speech, seen that read speech shows different acoustic features from spontaneous productions, as far as the prosodic domain is concerned<sup>12</sup>.

As a consequence, we decided to organize our interview as follows: at first, participants were asked to read an Italian text; secondly, they were asked to comment some images in Italian (this phase was optional, depending on the fluency level of the participant); lastly, two participants were asked to play the *TicTacToe* game together, both in German and in Italian.

Our interview was actually organized in two main phases: in the former, the speaker was alone in an isolated room for the reading and commenting parts; in the latter, two participants played together, thus recording spontaneous speech. Both phases were registered with high quality microphones in one of the anechoic chambers of the registration studio; a video camera registered the scene, too: in this way, we have the possibility of examining body gestures, enlarging the exploitation horizon of the corpus; moreover, the video file can be used in some circumstances to disambiguate unclear meanings using non-verbal information.

### 2.2.1 *First phase of the interview*

The first phase of our interview was made up of two parts: in the former, read speech was elicited; in the latter, we dealt with spontaneous speech, and specifically narrative commentaries based on an image book; the language spoken in this phase was only Italian.

At the very beginning, participants were given an Italian text composed by the author, specifically a summary of the plot proposed in the well-known image book *Frog goes to dinner*<sup>13</sup>. We chose to write a text inspired from this image book because it would have been used in the upcoming commentary part: in this way, then, the two parts could be related and

---

<sup>11</sup> See UHEYAMA 2000; NGUYEN ET AL. 2008; GABRIEL / KIREVA 2014.

<sup>12</sup> See SWERTS ET AL. 1996; LAAN 1997; BATLINER ET AL. 1995.

<sup>13</sup> See MAYER 1974.

participants could find help with the vocabulary they had to use in the following situation.

Thereafter, they were asked to begin with the commentary, narrating the events as they saw them in the book; they were also given the possibility of browsing through the pages before starting. For this part, we used the same methodology of BRUNETTI ET AL. (2009, 2011). In their corpus – NO-CANDO – they also elicited German L1 speakers commenting on the same image book; as a consequence, we decided to focus only on Italian L2 productions in our interview.

However, as already stated, this part was optional: participants were given the possibility of just skipping this part, depending on the fluency in Italian. As a result, only 9 speakers out of 24 felt confident enough to perform this task.

### 2.2.2 *Second phase of the interview*

In the second phase, we elicited spontaneous productions both in German and in Italian: two participants (for each session) were asked to play *TicTacToe* together. This task proved to be a very good recording situation for us, because in this game sentences have similar syntactic organization, comparable lexicon and congruous duration; moreover, different emotions (as for example, surprise, joy, sadness, revenge) are encoded in different intonational patterns<sup>14</sup>; this game is also a perfect situation for analyzing prominence distribution predictability<sup>15</sup>.

Our participants played alternatively in German and in Italian, with a randomized sequence of languages. The starting move of the game and the first speaker were randomized, too, in order for us to get different game patterns and be sure not to receive always the same output. At the beginning of every game, the participants were instructed on the starting move and the language they should have used for that particular game.

In total, every pair of participants played 8 games in Italian and 8 in German, for a total amount of 16 games per couple<sup>16</sup>. The first 8 games

---

<sup>14</sup> See HAMMERSCHMIDT / JÜRGENS 2007.

<sup>15</sup> See WATSON ET AL. 2008.

<sup>16</sup> Except the first pair, that was used as a pilot and only played 4 times (twice in Italian and twice in German).

were played with the participants not being able to look at each other; in the second half, on the contrary, the setting was changed and speakers sat one in front of the other. In this way, we are able to check on potential influence of extra-linguistic factors on prominence productions, in particular as regards facial expressions<sup>17</sup>.

Following this procedure, we elicited a big dataset of spontaneous speech, even if controlled both on the lexical and on the syntactic point of view. However, this *control*<sup>18</sup> does not mean a drawback for our investigation; from our point of view, having dialogue turns with similar syntactic conditions and duration implies a higher consistency of the analysis.

### 3. WORKING ON THE DATA: TRANSCRIPTION, SEGMENTATION, ANNOTATION

#### 3.1 *Transcription*

For the transcription procedure, we started from the orthographic one: an automatic transcription was provided by *Cedat85*<sup>19</sup> through the website «www.trascrivi.it». Quite interestingly, the automatic transcription proved to be good for the German parts, but really poor for the Italian ones, although the tool was originally developed for Italian. This problem in the automatic transcription accounts for the fact that the Italian data we uploaded was actually produced by German speakers; the incorrect automatic recognition, in fact, points out that the Italian production of German native speakers presents different acoustic features compared with the authentic Italian one, thus implicating some sort of transfer processes from the L1 during the acquisition process.

Given the poor quality of Italian automatic transcriptions, it was necessary to adjust them in a supervised approach. For the sake of comparability, we decided to supervise the German transcriptions, too.

Our recordings have been transcribed according to the transcription rules

---

<sup>17</sup> SWERTS / KRAHMER 2008.

<sup>18</sup> In this context, we refer to the term *control* meaning that we deal with spontaneous production that are inscribed in a certain fixed lexical domain, with similar syntactic constructions and more or less the same sentence duration.

<sup>19</sup> *Cedat85* is a leading speech processing company, which operates both in the field of public administration and for private citizens.

used in the CLIPS project (*Corpora e Lessici dell'Italiano Parlato e Scritto*)<sup>20</sup>. The lexical sequence was later integrated with an annotation of specific linguistic and extra-linguistic phenomena (see paragraph 3.3.1).

### 3.2 *Corpus segmentation: clauses, breath groups and turns*

As far as segmentation is concerned, we followed different criteria for the read and spontaneous productions, in order to reflect the characteristics of each different speech type:

- For the read part, we segmented the flow of speech in clauses; with the term *clause* we are referring to the smallest syntactic unit containing a main verb. Actually, it is difficult to determine the exact borders of a sentence in connected productions<sup>21</sup>; in our definition, however, every clause is made up of a main finite verb and is orthographically enclosed by means of full stops or other punctuation marks indicating long pauses. Given that read speech is closely related to writing<sup>22</sup>, we consider acceptable to use orthographic criteria (i.e. punctuation) to segment this part.
- The commentaries were segmented in a different way: in this case, we recalled the concept of *breath group*, defined as a spoken ensemble produced without pauses. Pauses, in fact, seem to be often located at grammatical juncture, having the function of grouping large conceptual units – similar to clauses and sentences<sup>23</sup>. Consequently, we segmented the commentaries whenever a long pause was located at a grammatical juncture; in doing so, we aim at not splitting related intonational movements up.
- As regards dialogues, we segmented the productions in speech turns. We define as *turn* the spoken time in which one of the interlocutors holds the speech, both if it stops the turn of the preceding speaker and if it overlaps with it without necessarily causing interruption<sup>24</sup>. Given the nature of our dialogues, turn overlapping is not a major

---

<sup>20</sup> See SAVY / CUTUGNO 2009.

<sup>21</sup> See BRUNETTI ET AL. 2011.

<sup>22</sup> See CHOMSKY 1970.

<sup>23</sup> See VAISSIÈRE 1983.

<sup>24</sup> See LEVINSON 1983; SAVY 2005.

concern: speaker B tends to begin talking only when speaker A is ready with his move; however, it is not rare that two speakers overlap each other. These cases are systematically signaled in the annotations (see paragraph 3.3.1). Dialogue turns are rigorously mono files, in order to avoid noises coming from the other channel.

### 3.3 Annotations

#### 3.3.1 Labeling of linguistic and extra-linguistic phenomena

In the first annotation phase, we labeled all linguistic and extra-linguistic phenomena affecting communication: pauses, noises, overlapping productions (both in the same turn and between turns), together with transcriber's comments about voice quality<sup>25</sup>.

- 1) Disfluencies<sup>26</sup> of different kinds are annotated: so-called filled pauses are always annotated as <ehm>; non-finished words due to self-correction are marked with a + at the end of the attempted production (as for example It. *Metto il pan+ il punto*, 'I put the pu+ the point').
- 2) We reserved a different treatment to approval humming, which was annotated as <mhm>.
- 3) Mistaken pronunciation or ungrammatical forms are marked with a \* at the beginning of the non-word (for example It. \**la \*pundo* instead of *il punto* 'the point')
- 4) Non-filled pauses are annotated in two different ways, depending on the duration: <sp> indicates short pauses, whereas <lp> marks long ones. Duration is relative to the examined file.
- 5) Lengthened final vowels are marked with the double repetition of the vowel at the end of the selected lexical item (as for example It. *Metto il punto su<uu> A uno*, 'I put the point <oo>on A one').
- 6) The following types of non-verbal annotation are taken into consideration: <laugh>, <inspiration>, <cough>, <tongue-click>. Other phenomena are classified simply as <noise>.
- 7) Overlapping productions inside the same turn are indicated by curly brackets (Ge. {<laugh> *gut*}, '{<laugh> good}').

<sup>25</sup> See SAVY 2005.

<sup>26</sup> Defined as in SHRIBERG 1994.

- 8) Overlapping turns are marked with #. Specifically, the sequence overlapping with the turn of the other speaker is enclosed between two hash keys. Moreover, the name of the overlapping turn is reported within angle brackets after the first hash key; same happens in the other overlapping turn (for example It. #<D\_3-4\_1\_turno\_41\_42\_mono> *ho vinto* <laugh># and #<D\_3-4\_1\_turno\_42\_41\_mono> *no<oo>* #).
- 9) Comments in square brackets were provided by the transcriber whenever they were needed; typically, they refer to voice quality (as for example [creaky], [whisper], [scream], and so forth).
- 10) Unintelligible and obscure words or sequences were marked as <unclear>.
- 11) Letters referring to the game are reported in capitals (as for example It. *Metto il punto su A uno*, ‘I put the point on A one’) unless they are mispronounced: in the last case, the actual production is reported, with the \* signaling the mistake (example: It. *Metto la X su \*be uno*, ‘I put the X on \*be one’).

For the labeling phase, we used *Praat*<sup>27</sup>, a well-known software for phonetic analyses. The labeling annotations are aligned with the relative audio file; the format of the annotations is «TextGrid». In Figure 4 you can find an example of our Praat annotations, viewing both the audio file and the *textgrid*.

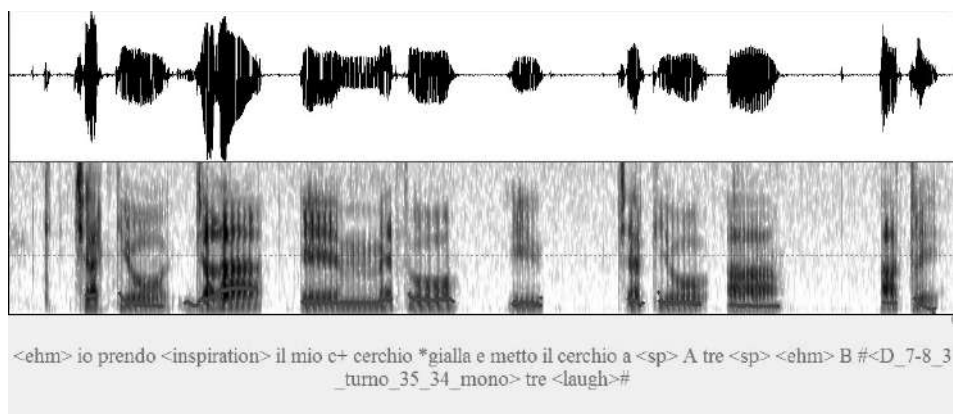


Figure 1. Annotations in PRAAT.

<sup>27</sup> See BOERSMA 2002; BOERSMA / WEENINK 2010.

### 3.3.2 PoS-tagging

Given the nature of this corpus, it could not only be used for prosodic analyses, but also for other levels of investigation; for this reason, we included other levels of annotation, even if they are not directly related to the prosodic domain.

Firstly, the whole corpus was PoS-tagged with the *Treetagger* tool<sup>28</sup>. This software, first developed in Germany, offers the possibility of automatically tagging the different part of speech in a given sentence. The starting point of this tool is the plain text composed for the orthographic transcription.

*Treetagger* paves the way to possible investigation on the relationship between prosody and syntactic/morphological organization of speech: making a very trivial example, it is easy to check if prominent syllables coincide with lexical words, or which grammatical category seems to entail most of the pitch movements, and so forth.

Moreover, it would be interesting to check also if these statistical distributions undergo some sort of transfer process in Italian L2: it could be, in fact, that the German interaction between the levels is different from the Italian one, causing mis-productions – and, consequently, misunderstandings – in the second language. In figure 5, an example of the *Treetagger* outcome can be observed.

io	PRO:pers	io
metto	VER:pres	mettere
la	DET:def	il
mia	PRO:poss	mio
croce	NOM	croce
sul	PRE:det	sul
ci	NOM	ci
tre	ADJ	tre

Figure 2. Example of the *Treetagger* outcome, Italian: on the left side, word as they appear in the orthographic transcription; in the middle, PoS-Tagging labels; on the right side, lemmata of words appearing in the orthographic transcriptions.

<sup>28</sup> See SCHMID 1995; SCHMID ET AL. 2007.

### 3.3.3 Syllabification and stylized pitch

Another important annotation level is the syllabification of the data: through the correct indication of all syllable boundaries, in fact, it is possible to conduct more precise rhythmical investigations. There is wide agreement in the literature on the fact that the syllable is an important unit of spoken speech – through far from being correctly defined, both phonologically and phonetically<sup>29</sup>.

The importance of the syllable as an organizational unit of spoken language becomes manifest when considering pronunciation variation. In spontaneous speech the phonetic realization often differs markedly from the canonical, phonological representation [...] Entire phonetic elements are often dropped [...] or transformed into other phonetic segments [...] Such patterns of deletion and substitutions appear rather complex and somewhat arbitrary when analyzed at the level of the phonetic or phonological segment. However, this variation becomes more systematic when placed within the framework of the syllable<sup>30</sup>.

Seen the central role played by the syllable in spoken production, we decided to implement our corpus annotations and segmentation with an automatic syllabification tool, that provided us with an automatic setting of the syllabic boundaries in each clause, breath group or turn we segmented.

Indeed, having our data syllabified opens the way to new kind of examinations: on the one side, it is possible to investigate rhythmic phenomena, which are based on this unit<sup>31</sup>; additionally, one could use the syllabification to make speech recognition studies in the NLP framework<sup>32</sup>.

The tool we used for the automatic syllabification is *Prosomarker*, developed by ORIGLIA / ALFANO (2012). This tool also supply the user with some intonational information: specifically, an automatic stylization of the pitch movements is provided. An example of the *Prosomarker* outcome (as we used it for our corpus) can be seen in Fig. 6<sup>33</sup>: the dashed red line is the stylized version of the pitch curve, whereas the *Bo* intervals represents the

<sup>29</sup> See LAVER 1994.

<sup>30</sup> GREENBERG 1999, p. 168.

<sup>31</sup> See KOHLER 1990; FARNETANI / RECASENS 1997; GREENBERG 1999.

<sup>32</sup> See WU ET AL. 1997; JONES et al. 1997.

<sup>33</sup> *Prosomarker* actually provides an INTSINT annotation level of pitch movements,



syllabic boundaries automatically put on the signal. Thanks to this tool, then, our data are enriched with rhythmical and intonational information, that are of crucial importance for any prosodic investigation.

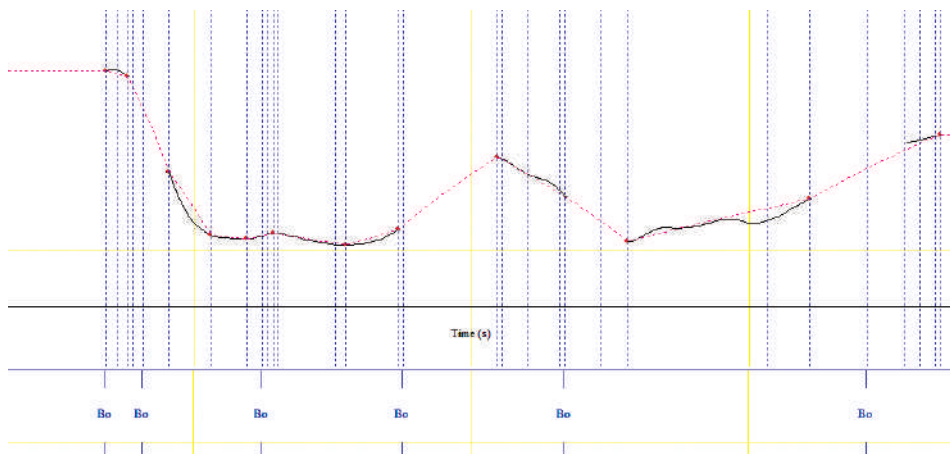


Figure 3. Example of the Prosomarker outcome: in red the stylized pitch curve; the black curve refer to the actual pitch movements; syllable boundaries are marked with the label Bo.

#### 4. DISCUSSION: POSSIBLE EXPLOITATION OF THE CORPUS

As presented, this corpus is made up of read and spontaneous speech in German and Italian as a second language. Furthermore, the audio and video data are enriched with orthographic transcription, PoS-tagging, labeling of (extra-)linguistic phenomena and some intonational information (specifically, a stylization of the pitch curve).

Our main aim remains the analysis of some prosodic aspects of German L1 and Italian L2; in particular, we are interested in prominence patterns; as a result, we developed a study plan for the investigation of prosodic prominence from a perceptual point of view. In the next paragraph, we are going to explain the next steps in our exploitation of the corpus.

---

too (See HIRST ET AL. 2000). The reader is referred to ORIGLIA / ALFANO (2012) for a detailed account of how *Prosomarker* works.

#### 4.1 *Perception of prominence*

As CUTLER ET AL. (1997) perfectly pointed out, «Prosody is an intrinsic determinant of the form of spoken language. [...] Whenever listeners recognize normal speech, they are processing prosodically determined variation»<sup>34</sup>. Indeed, prosody plays a huge role in properly decoding the meaning of an utterance, being of great relevance both for syntactic disambiguation and for Information Structure encoding and decoding. Moreover, the development of human-machine interaction systems also largely depends on the comprehension of prosodic phenomena.

Nevertheless, prosody has become an investigation domain only over the last few decades, thanks to the introduction of new technologies, which allowed a more detailed empirical study of this field.

Prosodic prominence, defined as «the property by which linguistic units are perceived as standing out from their environment»<sup>35</sup> is one of the most challenging topic in this area of interest. However, large annotated corpora with respect to prosodic prominence are very small in number, due to the fact that it is a quite young topic; additionally, a variety of methodological approaches as regards annotation schemata and rating scales has resulted in a low level of comparability between different works and a core notational problem<sup>36</sup>.

For this reason, attempting an annotation of prominence can be both a difficult challenge and, at the same time, an important occasion for trying to shed some lights on this complicated situation.

In order to comply with this task, we decided to annotate prominence from a perceptual point of view<sup>37</sup>; the production side is left for investigation in future works.

One of the first issues to be solved when approaching this type of annotation is the kind of rating scale to use for prominence levels. In the literature, different kind of scales have been used: the so-called 31 degrees scale, first introduced by FANT / KRUCKENBERG 1989, aims at a fine-grained evaluation of perceived prominence levels; however, it remains difficult for the rater to discretize between such close categories. In the second scale

---

<sup>34</sup> CUTLER ET AL. 1997, p. 141.

<sup>35</sup> TERKEN 1991, p. 1768.

<sup>36</sup> See WAGNER ET AL. 2015.

<sup>37</sup> See PORTELE / HEUFT 1995; 'T HART ET AL. 1990.

type, known as binary scale, syllables are expected to be either prominent or non-prominent, no further category is contemplated<sup>38</sup>; this approach should result in an easier job for the rater: nevertheless, this simplistic view risks to leave aside important distinctions and consequent interpretation of intonational patterns. The third scale type is a compromise between the other two and is in fact known as intermediate scale: it uses 4 different levels of perceived prominence and usually distinguishes between *non-prominent*, *almost non-prominent*, *almost prominent* and *prominent* syllables<sup>39</sup>.

Lately, a new methodology has been developed<sup>40</sup>, which exploits the prosody-gesture link and tries to avoid all drawbacks of the other approaches. In this case, prominence perception is related to the beating movement: participants of the experiment are asked to listen to some short sentences and reiterate them by beating on a *DrumPad*, modulating the intensity of the beat in a directly proportional way. The drumming task permits an easy, intuitive processing of prosodic prominence, allowing raters to produce a fine-grained annotation without necessarily being experts; moreover, this procedure proved to be very fast, thus enabling the annotation of very large corpora in a consistent way.

All things considered, we chose to use the *PromDrum* method, and for different reasons: firstly, it does not require a long preparation phase and it allows naïve speakers to take part in the experiment without impoverishing the perceptive results; secondly, it is quite fast and enables the annotation of very large corpora without too many problems for raters, thus providing a better consistency degree of the results; lastly, but most importantly, language-dependent top-down knowledge is neither necessary nor beneficial: in this way, then, German native speakers (and listeners) should be able to evaluate the degree of prominence of the German data without linguistic knowledge interfering with the annotation procedure; same goes for Italian. Given that one of our main interests is the comparison between two languages, and specifically the investigation on prosodic production in L2 at different stages of fluency, this methodology will enable us to evaluate production of prosodic cue in L2 without interference of other linguistic levels.

Therefore, we are going to use a sample of non-expert raters, both Ger-

---

<sup>38</sup> See WIGHTMAN 1993; STREEFKERK ET AL. 1999.

<sup>39</sup> See JENSEN 2004.

<sup>40</sup> See SAMLOWSKI / WAGNER 2016.

man and Italian, with a small control group of experts to assure the consistency of the annotations. In particular, we will let Italian annotators listen to all production in Italian (even if L2) as well as German drummers for the German part of the *TicTacToe* dialogues. We expect to analyze a sample of the data we collected, precisely at least 800 turns in the dialogue phase – both in German and in Italian – and 800 clauses and breath groups from the read and commented part. Statistical analyses and consequent evaluations will eventually provide linguistic interpretation of the matter.

## 5. CONCLUSION

In this work, we presented a corpus of spontaneous speech in two different languages: German and Italian L2. The corpus design reflects the main aim of the collection, which is the investigation of some prosodic aspects in different kind of speech styles in German – specifically, prosodic prominence – together with the analysis of possible transfer phenomena in the acquisition of a second language (in our case, Italian).

The high quality of the recordings and the considerable amount of data we have collected make this corpus an important resource for linguistic examinations: primarily, it is conceived for prosodic investigations; however, other level of analysis are possible, too.

The corpus was orthographically transcribed and PoS-tagging of the data was provided; a tool for the automatic syllabification and for pitch stylization was used; finally, (extra-)linguistic phenomena were labeled, enriching the orthographic transcription.

In the next future, prosodic annotation based on the *PromDrum* methodology will be provided.

Summing up, we believe this corpus represents an invaluable resource for the analysis of prominence patterns in German L1 and Italian L2.

Another important characteristic of this corpus is the choice of making it freely available: third parts can use it (for research purposes) and are encouraged to enlarge it, both with further annotations and with new recordings. Every part of the corpus is available for download at the website «[www.prosogit.com](http://www.prosogit.com)».

In the future, we expect to conduct analyses with this corpus on the production side, too, in order to be able to properly describe prosodic prominence patterns both in German and in Italian as a second language.

## ACKNOWLEDGMENTS

This research was partly organized at the Bielefeld University, Germany. We would like to thank Prof. Dr. Petra Wagner, for providing insight and expertise that greatly assisted the research. We would also like to thank Robert Eickhaus for his assistance with the technical organization of the experiment. In the end, we kindly thank Francesco Cutugno and Antonio Origlia from the University of Naples «Federico II» for sharing good pieces of advice for the elaboration of the data.

## References

- BATLINER Anton ET AL., *Can you tell apart spontaneous and read speech if you just look at prosody?*, in A. J. RUBIO AYUSO / J. M. LOPEZ-SOLER (eds.), *Speech Recognition and Coding*, 1995, 321-324.
- BOERSMA Paul, *Praat, a system for doing phonetics by computer*, in «Glott international», 5.9/10 (2002), 341-345.
- BOERSMA Paul / WEENINK David, *{P}raat: doing phonetics by computer* (Version 5.1.05) [Computer software], 2010.
- BRUNETTI Lisa ET AL., *NOCANDO: A multilingual annotated corpus for the study of information structure*, <http://nocando.barcelonamedia.org/bib/Nocando-CL09.pdf>.
- BRUNETTI Lisa ET AL., *A multilingual annotated corpus for the study of Information Structure*, in M. KONOPKA ET AL. (Hgg.), *Grammar and Corpora 2009: third International Conference*, 2011, 305-327.
- BUHMANN Jeska ET AL., *Annotation of prominent words, prosodic boundaries and segmental lengthening by non-expert transcribers in the Spoken Dutch Corpus*, in M. G. RODRÍGUEZ / C. P. SUAREZ ARAUJO (eds.), *Proceedings of the third international conference on Language Resources and Evaluation (LREC)*, Las Palmas 2002, 779-785.
- CAMPIONE Estelle / VÉRONIS Jean, *A multilingual prosodic database*, in R. H. MANNELL / J. ROBERT-RIBES (eds.), *Proceedings of the Fifth International Conference on Spoken Language Processing (ICSLP)*, 7 (1998), 3163-3166.
- CHENG Winnie / GREAVES Christopher / WARREN Martin, *The creation of a prosodically transcribed intercultural corpus: The Hong Kong Corpus of Spoken English (prosodic)*, in «International Computer Archive of Modern and Medieval English (ICAME) Journal», 29 (2005), 47-68.
- CHOMSKY Carol, *Reading, writing, and phonology*, in «Harvard Educational Review», 40(2) (1970), 287-309.
- CUTLER Anne / DAHAN Delphine / VAN DONSELAAR Wilma, *Prosody in the com-*

- prehension of spoken language: A literature review*, in «Language and speech», 40(2) (1997), 141-201.
- CUTUGNO Francesco / ORIGLIA Antonio / SCETTINO Valentina, *From Theory to Applications, the Syllable Connection*, in D. RUSSO (ed.), *The Notion of Syllable across History, Theories and Analysis*, Cambridge 2015, 388-416.
- FANT Gunnar / KRUCKENBERG Anita, *Preliminaries to the study of Swedish prose reading and reading style*, in «Speech research summary report STL-QPSR», 2 (1989), 1-83.
- FARNETANI Edda / RECASENS Daniel, *Coarticulation and connected speech processes*, in W.J. HARDCASTLE / J. LAVER (eds.), *The Handbook of Phonetic Sciences*, Oxford 1997, 371-404.
- GABRIEL Christoph / KIREVA Elena, *Prosodic transfer in learner and contact varieties*, in «Studies in Second Language Acquisition», 36(02) (2014), 257-281.
- GREENBERG Steven, *Speaking in shorthand-a syllable-centric perspective for understanding pronunciation variation*, in «Speech Communication», 29(2) (1999), 159-176.
- HAMMERSCHMIDT Kurt / JÜRGENS Uwe, *Acoustical correlates of affective prosody*, in «Journal of Voice», 21(5) (2007), 531-540.
- ‘T HART Johan / COLLIER René / COHEN Antonie, *A Perceptual Study of Intonation*, Cambridge 1990.
- HIRST Daniel / DI CRISTO Albert / ESPESER Robert, *Levels of representation and levels of analysis for the description of intonation systems*, in M. HORNE (ed.), *Prosody: Theory and experiment*, 2000, 51-87.
- HIRST Daniel ET AL., *Building OMProDat: an open multilingual prosodic database*, in B. BIGI / D. HIRST (eds.), *Proceedings of Tools and Resources for the Analysis of Speech Prosody (TRASP)* [satellite workshop of Interspeech], Aix-en-Provence 2013, 11-14.
- JENSEN Christian, *Stress and accent. Prominence relations in Southern Standard British English*, PhD Thesis, Copenhagen 2004.
- JONES Rhys James / DOWNEY Simon / MASON John, *Continuous speech recognition using syllables*, in G. KOKKINAKIS / N. FAKOTAKIS / E. DERMATAS (eds.), *Proceedings of Eurospeech*, Rhodes 1997, 1171-1174.
- KOHLER Klaus J., *Segmental reduction in connected speech in German: Phonological facts and phonetic explanations*, in A. MARCHAL / W.J. HARDCASTLE (eds.), *Speech production and speech modeling*, 1990, 69-92.
- KOHLER Klaus J., *Labeled data bank of spoken standard German: the Kiel corpus of read/spontaneous speech*, in H. T. BUNNELL / W. IDSARDI (eds.), *Proceedings of the Fourth International Conference on Spoken Language Processing (ICSLP)*, 3 (1996), 1938-1941.
- LAAN Gitta P. M., *The contribution of intonation, segmental durations, and spectral features to the perception of a spontaneous and a read speaking style*, in «Speech Communication», 22(1) (1997), 43-65.

- LAVER John, *Principles of phonetics*, Cambridge 1994.
- LEVINSON Stephen C., *Pragmatics*, Cambridge 1983.
- MAYER Mercer, *Frog goes to dinner*, New York 1974.
- NGUYỄN T. Anh-Thư / INGRAM C. L. John / PENSALFINI J. Rob, *Prosodic transfer in Vietnamese acquisition of English contrastive stress patterns*, in «Journal of Phonetics», 36(1) (2008), 158-190.
- OOSTDIJK Nelleke, *The Spoken Dutch Corpus. Overview and First Evaluation*, [www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2000/pdf/110.pdf](http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2000/pdf/110.pdf).
- ORIGLIA Antonio / ALFANO Iolanda, *Prosomarker: a prosodic analysis tool based on optimal pitch stylization and automatic syllabification*, in N. CALZOLARI ET AL. (eds.), *Proceedings of the eighth international conference on Language Resources and Evaluation (LREC)*, Istanbul 2012, 997-1002.
- ORIGLIA Antonio / SCHETTINO Valentina, *Automatically detecting syllables: a two-way bridge between Linguistics and Technology*, in A. ROMANO / M. RIVOIRA / I. MEANDRI (eds.), *Aspetti prosodici e testuali del raccontare: dalla letteratura orale al parlato dei media – Atti del X Convegno Nazionale AISV*, Alessandria 2015, 293-304.
- OSTENDORF Mari / PRICE Patti J. / SHATTUCK-HUFNAGEL Stefanie, *The Boston University radio news corpus*, in «Technical Report ECS-95-001», Boston 1995, 1-19.
- PORTELE Thomas / HEUFT Barbara, *Two kinds of stress perceptions*, in K. ELENIUS / P. BRANDERUD (eds.), *Proceedings of the International Conference of Phonetic Sciences (ICPhS)*, Stockholm, 1 (1995), 126-129.
- RASIER Laurent / HILIGSMANN Philippe, *Prosodic transfer from L1 to L2. Theoretical and methodological issues*, in «Nouveaux cahiers de linguistique française», 28 (2007), 41-66.
- SAMLOWSKI Barbara / WAGNER Petra, *PromDrum – Exploiting the prosody-gesture link for intuitive, fast and fine-grained prominence annotation*, in J. BARNES ET AL. (eds.), *Proceedings of Speech Prosody*, Boston 2016, 926-930.
- SAVY Renata, *Specifiche per la trascrizione ortografica annotata dei testi. V Italianoparlato*, in F. ALBANO LEONI / R. GIORDANO (Eds.), *Analisi di un dialogo*, Napoli 2005, 1-28.
- SAVY Renata / CUTUGNO Francesco, *Diatopic, diamesic and diaphasic variations in spoken Italian*, in M. MAHLBERG / V. GONZÁLEZ-DÍAZ / C. SMITH (eds.), *Proceedings of 5th Corpus Linguistic Conference (CL2009)*, Liverpool 2009, 1-24.
- SCHMID Helmut, *Treetagger| a language independent part-of-speech tagger*, <http://www.cis.uni-muenchen.de/~schmid/tools/TreeTagger/>, 1995.
- SCHMID Helmut et al., *The enriched treetagger system*, in «Intelligenza Artificiale», 2(IV) (2007), 22-23.
- SHRIBERG Elizabeth Ellen, *Preliminaries to a theory of speech disfluencies*, PhD Thesis, University of California, Berkeley 1994.

- STREEFKERK Barbertje M. / POLS Louis C.W / TEN BOSCH, Louis F., *Towards finding optimal features of perceived prominence*, in J. J. OHALA ET AL. (eds.), *Proceedings of the 14th International Congress of Phonetic Sciences (ICPhS)*, San Francisco 1999, 1769-1772.
- SWERTS Marc / STRANGERT Eva / HELDNER Mattias, *F0 declination in read-aloud and spontaneous speech*, in H. T. BUNNELL / W. IDSARDI (eds.), *Proceedings of the Fourth International Conference on Spoken Language Processing (ICSLP)*, 3 (1996), 1501-1504.
- SWERTS Marc / KRAHMER Emiel, *Facial expression and prosodic prominence: Effects of modality and facial area*, in «Journal of Phonetics», 36(2) (2008), 219-238.
- TAMBURINI Fabio / CAINI Carlo, *An automatic system for detecting prosodic prominence in American English continuous speech*, in «International Journal of speech technology», 8(1) (2005), 33-44.
- TAMBURINI Fabio / WAGNER Petra, *On automatic prominence detection for German*, in *Proceedings of Interspeech 2007* [online only], Antwerp 2007, 1245-1248.
- TERKEN Jacques, *Fundamental frequency and perceived prominence of accented syllables*, in «The Journal of the Acoustical Society of America», 89.4 (1991), 1768-1776.
- UEYAMA Motoko, *Prosodic transfer: An acoustic study of L2 English vs. L2 Japanese*, PhD Thesis, Los Angeles 2000.
- VAISSIÈRE Jacqueline, *Language-independent prosodic features*, in A. CUTLER / R. LADD (eds.), *Prosody: Models and measurements*, 1983, 53-66.
- WAIBEL Alex, *Prosody and speech recognition*, San Mateo 1988.
- WAGNER Petra ET AL., *Different Parts of the Same Elephant: a Roadmap to Disentangle and Connect Different Perspectives on Prosodic Prominence*, <http://www.icphs2015.info/pdfs/Papers/ICPHS0202.pdf>.
- WATSON Duane / ARNOLD Jennifer / TANENHAUS Michael, *Tic Tac TOE: Effects of predictability and importance on acoustic prominence in language production*, in «Cognition», 106(3) (2008), 1548-1557.
- WIGHTMAN Colin, *Perception of multiple levels of prominence in spontaneous speech*, in «The Journal of the Acoustical Society of America», 94(3) (1993), 1881-1881.
- WU Su Lin ET AL., *Integrating syllable boundary information into speech recognition*, [https://www.researchgate.net/profile/Steven\\_Greenberg5/publication/3693504\\_Integrating\\_syllable\\_boundary\\_information\\_into\\_speech\\_recognition/links/09e4151114444e226e000000.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Steven_Greenberg5/publication/3693504_Integrating_syllable_boundary_information_into_speech_recognition/links/09e4151114444e226e000000.pdf).





# LEXIKON DER KRISE / LESSICO DELLA CRISI

EINE KONTRASTIVE ANALYSE DEUTSCH-ITALIENISCH\*

von  
Gabriella Sgambati  
Napoli

## 1. EINFÜHRUNG

*Rating, Spread, Credit crunch, Spending review*: das sind Worte, die seit 2008 unseren Wortschatz erweitern. Wir leben im Zeitalter der Krise, die jedoch keine Phase darstellt, es gibt keine Lösungspläne, wie man sie für temporäre Krisen entwickelt, sie ist nicht etwas, das man – theoretisch oder praktisch – überwinden könnte: Die Krise ist permanent geworden. Spätestens seit dem Börsencrash ist die *Krise* zum Schlagwort des medialen Alltags geworden. Nachrichtensendungen, Tageszeitungen und Online-Portale beziehen sich auf die allgegenwärtige Bedrohung der Menschheit und vergegenwärtigen das Phantom der Krise. So wird die Krise omnipräsent und gleichzeitig höchst ambivalent: Sie bedroht, sie zerstört, sie macht Angst, sie legitimiert allerlei politische Fehlentscheidungen, sie soll aber auch *Chance* sein<sup>1</sup>, Hoffnungen auf einen Neustart wecken. Man kann behaupten, dass die Krise möglicherweise längst zu einem symbolisch generalisierten Kommunikationscode der Massenmedien geworden ist<sup>2</sup>.

Die Eurokrise hat verschiedenartig auf die Sprache eingewirkt, komple-

---

\* Der Beitrag ist im Rahmen des internationalen Projekts *Narrative der Krise* (vom DAAD, Hochschuldialoge mit Südeuropa, finanziert) entstanden; der vorliegende Text ist die erweiterte und verarbeitete Fassung meines Vortrags beim ersten Arbeitstreffen in Neapel (Universität L’Orientale – 02.03.2016).

<sup>1</sup> Siehe dazu SCHAFROTH / SCHWARZER / CONTE 2010.

<sup>2</sup> Siehe FENSKE / HÜLK / SCHUHEN 2013 und die Einführung der Ringvorlesung (Universität Siegen) *Narrative der Krise*. URL: <https://moodle.uni-siegen.de/course/info.php?id=2346>

xe Wirtschaftsbegriffe gehören mittlerweile zur Alltagssprache. In einem Land nach dem anderen hat die Krise auch eine eigene Sprache hervorgebracht, sie hat exotische finanzielle Termini in den Alltagsgebrauch übergehen lassen und einen Slang generiert. In Portugal ist aus der Eurokrise heraus das Verb *grandolar* entstanden, was so viel bedeutet wie «einem Regierungsminister aus Protest revolutionäre Hymnen vorsingen». Heute, nach drei Jahren Sparpolitik, *grandolieren* sogar portugiesische Kinder ihre Eltern, wenn sie nicht in die Badewanne wollen. Die Italiener benutzen Wörter wie etwa *spreaddite*, das von der Tageszeitung «La Repubblica» ironisch als «Intensivierung des Leidens infolge des hohen Spread» interpretiert wurde.

Ebenso gibt es auch unter den 5000 neuen Wörtern in der im Juli 2013 erschienenen aktualisierten Ausgabe des *Dudens* mehrere Begriffe, die aus der Wirtschaftskrise stammen. Dazu gehören die *Schuldenbremse* oder auch die *Eurobonds* Anleihen, welche die Europäische Union ausgeben sollte, um die Schulden der Euro-Staaten abzusichern.

Im Text *Les Mots de la Crise* hat der französische Soziologe Denis Muzet Begriffe analysiert, die seit dem Wirtschaftsabschwung in die Sprache eingegangen sind: «La crise vient à notre conscience à travers des mots [...] ces mots sont là, autour de nous, en permanence [...] Ils sont omniprésents sur nos écrans, dans nos conversations»<sup>3</sup>. Zu seiner Liste gehören *perte du triple A*, der Verlust des AAA-Ratings, *suppressions d'emploi*, Arbeitsplatzkürzungen, und *choc de compétitivité*, Wettbewerbs-Schock – lauter Folgen des ‚bösen Erwachens‘, das die Krise mit sich gebracht hat<sup>4</sup>.

Die Sprache kann zum Gegenstand einer Krisen-debatte werden, wenn beispielsweise aufgrund des Eindringens von fremdsprachlichen Elementen um das Fortleben der eigenen Sprache und Kultur gebangt wird, und das Sprachmaterial selbst kann von Krisensituationen beeinflusst werden. Wie Scharloth hervorgehoben hat, ist die Krise «ein sprachlich konstruierter Gegenstand [...] Jede sprachliche Referenz auf eine Krise leistet einen Beitrag zu ihrer Verfestigung»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> MUZET 2013, S. 8.

<sup>4</sup> Siehe den Artikel von Raphael Minder, *Die Sprache der Krise*. URL: <http://www.voxeurop.eu/de/content/article/4006521-die-sprache-der-krise>

<sup>5</sup> SCHARLOTH et al. 2010, S. 99.

Eine Krise kann die Entstehung von Neologismen<sup>6</sup> befördern, die eine öffentliche Debatte zwar abwenden sollten, manchmal jedoch erst entflammen lassen<sup>7</sup>.

Berücksichtigt habe ich dabei insbesondere drei Untersuchungskategorien für das Lexikon der Krise, die im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags stehen:

- Basisvokabular und spezifisches Vokabular der Krise in der deutschen und italienischen Sprache: Krisendiskurse unterscheiden und ähneln sich auf der lexikalischen Ebene. Insbesondere werden Fremdwörter und Kontaminationen<sup>8</sup> untersucht, die von Medien geschaffen werden, um die heutige Krise zu beschreiben.
- Konzeptuelle Metaphern (im Sinne LAKOFF/JOHNSONS 1980), die von den Medien in Deutschland und in Italien verwendet werden: Metaphern ermöglichen es, abstrakte Konzepte – wie etwa Krise – sprachlich zugänglich zu machen, indem sie als etwas beschrieben werden, das uns vertraut ist, so beispielsweise die Konzeptualisierung einer Krise als Naturkatastrophe<sup>9</sup>.
- Die in verschiedenen deutschsprachigen Blogs thematisierte ‚Sprachkrise‘.

Zu diesem Zweck wird hier ein Textkorpus aus verschiedenen Online-Zeitungsartikeln zusammengestellt, die die Lexeme ‚Krise‘ und ‚Griechenland‘ als Suchbegriff enthalten. Was die Sprache der Krise in den deutschen Printmedien (insbesondere in journalistischen Onlinemedien) betrifft, sind im Jahr 2015 erschienene Artikel online aus «Zeit ONLINE», «Spie-

<sup>6</sup> STEFFENS /AL-WADI 2013.

<sup>7</sup> Siehe die Webseite von *LanguageTalks: KRISE. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines viel zitierten Begriffs* (Universität München). URL: <http://www.language-talks.fak13.uni-muenchen.de/language-talks-16/call-for-papers/index.html>

<sup>8</sup> Es gibt keine einheitliche Terminologie für «Kontamination», die Definitionen sind ungenau. Kontamination kommt von dem lateinischen Wort *contaminare*, das «in Berührung bringen» bedeutet, und wurde von Hermann PAUL (1995, S. 160ff., Aufl. 1880) geprägt. So im Duden online: «Eine Kontamination, auch Portmanteau oder Kofferwort genannt, ist eine Zusammenziehung von (meist zwei) Wörtern, die formal und/oder inhaltlich verwandt sind». Vgl. [www.duden.de/sprachwissen](http://www.duden.de/sprachwissen). Über das Thema *Kontamination und Wortbildung* siehe u.a. FRIEDRICH 2008 (Dissertation an der Philosophischen Fakultät, Fachbereich Theologie, der Universität Erlangen-Nürnberg).

<sup>9</sup> Vgl. WENGLER / ZIEM 2014, S. 54.

gel ONLINE», «die Welt» und «T-Online» analysiert worden, um passende Beispielsätze zu finden und die Metaphernarten einzuschätzen; für die italienische Pressesprache habe ich auf «La Repubblica» und «Il Sole 24 Ore» Bezug genommen.

Schließlich werden einige Blogs untersucht, wobei die *Unworte* politischer Diskurse und der Mediensprache analysiert werden; dabei soll auch herausgearbeitet werden, inwiefern die Sprache der Krise auch die Krise der Sprache offenlegt.

## 2. ANGLIZISMEN<sup>10</sup> UND KONTAMINATIONEN

Viele Worte, die früher sehr selten benutzt wurden, finden heute mit einer hohen Häufigkeit in vielen Bereichen Verwendung: *rating*, *bad bank*, *swap*, *subprime* sind keine Neologismen, weder im Deutschen noch im Italienischen, sie kamen früher aber nur in Fachzeitschriften vor. Außerdem haben einige Worte andere neue Bedeutungen, wie im Fall des Wortes *Spread*.

Während *Spread* im Englischen ein Hyperonym ist, das auf jedes Differenzial verweist, hat es in der heutigen italienischen Sprache die Bedeutung von Differenz zwischen der Rendite von italienischen Staatsanleihen (BTP) und dem deutschem Bund gewonnen. Viele Neologismen sind entstanden – einige sind im Wörterbuch *Zingarelli* 2017 schon aufgeführt<sup>11</sup> –, um Krisenthemen zu beschreiben und zu erklären. Man kann dabei ein neues semantisches Feld eingrenzen, ein Lexikon der Krise erkennen.

Viele Wörter der Krise sind Fremdwörter, die in der deutschen und italienischen Sprache aus dem Englischen bzw. Amerikanischen stammen. Der häufige Gebrauch von Fremdwörtern – vor allem von Anglizismen – ist in der italienischen<sup>12</sup> und deutschen Presse sehr auffällig; der Grund

<sup>10</sup> Hier wird Anglizismus als Oberbegriff für alle sprachlichen Beeinflussungen aus dem angloamerikanischen Sprachraum aufgefasst.

<sup>11</sup> Siehe z.B. *Spread*: [vc. ingl., propr. ‘estensione’, nel sign. borsistico di ‘scarto’ 1981] s. m. inv. «nel linguaggio borsistico, differenziale tra il prezzo minimo di vendita di un titolo e quello massimo offerto dal compratore | differenziale fra il tasso di rendimento di un’obbligazione emessa da uno Stato sovrano e quello di un’obbligazione emessa da un altro Stato sovrano preso a riferimento». Vgl. *Lo Zingarelli* 2017, *Vocabolario della Lingua Italiana*.

<sup>12</sup> Obwohl demnach der Einfluss der englischen auf die italienische Sprache von ‚offizieller‘ Seite «nie als störender Faktor deklariert [wurde]» (BRASELMANN 2002, S. 328), wird

dafür ist nicht nur, dass die Krise weltweit ist, sondern auch, dass die englischen Worte besonders kurz sind und besonders effektiv daherkommen. Die vielen Anglizismen verweisen also nicht nur auf eine linguistische Vorherrschaft, sondern auch auf Bequemlichkeit<sup>13</sup>.

Verschiedene Forschungsgruppen und Forscher haben bereits über das spezifische Vokabular der Krise im Italienischen gearbeitet, insbesondere über das Thema der Anglizismen, was ein gewissermaßen von der Krise selbst eröffnetes neues Forschungsfeld<sup>14</sup> darstellt. Bei einem Blick in italienische Zeitungen und Zeitschriften fällt es tatsächlich auf, dass nur ein bestimmter Teil der dort verwendeten Anglizismen neue Begriffe oder Sachverhalte bezeichnet. Viele englische Wirtschafts- und Finanztermini werden als effektvoller und präziser als die italienischen empfunden. Die englische Sprache wird für mehr flexibel gehalten beziehungsweise der englischen Wortbildung scheinen wenige Schranken gesetzt zu sein; sie ermöglicht die Bildung von bündigen und gleichzeitig ausdrucksvollen Begriffen. Die semantische Kondensation ist typisch für das Englische; selbst dort, wo ein italienisches Äquivalent zur Verfügung steht, wird das Englische bevorzugt, weil die Alternative oft eine schwerfällige deskriptive Periphrase verlangen würde. *Rating* wird etwa im Italienischen mit «*valutazione del merito di credito*» wiedergegeben. Außerdem, wie einige Arbeiten zeigen konnten, werden viele englische Technizismen von einem Bereich zum anderen übertragen: *endorsement* etwa aus der politischen Sprache findet man heute im Lexikon der Krise.

Darüber hinaus findet man viele Kontaminationen wie *swaptions* (*Swap* + *Option*), *Merkozy* (Merkel + Sarkozy), *Grexit* (*Greece* + *Exit*)<sup>15</sup>, *Brexit*

---

diese Toleranz nicht von jedem gutgeheißen (vgl. COCO et al. 2008, S. 7-9). Im Jahr 1987 äußert sich Arrigo Castellani entschieden gegen Anglizismen, er diagnostiziert dem Italienischen «*sintomi chiarissimi di morbus anglicus (con complicazioni), fase acuta*» (CASTELLANI 1987, S. 137, Kursivierung im Original).

<sup>13</sup> Vgl. BUSSE, in MORALDO / SOFFRITTI 2004, S. 81-93.

<sup>14</sup> Vgl. die Untersuchung im Rahmen des Studiengangs «Plurilinguismo e lingue speciali» (Scuola Superiore Università di Udine) 2012, url: <http://qui.uniud.it/notizieEventi/ateneo/articolo.2012-05-23.1880937787>. Siehe auch die Beiträge von TAGLIALATELA 2011 und CEOLINI 2013.

<sup>15</sup> Bezug nehmend auf die griechische Situation sind andere Kontaminationen entstanden: *Graccident* (*Greece+Accident*), *Grimbo* (*Greece in limbo*), *Groff* (*Greece + off*), *Greferendum* (*Greece + Referendum*). Dazu siehe VARIANO 2016, S. 156.

(*Britain + Exit*), und Abkürzungen wie *Cds* (*credit default swap*). Eine Reihe heutiger üblicher Kontaminationen ist nicht im Deutschen und im Italienischen entstanden, sondern zumeist aus dem anglophonen Sprachraum entlehnt worden. Sie werden aus pragmatischen Gründen gebildet, um neue Produkte, Ideen oder soziokulturelle Erscheinungen zu benennen, sie ziehen die Aufmerksamkeit der Rezipienten auf sich (vgl. GRAMMIS) und prägen sich leicht ein. Deshalb werden sie vielfach in Überschriften (DAVY 2000, S. 70) und zur Benennung neuer Produkte verwendet. Um die Rezipienten anzusprechen, werden Kontaminationen international auch in Zeitungen und Zeitschriften (vgl. VATER 1999, S. 96) verstärkt genutzt. Einige Überschriften bestehen lediglich aus einer Kontamination, wodurch sie wie Schlagwörter klingen. Hier zwei Beispiele:

Il Sole 24 Ore – 6 luglio 2015 – di Giuseppe Chiellino

*Da Grexit a Groff: ipotesi di «sospensione temporanea» dalla zona euro*<sup>16</sup>

© ZEIT ONLINE Eine Kolumne von Lenz Jacobsen - 23 Juli 2015

*Fünf vor acht / Griechenland-Krise: Grexit in der dritten Staffel*<sup>17</sup>

Kontaminationen sind im Deutschen und im Italienischen in der Regel nicht lexikalisiert, sie sind größtenteils Gelegenheitsbildungen (vgl. GRAMMIS). Nur Kontaminationen, die von Medien geschaffen werden, und die vieldiskutierte ‚gesellschaftliche‘ Phänomene oder hochaktuelle politische Ereignisse bezeichnen, avancieren «gelegentlich zu affektiv geladenen Schlagwörtern» (FRIEDRICH 2008, S. 182). Ein relevantes Beispiel dafür ist eben die Kontamination *Grexit*, die man als Stichwort in den deutschen und italienischen Online-Wörterbüchern finden kann:

TRECCANI ONLINE

Grexit (Greexit) s. m. o f. L'uscita della Grecia dall'area dell'euro. Prosegue il pressing dell'Europa su Atene nella speranza, sempre più debole, che in Grecia si riesca a dare vita a un nuovo governo in grado di rispettare gli impegni presi con l'UE ed evitare così l'uscita dall'euro. Ma i piani per il Greexit sono già pronti. (Gazzettino, 13 maggio 2012, p. 9, Primo Piano) • Poi sono rientrato in redazione e mi sono chiesto: è davvero il game over? Una cosa è discutere

<sup>16</sup> Vgl. <http://www.ilsole24ore.com/art/mondo/2015-07-05/da-grexit-groff-ipotesi-sospensione-temporanea-zona-euro-172632.shtml?uuid=ACuaYFM>

<sup>17</sup> Vgl. <http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-07/griechenland-grexit-krise-deal-line-politik>

del ‘Grexit’, dell’uscita di Atene dall’euro, un’altra è ipotizzare un contagio continentale che parte con la corrida. Un punto è indiscutibile: senza risposte credibili dei governi, il panico prenderà il timone della nave. (Mario Sechi, *Il Tempo*, 18 maggio 2012, p. 1, Prima Pagina) • [tit.] La proposta di Schaeuble: “Grexit per cinque anni”. Sei Paesi con Berlino. (*Giornale.it*, 12 luglio 2015, *Mondo*).

Dall’ingl. Gre(e)xit, a sua volta composto da gr(e)e(k) (‘greco’) ed (e)xit (‘uscita’)<sup>18</sup>.

DUDEN ONLINE

Grexit, der

Wortart: Substantiv, maskulin

Gebrauch: besonders Politikjargon

Häufigkeit: ■■■■■

Bedeutungsübersicht

möglicher Austritt Griechenlands aus der Eurozone

Herkunft

englisches Kunstwort aus englisch Greek und exit = Ausgang<sup>19</sup>

Einige Bildungen, die negative gesellschaftliche Entwicklungen bezeichnen, sind in der Regel leicht als Euphemismen zu entlarven. Interessant ist beispielsweise die Kontamination *Bremain*, die im Jahr 2016 in verschiedenen italienischen Artikeln erscheint<sup>20</sup>. Auf jeden Fall verwendet die italienische Presse lieber die englischen Schlagwörter, offenbar in der Annahme, der Text könnte dadurch gewinnen, weil sie die Illusion von Wissenschaftlichkeit erwecken. In diesem Sinne spielen die Mode und die Faszination für das Exotische in Italien eine große Rolle<sup>21</sup>. Der fremdsprachige Ausdruck füllt nicht immer eine semantische Lücke einer anderen Sprache, aber er klingt neu, interessant, modern. Dies führt dazu, dass den Anglizismen in Presseprodukten der Vorzug gegenüber den entsprechenden italienischen Wörtern gegeben wird (Coco 2008, S. 71).

<sup>18</sup> Vgl. [http://www.treccani.it/vocabolario/grexit\\_%28Neologismi%29/](http://www.treccani.it/vocabolario/grexit_%28Neologismi%29/)

<sup>19</sup> Vgl. <http://www.duden.de/node/1060208/revisions/1623783/view>

<sup>20</sup> Siehe u.a. BUSSI 2016, S. 12.

<sup>21</sup> Vgl. u.a. ZOLLI 1991, S. 3.



### 3. TOPOI UND METAPHERN

Der Krisenbegriff entwickelt ein narratives Potenzial, inklusive stabiler Topoi und wiederkehrender *Plotlinien*. Metaphern ermöglichen es, abstrakte Konzepte sprachlich zugänglich zu machen, indem sie als etwas beschrieben werden, das uns vertraut ist<sup>22</sup>. Man kann ein grobes Metaphernnetz erkennen, das von Kriegs-, Krankheits- und Mechanik-Metaphern dominiert wird.

In den Zeitungen, sowohl in Artikeln auf Italienisch als auch auf Deutsch, wird häufig die konzeptuelle Metapher der Krise als Krankheit verwendet. Wer ist der Patient, wer ist der Arzt, welches sind die Diagnosen und Therapien? Die am häufigsten benutzte Ausprägung steht im direkten Zusammenhang mit der Wirtschaft als erkranktem Körper, obwohl von der Krankheit auch Banken und Unternehmen betroffen sein können<sup>23</sup>. Die Banken oder das Finanzsystem als Ganzes fungieren als die erkrankten Organe in diesem Körper, der Staat als der Arzt. Symptome der Krankheit werden festgemacht, Therapien und ärztliche Eingriffe werden für notwendig gehalten; Rettungspakete gelten als mögliche Heilungsmaßnahmen, Geld als die benötigte Medizin<sup>24</sup>.

#### WELT.DE

Das sind die wahren Lösungen für Griechenland

Von Anja Ettel, Holger Zschäpitz | Veröffentlicht am 24.02.2015<sup>25</sup>

„Zusätzliches Geld ist nichts als ein *Schmerzmittel* für die *griechische Krankheit* und trägt nicht zur Heilung bei. Griechenland wurde durch den Euro zu teuer und muss nun billiger werden, um seine Wettbewerbsfähigkeit zurückzuerlangen. Das geht nur durch den Austritt aus dem Euro und die Abwertung der Drachme“, meint Sinn.

Der wohl bekannteste deutsche Ökonom sieht seine These auch dadurch bestätigt, dass genau *dieses Rezept* etwa den asiatischen Ländern in ihrer Krise Ende der 90er-Jahre wieder auf die Beine geholfen habe. „Eine Euro-Auszeit wäre *die richtige Therapie* für die griechische Wirtschaft.“

<sup>22</sup> Vgl. KUCK / RÖMER 2012, S. 54.

<sup>23</sup> *Ebenda*, S. 86.

<sup>24</sup> Siehe WENGELER / ZIEM 2014, S. 64.

<sup>25</sup> <https://www.welt.de/wirtschaft/article137792395/Das-sind-die-wahren-Loesungen-fuer-Griechenland.html>

## IL SOLE 24 ORE

Ecco come il Qe della Bce *anestetizza* la crisi greca<sup>26</sup>

– di Morya Longo e un articolo di Alessandro Plateroti | 20 aprile 2015 |

Che il «quantitative easing» (cioè *l'iniezione* di liquidità da parte della Bce) sia più «forte» della crisi di Atene, lo dicono i numeri che arrivano dai mercati stessi. [...] La correlazione, fino a fine 2008, era praticamente pari a 1: cioè quasi perfetta. Poi, con l'inizio della crisi greca nel 2010, si è invertita: i titoli di Atene *soffrivano* molto (i loro rendimenti salivano), ma quelli italiani reggevano molto meglio [...] Un movimento minimo, che lancia un messaggio ben preciso: i mercati – almeno per ora – non temono che Atene, qualunque sia l'epilogo della sua vicenda, possa *contagiare* gli altri Paesi del Sud Europa.

In diesen Beispielen trifft man die konzeptuelle Metapher der Krise als Krankheit in verschiedenen Ausprägungen, welche helfen sollen, die Situation Griechenlands besser zu begreifen. «Zusätzliches Geld» und «Liquidität» erscheinen als Notbehelfe gegen eine Krankheit, die andere Länder infizieren könnte. Als einzige Lösung, «die richtige Therapie» für die griechische Wirtschaft, wird die «Euro-Auszeit» angeführt. Im Finanzkrisendiskurs 2008/2009 sind neben der bereits dargestellten Krankheitsmetaphorik ebenfalls Mechanik-Metaphern<sup>27</sup> erschienen, in denen die Wirtschaft als Maschine einen Defekt in Form der Finanzkrise zeigt, sowie die Kriegs- und Kampf-Metaphorik, in der politisches Handeln als Kampf und die Finanzkrise als der zu bekämpfende Gegner erscheinen. Damit wird das Abstraktum Krise konzeptualisiert.

Wie Skirl und Schwarz-Friesel thematisiert haben, steht den journalistischen Berichterstatern für das Reden über alltägliche, bekannte politische erscheinende Vorgänge bereits ein Repertoire von konventionellen, lexikalisierten Metaphern zur Verfügung, die auf kulturell verankerte Konzeptualisierungen verweisen<sup>28</sup>. Politik wird oft als Krieg (1) oder als Theater

<sup>26</sup> [http://www.ilsole24ore.com/art/finanza-e-mercati/2015-04-19/la-bce-anestetizza-crisi-greca-164724.shtml?uuiid=ABLFL8RD&refresh\\_ce=1](http://www.ilsole24ore.com/art/finanza-e-mercati/2015-04-19/la-bce-anestetizza-crisi-greca-164724.shtml?uuiid=ABLFL8RD&refresh_ce=1)

<sup>27</sup> Siehe u. a. den Artikel *Steinmeier nennt Debatte über Reparationen „gefährlich“*. URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/reparationen-an-griechenland-steinmeier-nennt-debatte-gefaehrlich-a-1024158.html>

<sup>28</sup> Vgl. SKIRL / SCHWARZ-FRIESEL 2007, S. 75.

(2) beschrieben, wofür sich viele weitere konventionelle Beispiele finden lassen<sup>29</sup>:

- (1) Wahlkampfwanne, Kampfeinheit, Minenfeld
- (2) Schauspiel, Spektakel, Trauerspiel, hinter den Kulissen

Was die Krise der letzten Jahre angeht, scheint vor allem in den deutschen Zeitungen die Metapher Krise/Theater sehr beliebt zu sein, was wahrscheinlich auch von der Assoziation mit der Griechenlands kulturellen Tradition abhängt. Oft wird in den deutschen und italienischen Zeitungen die griechische Situation mit dem Kompositum *Schuldendrama* beschrieben, man spricht von *Interpretationen*, wobei immer davon ausgegangen wird, dass jemand *hinter den Kulissen* (oder *dietro le quinte*) handelt. Hier ein Beispiel aus «Il Sole 24 Ore» und zwei aus T-ONLINE und DIE ZEIT:

#### IL SOLE 24 ORE

All'Europa serve Obama per salvare la Grecia – di Luigi Zingales | 15 febbraio 2015 |

[...] Nei giorni scorsi il presidente Obama ha finalmente parlato della questione. Ma più che di dichiarazioni pubbliche, gli Usa avrebbero bisogno di una squadra di negoziatori affidabili in loco, che lavori *dietro le quinte*. Le persone adatte non mancano certo. Quella che manca è la volontà politica di intraprendere una battaglia che gli Stati Uniti potrebbero perdere. Ma quella volontà è necessaria se vogliono impedire che il *dramma* attuale della Grecia degeneri in una *tragedia* mondiale<sup>30</sup>.

#### T-ONLINE

Das Hin und Her im *griechischen Schuldendrama* geht weiter: Kurz nach den eindringlichen Warnungen von IWF und EZB, dass Athen ohne Reformen kaum mehr seine Schulden tilgen kann, hat Ministerpräsident Alexis Tsipras die neue Forderungsliste der internationalen Geldgeber als “absurd” zurückgewiesen<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Vgl. BALDAUF 1997, S. 185-191, 214.

<sup>30</sup> <http://www.ilssole24ore.com/art/commenti-e-idee/2015-02-15/all-europa-serve-obama-salvare-grecia-142509.shtml?uid=ABuJsEvC>

<sup>31</sup> [http://www.t-online.de/wirtschaft/id\\_74269750/griechenland-tsipras-bezeichnet-reformliste-als-absurd-.html](http://www.t-online.de/wirtschaft/id_74269750/griechenland-tsipras-bezeichnet-reformliste-als-absurd-.html)

## DIE ZEIT

Wissen die, was sie tun?

Erst lobt SPD-Chef Sigmar Gabriel das Referendum in Griechenland – dann kritisiert er es. Die Kanzlerin schweigt lieber ganz. Ist die Koalition noch Herr der Lage?

VON Lisa Caspari | 28. Juni 2015 - 19:03 Uhr

In Griechenland *spielt sich ein Drama ab*, doch die Kanzlerin sagt kein Wort. Sie schweigt, ebenso wie die einflussreichen Staats- und Regierungschefs der Eurozone. In diesen Stunden, in denen die Weltgemeinschaft auf Europa blickt, *in denen jeder Satz interpretiert* und auf seine mögliche Intention abgeklopft wird, soll offenbar jegliche Aufregung vermieden werden. Selbst Finanzminister Wolfgang Schäuble ist mittlerweile um Deeskalation bemüht. Die Tür für Verhandlungen bleibe offen, betonte er am Sonntag.

[...]

Oder einigte sie sich auf eine Kommunikationsstrategie und musste sie dann opfern, weil die Ereignisse sich gefährlich überschlugen? Kurz darauf nämlich erklärte CDU Finanzminister

Schäuble die Verhandlungen mit Griechenland für beendet, der Grexit stand im Raum und innenpolitischer Streit war nicht mehr angebracht.

[...]

Doch Schäuble winkt ab. Und Merkel schweigt. *Hinter den Kulissen* sei sie natürlich in die Diplomatie eingebunden, betonen Regierungssprecher. Kein Wort gibt es übrigens auch vom sonst so redseligen CSU-Chef Horst Seehofer – was für den Ernst der Lage spricht<sup>32</sup>.

Nicht nur konventionelle, sondern auch unkonventionelle Metaphern werden verwendet, um die *Eurokrise* zu erzählen<sup>33</sup>. Eine der Neuheiten in der aktuellen Narration der Krise ist gewissermaßen das metaphorische Feld der Schule: Europa wird als Klasse dargestellt, in der die Schüler ihre No-

<sup>32</sup> <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-06/griechenland-referendum-spd-euro>

<sup>33</sup> Das Wechselspiel des Gebrauchs von konventionellen und unkonventionellen Metaphern in Massenmedien wird von SCHMITZ (2004, S. 116 f.) wie folgt erläutert: «Metaphern sind sprachliche Instrumente des Denkens, mit denen Altes neu gesehen und Neues alten Mustern zugeordnet wird [...] Metaphern öffnen und schließen Perspektiven, sie erlauben neuartige Deutungen und kanalisieren vereinfachende Weltbilder [...] So bewegen sich auch Metaphern in Massenmedien im dauernden Wechselspiel von Innovation und Befestigung».

ten miteinander vergleichen<sup>34</sup>. Kreative und innovative Metaphern<sup>35</sup> werden in Massenmedien oft auch mit dem Ziel verwendet, aufgrund ihrer Expressivität die Aufmerksamkeit der Mediennutzer zu erregen oder komplizierte Phänomene unter einer neuen, ungewohnten Perspektive zu betrachten. Aus dem in deutschen Zeitungen verwendeten Vokabular geht – verglichen mit dem der italienischen Zeitungen – eine deutlich härtere Einstellung Griechenland gegenüber hervor; man kann fast von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis sprechen.

In einem Artikel aus «Die Welt» (19.12.15) lautet die Überschrift: «Tsipras hat aus der Griechen-Krise rein gar nichts gelernt».

Lange nichts gehört von den Griechen. Tatsächlich ist das einzig Neue das frische Geld, das die EU wieder nach Hellas pumpt. Ansonsten regiert in Athen der alte Unwille gegen grundlegende Reformen. *Tsipras hat aus der Griechen-Krise rein gar nichts gelernt.*

Man *lernt nicht für die Schule*, sondern fürs Leben, predigten *Eltern früher ihren Kindern*. Viele *Schüler* verstanden das. Früher oder später jedenfalls. Die anderen mühen sich heute mit dem Lebensunterhalt, haben noch immer nicht verstanden warum und geben nicht selten anderen die Schuld für ihre Misere. [...] Zugegeben: Die *Lehrer* aus Washington, Brüssel und Frankfurt waren gelegentlich nicht sehr einfühlsam, griffen manchmal zu eher orthodoxen Methoden – getrieben auch von der Bundesregierung.

Lange nichts gehört von den Griechen. Tatsächlich ist das einzig Neue das frische Geld, das die EU wieder nach Hellas pumpt. Ansonsten regiert in Athen der alte Unwille gegen grundlegende Reformen.

[...]

*Tsipras hetzt gegen Deutschland*

Stattdessen schreibt Tsipras Gastbeiträge für griechische Zeitungen, in denen er Sparpolitik und Fremdenfeindlichkeit in einen engen Zusammenhang setzt. Kritiker lässt er von seinem Büro als „reuelose“ und „besessene Feinde“ be-

<sup>34</sup> Die Metaphorik der Schule wird schon in einigen im Jahr 2012 erschienenen Artikeln verwendet: «Deutschland wird zum unbeliebten Musterschüler, Italien gerät trotz aller Mühen zum Schmutzkind, Frankreich scheint hinter Deutschland zurückzubleiben» (*Süddeutsche Zeitung*, 16.01.2012). Dazu vgl. CEFFA 2016, S. 87.

<sup>35</sup> Kreative Metaphern verweisen auf bekannte konzeptuelle Kombinationen, die sich in lexikalisierten Metaphern nachweisen lassen und diese entweder erweitern oder mit unkonventionellen lexikalischen Mitteln benennen. Innovative Metaphern lassen sich nicht auf bereits bekannte Konzeptualisierungen zurückführen, sondern sie etablieren neue Konzeptkopplungen. Vgl. dazu SKIRL / SCHWARZ-FRIESEL 2007, S. 30.

zeichnen. Das Schlimmste daran: Aus seiner Sicht ist das ein ganz rationales Verhalten. Tsipras, dessen Koalition nur noch mit drei Stimmen Mehrheit regiert, hat weitere schwierige Reformabstimmungen vor sich<sup>36</sup>.

Wie schon angedeutet, was die Unterschiede zwischen den deutschen und italienischen Bildern betrifft, erkennt man die wichtigsten auf der Ebene der Zuweisung der Verantwortung für die Krise. Griechenland und die Krise werden aber auf verschiedene Art und Weise beschrieben: manchmal ist sie als «schleichender Prozess» beschrieben, in anderen Fällen erscheint sie als eine plötzlich auftretende Naturkatastrophe.

Ein Beispiel taucht in einem Artikel aus «Die Zeit» (12.11.2015) auf, in dem die Flüchtlinge – ein anderes dominierendes Thema der letzten Jahre – mit einer Lawine verglichen werden.

Schäuble warnt vor Eskalation in der Flüchtlingskrise  
Der CDU-Politiker vergleicht die *Flüchtlingsbewegung mit einer Lawine*. Grenzkontrollen sind aus seiner Sicht keine Lösung. Aus Bayern kommen neue Forderungen<sup>37</sup>.

In «La Repubblica» (13.07.2015) verwendet man Worte wie *crollare* ‚zusammenbrechen‘, *tempesta* ‚Sturm‘, *cadere* ‚fallen‘.

Cinque miliardi persi *crolla* l'export verso la Grecia in crisi  
Dal 2008 a oggi, infatti, ovvero da quando è cominciata *la tempesta* sui mercati, le esportazioni verso la repubblica ellenica sono crollate da quasi 8 a circa 3 miliardi, con una perdita secca di 5. Per la bilancia commerciale italiana l'ammacco è stato ancora più secco, perché da 6 miliardi di surplus si è passati in soli sei anni a 1,4 e alla fine di quest'anno potrebbe scendere addirittura a 1. Infatti, mentre in questi anni il nostro export *crollava*, l'import dalla Grecia saliva [...] La *caduta* del Pil greco, sceso finora del 25 per cento rispetto all'inizio della crisi, ha tolto potere d'acquisto ai cittadini ellenici facendo *crollare* le nostre esportazioni. Si tratta di un *vero bollettino di guerra*<sup>38</sup>:

<sup>36</sup> <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article150084999/Tsipras-hat-aus-der-Griechen-Krise-rein-gar-nichts-gelernt.html>

<sup>37</sup> Siehe den Artikel: *Schäuble warnt vor Eskalation in der Flüchtlingskrise*, 12.11.2015. URL: <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-11/schaeuble-fluechtlinge-europa>

<sup>38</sup> BONAFEDE Adriano, *Cinque miliardi persi, crolla l'export verso la Grecia in crisi* [http://www.repubblica.it/economia/affari-e-finanza/2015/07/13/news/cinque\\_miliardi\\_persi\\_crolla\\_lexport\\_verso\\_la\\_grecia\\_in\\_crisi-119025016/](http://www.repubblica.it/economia/affari-e-finanza/2015/07/13/news/cinque_miliardi_persi_crolla_lexport_verso_la_grecia_in_crisi-119025016/)

Wie das Beispiel zeigt, findet man aber auch Verben und Worte, die zur Metaphorik des Krieges gehören, wie *bollettino di guerra* („Kriegsbericht“) oder *minare* („verminen“). Ein anderes Beispiel ist ein in «La Repubblica» (29.06.2015) erschienener Artikel, in dem man wieder *minare* und das Verb *affondare* („versenken“) antrifft.

La Grecia affonda le Borse: Milano crolla del 5%, spread in tensione  
MILANO – La Grecia *affonda* le borse e mette in tensione allo spread fra Btp e Bund tedeschi, che sulla paura di un’uscita di Atene dalla moneta unica arriva a sfiorare quota 200 punti (197) prima di ritracciare a 159, contro i 123 di venerdì scorso. Il rendimento del debito italiano sale al 2,39%, ai massimi dall’inizio di novembre dello scorso anno: una corsa che rischia di *minare* anche la tenuta dei conti italiani. Basti pensare, infatti, che 100 punti base si traducono in un aumento del costo del debito – per l’Italia – di circa 4 miliardi di euro l’anno<sup>39</sup>.

Insbesondere beleuchtet die Metaphorik der Naturkatastrophe die Gefahren und die negativen Folgen des ökonomischen Abschwungs. Gleichzeitig impliziert diese Art der Konzeptualisierung, dass es sich bei einer Wirtschaftskrise um ein unkontrollierbares und unberechenbares Naturphänomen handelt, dem Staaten und Unternehmen weitgehend hilflos ausgeliefert sind<sup>40</sup>.

#### 4. ZUM SCHLUSS. DIE WORTE DER KRISE: DIE KRISE DER WORTE?

Können sich Sprachen in einer Krise befinden<sup>41</sup>, in Anbetracht der Tatsache, dass sie als Ganzheit nur virtuell oder – besser gesagt – abstrakt existieren<sup>42</sup>? Wenn einerseits die Krise der letzten Jahre die Entstehung von Neologismen sowohl im Deutschen als auch im Italienischen befördert hat, wird andererseits aufgrund des Eindringens von fremdsprachlichen Elementen um das Fortleben der eigenen Sprache und Kultur gebangt. Ein entscheidender Punkt ist aber die übertriebene Nutzung von Metaphern in der

<sup>39</sup> BALESTRERI Giuliano, *La Grecia affonda le Borse: Milano crolla del 5%, spread in tensione*: [http://www.repubblica.it/economia/2015/06/29/news/borse\\_primi\\_segnali\\_negativi\\_da\\_crisi\\_greca\\_tokyo\\_apre\\_in\\_netto\\_calor-117904179/](http://www.repubblica.it/economia/2015/06/29/news/borse_primi_segnali_negativi_da_crisi_greca_tokyo_apre_in_netto_calor-117904179/)

<sup>40</sup> Vgl. SODDEMANN 2013.

<sup>41</sup> Siehe dazu SCHAFROTH 2010, S. 145-177.

<sup>42</sup> Vgl. COSERIU 1988, S. 250 f.

Presse und in der Politik, wenn man über die Krise spricht. Nicht nur Sprachwissenschaftler, sondern auch die Massenmedien in Deutschland denken über die Sprache der Krise nach. «Die Sprache ist aseptisch geworden», schreibt ein Journalist von «Der Spiegel» im Artikel *Der Wandel in den Worten* von Georg Diez<sup>43</sup>. Die Worte der Krise verbergen ihre Bedeutung, sie werden zu Chiffren in einem Spiel der Macht und der Täuschung, bei dem es vor allem darum geht, die eigentliche Absicht zu verdunkeln.

Es handelt sich um eine Sprache, die ihre eigene Künstlichkeit reproduziert, die Sprache der Bürokraten und der Regeln, die Sprache der Funktionalitäten und Zwänge, eine Sprache, die scheint, ihren Wert als Instrument der Aufklärung verloren zu haben, und dagegen sogar zu einem Unterwerfungsmittel geworden zu sein.

In «Zeit online» spricht man auch von einem «Metaphernsalat der Krise» im negativen Sinne.

GRIECHENLAND – Zeit online – Kultur

Im Metaphernsalat der Krise “Schuldendrama”, “Rosskur”, “Hausaufgaben machen”: Die

Sprache der Eurokrise verrät weniger über Griechenland als über den Geisteszustand der deutschen Politik.

Von Nils Markwardt | 28. Juni 2015 - 18:53 Uhr Copyright: ZEIT ONLINE<sup>44</sup>

Die Finanzkrise hat also vielerorts nicht nur zur Gefährdung von Menschen, sondern auch zu einer Verarmung der Sprache geführt und beides hängt, zumindest auf implizite Weise, zusammen.

Seit jeher weisen deutsche Muttersprachler ihrer Sprache einen großen Stellenwert zu. So wird die Problematik der Sprache in zahlreichen Werken verschiedener Autoren und Dichter des 19. und des 20. Jahrhunderts thematisiert. Heute beschäftigen sich nicht nur Akademiker, sondern auch Journalisten und Blogger mit der Sprache der Medien, der Politik, der Krise. Es gibt interessante Blogs, in denen *Unworte* oder problematische Bilder des politischen Diskurses aufgeführt werden.

<sup>43</sup> Vgl. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/glossar-zur-krise-in-griechenland-teil-1-kolumne-a-1045205.html>. Man findet auch verschiedene Artikel in der italienischen Presse, die sich mit der Verarmung der italienischen Sprache befassen. Siehe u.a. *Le metafore al tempo della crisi* von Davide Guadagni: <http://guadagni.blogautore.espresso.repubblica.it/2013/07/02/le-metafore-al-tempo-della-crisi>

<sup>44</sup> Vgl. <http://www.zeit.de/kultur/2015-06/griechenland-krise-metaphern-sprache>



Solche *Unworte* der Politik befinden sich etwa im Nachschlagewerk *Sprachlügen* (2012) von Kai Biermann, Journalist und Autor, und bei Martin Haase, Romanist und Sprachwissenschaftler der Universität Bamberg. Darin finden wir beispielsweise «Atomruine» für ein havariertes Atomkraftwerk. Ebenfalls können bereits vorhandene sprachliche Mittel, wie zum Beispiel das von der Bundeskanzlerin gern verwendete «wir», im Krisendiskurs semantisch neu aufgeladen werden und neue pragmatische Funktionen bekommen. Aus dem Blog der Autoren der Sammlung *Sprachlügen*<sup>45</sup> liest man ein Post mit dem Titel: *Floskeln als Krisenbarometer*. Udo Stiehl und Sebastian Pertsch, die zwei Journalisten des Blogs «Floskelwolke», durchsuchen täglich Google News und analysieren, welche von insgesamt 130 Floskeln dort verwendet werden und wie häufig sie vorkommen. Ihre Daten stellen sie allen Interessierten zur Verfügung. Kai Biermann und Martin Haase haben daraus zwölf Begriffe herausgesucht, die vor allem für das Thema Flüchtlinge und Asyl relevant sind, und deren Vorkommen im Jahr 2015 visualisiert. Das Ergebnis wurde in ihrem Vortrag beim 32C3<sup>46</sup> genutzt, um zu belegen, dass es sich in Floskeln und Phrasen zeigt, wie gesellschaftliche Probleme wahrgenommen und debattiert werden.

Ein Unwort der Krise, das sie in ihrem Blog und in ihrem Buch erläutern und stark kritisieren, ist *alternativlos*<sup>47</sup>:

Aber stimmt das? Eher nicht, wie die dabei gern verwendete *alternativlose Entscheidung* zeigt: Die nämlich ist ein Oxymoron, eine Verknüpfung von Dingen, die sich widersprechen. Wäre die Situation ohne Alternative, also Wahlmöglichkeit, gäbe es nichts zu entscheiden. Gibt es aber eine Alternative und sei es nur die, das Gesetz/die Maßnahme/den Krieg eben sein zu lassen, steht auch eine bewusst getroffene Entscheidung dahinter. Wäre Politik also tatsächlich *a.*, bräuchte es keine Politiker. Was zeigt, dass der Begriff auf keinen Fall hilflos ist. Er ist vielmehr eine glatte Lüge<sup>48</sup>.

In den letzten Wochen des Jahres 2015 tauchen häufig Begriffe auf, die vor allem Angst vor den Flüchtenden schüren sollen, wie *Flüchtlingssuna-*

<sup>45</sup> <http://neusprech.org/>

<sup>46</sup> «Chaos Communication Congress». Siehe <http://fahrplan.top/congress/2015/Fahrplan/events/7150.html>

<sup>47</sup> *Alternativlos* wurde im Januar 2011 zum Unwort des Jahres 2010. Vgl. <http://neusprech.org/alternativlos/>

<sup>48</sup> *Ebenda*

mi, *Flüchtlingsansturm* oder Phrasen wie *das Boot ist voll*, und es zeigt sich, so Kai Biermann, dass der auch von Angela Merkel gern genutzte Ausdruck *alternativlos* so etwas wie ein Nullwert politischer Kommunikation sei, der immer passt.

Solche Metaphern über die Flüchtlinge werden auch vom Journalisten Stefan Fries in seinem Blog und auf Twitter kritisiert; in seinem Post *Sprache in der Krise: Wie wichtig die richtigen Wörter sind* (3.11.15) liest man:

In ähnlicher Weise verwenden Rechtsextremisten und Fremdenfeinde heute Begriffe wie "Flüchtlingswelle" und "Flüchtlingsflut" – sie machen die ankommenden Menschen damit zum einen zu einer Naturkatastrophe und zum anderen zu etwas, das zerstörerisch über uns kommt. Beides ist freilich Unsinn. In Nachrichtenredaktionen vermeiden wir deshalb solche Begriffe und diskutieren stetig darüber, welche Worte wir verwenden<sup>49</sup>.

Die Krise ist längst ein Zustand geworden, sie schafft Zusammenhalt, ihre eigene Sprache – wobei es deutlich geworden ist, dass die Sprache der Krise auch eine Krise der Sprache offenlegt.

An den Worten aber, die wir verwenden, kann man die Krisenfolgen erkennen, gerade indem sie dazu neigen, ihre Bedeutung zu verbergen. Dabei möchte ich doch diesen Beitrag mit einem Satz von Victor Klemperer abschließen, der in seinem *Notizbuch eines Philologen* die LTI, die *Lingua Tertii Imperii* oder Sprache des Nationalsozialismus erforscht hat – eine Prämisse, die bis heute, im Zeitalter der Massenmedien, aktuell bleibt: «Was jemand willentlich verbergen will, sei es nur vor anderen, sei es vor sich selber, auch was er unbewusst in sich trägt: die Sprache bringt es an den Tag»<sup>50</sup>.

### *Bibliographie*

BALDAUF Christa, *Metapher und Kognition: Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher*, Frankfurt 1997.

BIERMANN Kai / HAASE Martin, *Sprachlügen: Unworte und Neusprech von »Atomruine« bis »zeitnah«*, Frankfurt 2012.

BRASELMANN Petra, *Englisch in der Romania*, in Rudolf HOBERG (Hrsg.), *Deutsch*

<sup>49</sup> Vgl. <http://stefan-fries.com/2015/11/03/sprache-in-der-krise-wie-wichtig-die-richtigen-woerter-sind/>; <https://twitter.com/fkrppel/status/661665134931263488>

<sup>50</sup> KLEMPERER 1966 [1947], S. 18. Das gleiche Zitat auch im Blog *Neusprech*.

- *Englisch - Europäisch. Impulse für eine neue Sprachpolitik*, Mannheim et al. 2002, 298-332.
- BUSSE Ulrich, *Anglizismen in Deutschland: Historische Entwicklung, Klassifizierung, Funktion(en) und Einstellungen der Sprachteilhaber*«, in Sandro M. Moraldo / Marcello Soffritti (Hrsg.), *Deutsch aktuell. Einführung in die Tendenzen der deutschen Gegenwartssprache*, Rom 2004, 81-93.
- BUSI Chiara, *Brexit o Bremai, ecco che cosa succederà*, in *Il Sole 24 Ore* - 20 Juni 2016, 12.
- CASTELLANI Arrigo, *Morbus anglicus*, in «*Studi Linguistici Italiani*», XIII, 1987, 137-153.
- CEFFA Sabina, *Narrare la crisi, tradurre la crisi: un'analisi comparata del discorso sulla crisi economica europea nella stampa tedesca e italiana*, in PIETRINI Daniela / WENZ Kathrin (Hrsg.), *Dire la crise: mots, textes, discours / Dire la crisi: parole, testi, discorsi / Decir la crisis: palabras, textos, discursos*, Frankfurt am Main 2016, 81-93.
- CEOLINI Anna, *Gli anglicismi nelle pubblicazioni ufficiali e sulla stampa: il caso del lessico della crisi*, Maîtrise, Univ. Genève 2013.
- COCO Alessandra/ GIOVANARDI Claudio/ GUALDO Riccardo, *Inglese - Italiano 1 a 1. Tradurre o non tradurre le parole inglesi?*, San Cesario di Lecce 2008.
- COSERIU Eugenio, *Einführung in die Allgemeine Sprachwissenschaft*, Tübingen 1988.
- DAVY Dennis, *Shortening Phenomena in Modern English Word Formation: An Analysis of Clipping and Blending*, in «*Franco-British Studies*», 29, 2000, 59-76.
- DE MAURO Tullio, *GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso. Nuove parole italiane dell'uso*, Volume VIII, Torino 2007.
- DUDEN, *Deutsche Sprache in 12 Bänden*, herausgegeben vom Wissenschaftlichen Rat der Dudenredaktion, Mannheim 2013. ([www.duden.de](http://www.duden.de))
- FENSKE Uta / HÜLK Walburga / SCHUHEN Gregor (Hrsg.), *Die Krise als Erzählung. Transdisziplinäre Perspektiven auf ein Narrativ der Moderne*, Bielefeld 2013.
- FRIEDRICH Cornelia, *Kontamination – Zur Form und Funktion eines Wortbildungstyps im Deutschen*, Dissertation an der Philosophischen Fakultät und Fachbereich Theologie der Universität Erlangen-Nürnberg 2008.
- GRAMMIS: <http://hypermedia.ids-mannheim.de/index.html> *Kontamination* verfasst von Elke Donalies.
- KLEMPERER Victor, *LTI. Notizbuch eines Philologen*, Stuttgart 1947.
- KUCK Kristin / RÖMER David, *Metaphern und Argumentationsmuster im Mediendiskurs zur ›Finanzkrise‹*, in PELTZER Anja / LÄMMLE Kathrin / WAGENKNECHT Andreas, *Krise, Cash & Kommunikation. Die Finanzkrise in den Medien*, Konstanz und München 2012.
- LAKOFF George / JOHNSON Mark, *Metaphors we live by*, Chicago / London 1980.

- LO ZINGARELLI 2017, *Vocabolario della Lingua Italiana*, Bologna 2016.
- MINDER Raphael, *Die Sprache der Krise*. <http://www.voxeurop.eu/de/content/article/4006521-die-sprache-der-krise>.
- MUZET Denis, *Les mots de la crise*, Paris 2013.
- PAUL Hermann, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Tübingen 1995 (1880).
- PIETRINI Daniela / WENZ Kathrin (Hrsg.), *Dire la crise: mots, textes, discours / Dire la crisi: parole, testi, discorsi / Decir la crisis: palabras, textos, discursos*, Frankfurt am Main 2016.
- SCHAFROTH Elmar / SCHWARZER Christine / CONTE Domenico (Hrsg.), *Krise als Chance aus historischer und aktueller Perspektive. Crisi e possibilità. Prospettive storiche e attuali*, Beiträge des 15. Internationalen Kolloquiums der Partneruniversitäten Neapel (Università degli Studi Federico II) und Düsseldorf (Heinrich-Heine Universität) vom 27. bis 28. September 2007 in Neapel, Oberhausen 2010.
- SCHAFROTH Elmar, «Crisi nelle lingue - lingue in crisi», in SCHAFROTH Elmar / SCHWARZER Christine / CONTE Domenico, 145-177.
- SCHARLOTH Joachim et AL., *Die Schweiz in der Krise: Korpuspragmatische Untersuchungen zur sprachlichen Konstruktion und Diffusion von Krisensemantiken*, in «Aptum. Zeitschrift für Sprachkritik und Sprachkultur», 6/2, 99-120.
- SCHMITZ Ulrich, *Sprache in modernen Medien. Einführung in Tatsachen und Theorien, Themen und Thesen*, Berlin 2004.
- SKIRL Helge / SCHWARZ-FRIESEL Marika, *Metapher*, Heidelberg 2007.
- SODDEMAN Kilian, *Die Metaphorik im Diskurs über die Wirtschaftskrise. Eine korpuslinguistische Untersuchung aus Sicht der kognitiven Metaphertheorie über die Darstellung der jüngsten Wirtschaftskrise im Sprachgebrauch verschiedener deutscher Online-Zeitungen*, Essen 2013.
- STEFFENS Doris / AL-WADI Doris, *Neuer Wortschatz. Neologismen im Deutschen 2001-2010*, 2 Bände, Mannheim 2013.
- TAGLIALATELA Antonio, *Le interferenze dell'inglese nella lingua italiana tra "protezionismo" e "descrittivismo" linguistico: il caso del lessico della crisi*, in «Linguae & - Rivista di lingue e culture moderne», Vol. 10, n. 2, 2011, 65-89.
- VARIANO Angelo, *Dire la crisi in rete. Analisi lessicale di europeismi economici nell'informazione online: dal "Sole 24 Ore" al "movimento per la decrescita felice"*, in PIETRINI Daniela / WENZ Kathrin 2016, 149-162.
- VATER Heinz, *Einführung in die Sprachwissenschaft*, 3. Aufl., München 1999.
- VOCABOLARIO TRECCANI: <http://www.treccani.it/vocabolario/>.
- WENGLER Martin/ ZIEM Alexander, *Wie über Krise geredet wird*, in HABSCHIED Stephan / KOCH Lars (Hrsg.), *Katastrophen, Krisen, Störungen*, Stuttgart 2014, 52-74.
- ZOLLI Paolo, *Le parole straniere*, a cura di Flavia Ursini, seconda edizione, Bologna 1991.

*Zeitungs- und Zeitschriftenartikel online*

- BALESTRERI Giuliano, *La Grecia affonda le Borse: Milano crolla del 5%, spread in tensione*: [http://www.repubblica.it/economia/2015/06/29/news/borse\\_primi\\_segna\\_nali\\_negativi\\_da\\_crisi\\_greca\\_tokyo\\_apre\\_in\\_netto\\_calor-117904179/](http://www.repubblica.it/economia/2015/06/29/news/borse_primi_segna_nali_negativi_da_crisi_greca_tokyo_apre_in_netto_calor-117904179/).
- BONAFEDE Adriano, *Cinque miliardi persi, crolla l'export verso la Grecia in crisi*: [http://www.repubblica.it/economia/affari-e-finanza/2015/07/13/news/cinque\\_miliardi\\_persi\\_crolla\\_lexport\\_verso\\_la\\_grecia\\_in\\_crisi-119025016/](http://www.repubblica.it/economia/affari-e-finanza/2015/07/13/news/cinque_miliardi_persi_crolla_lexport_verso_la_grecia_in_crisi-119025016/).
- CASPARI Lisa, *Wissen die, was sie tun?* <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-06/griechenland-referendum-spd-euro>.
- CHIELLINO Giuseppe, *Da Grexit a Groff: ipotesi di «sospensione temporanea» dalla zona euro*: <http://www.ilsole24ore.com/art/mondo/2015-07-05/da-grexit-groff-ipotesi-sospensione-temporanea-zona-euro-172632.shtml?uuiid=A-CuaYFM>.
- DAMS Jan, *Tsipras hat aus der Griechen-Krise rein gar nichts gelernt*: <http://www.welt.de/debatte/kommentare/article150084999/Tsipras-hat-aus-der-Griechen-Krise-rein-gar-nichts-gelernt.html>.
- DIEZ Georg, *Der Wandel in den Worten*: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/glossar-zur-krise-in-griechenland-teil-1-kolumne-a-1045205.html>.
- ETTEL Anja, *Das sind die wahren Lösungen für Griechenland*: <https://www.welt.de/wirtschaft/article137792395/Das-sind-die-wahren-Loesungen-fuer-Griechenland.html>.
- JACOBSEN Lenz, *Grexit in der dritten Staffel*: <http://www.zeit.de/politik/ausland/2015-07/griechenland-grexit-krise-deal-line-politik>.
- MARKWARDT Nils, *Im Metaphernsalat der Krise*: <http://www.zeit.de/kultur/2015-06/griechenland-krise-metaphern-sprache>.
- PLATEROTI Alessandro, *Ecco come il Qe della Bce anestetizza la crisi greca*: [http://www.ilsole24ore.com/art/finanza-e-mercati/2015-04-19/la-bce-anestetizza-crisi-greca-164724.shtml?uuiid=ABLFL8RD&refresh\\_ce=1](http://www.ilsole24ore.com/art/finanza-e-mercati/2015-04-19/la-bce-anestetizza-crisi-greca-164724.shtml?uuiid=ABLFL8RD&refresh_ce=1).
- ZINGALES Luigi, *All'Europa serve Obama per salvare la Grecia*: <http://www.ilsole24ore.com/art/commenti-e-idee/2015-02-15/all-europa-serve-obama-salvare-grecia-142509.shtml?uuiid=ABUJsEvC>.
- Steinmeier nennt Debatte über Reparationen "gefährlich"*: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/reparationen-an-griechenland-steinmeier-nennt-debatte-gefaehrlich-a-1024158.html>.
- Tsipras bezeichnet Reformliste der Gläubiger als "absurd"*: [http://www.t-online.de/wirtschaft/id\\_74269750/griechenland-tsipras-bezeichnet-reformliste-als-absurd-.html](http://www.t-online.de/wirtschaft/id_74269750/griechenland-tsipras-bezeichnet-reformliste-als-absurd-.html).
- Schäuble warnt vor Eskalation in der Flüchtlingskrise*: <http://www.zeit.de/politik/deutschland/2015-11/schaeuble-fluechtlinge-europa>.

*Blog und Webseite Forschungsgruppen*

<http://stefan-fries.com/2015/11/03/sprache-in-der-krise-wie-wichtig-die-richtigen-woerter-sind/>; <https://twitter.com/fkrppel/status/661665134931263488>.

<http://neusprech.org/>.

<http://guadagni.blogautore.espresso.repubblica.it/2013/07/02/le-metafore-al-tempo-della-criasi/>.

*Languagetalks: KRISE. Mediale, sprachliche und literarische Horizonte eines viel zitierten Begriffs* (Universität München). URL: <http://www.languagetalks.fak13.uni-muenchen.de/languagetalks-16/call-for-papers/index.html>.

Einführung der Ringvorlesung (Universität Siegen) *Narrative der Krise*. URL: <https://moodle.uni-siegen.de/course/info.php?id=2346>.



# LA DIDATTICA DEL TEDESCO COME LINGUA STRANIERA NEL TFA

IL RUOLO DEL LESSICO

di

Barbara Häußinger<sup>1</sup>

Napoli

## 1. INTRODUZIONE

Il ruolo del lessico nella comunicazione in una lingua straniera viene riassunto da KRASHEN con perspicacia, quando osserva che «quando si viaggia non si portano appresso le grammatiche; piuttosto ci si porta appresso un dizionario<sup>2</sup>». Infatti, essendo portatrici dei significati di una lingua, le parole costituiscono lo strumento più importante per esprimere l'intenzione comunicativa del parlante in L2, ed eventuali errori lessicali incidono per lo più in misura maggiore sulla riuscita dell'atto di comunicazione rispetto a eventuali errori di morfosintassi.

Una volta constatata la centralità del lessico per l'apprendimento di una lingua straniera, bisogna però tener conto, nell'ottica di una didattica del lessico, delle difficoltà che comporta per i discenti la memorizzazione delle parole, difficoltà che consistono innanzitutto nell'immagazzinare le parole della L2 nel lessico mentale, come si sottolinea in numerosi studi (tra gli altri BÖRNER / VOGEL 1997; RAUPACH 1997; SCHERFER 1997; WOLFF 2002; ROCHE / PLIEGER 2004); nonché delle situazioni reali che si determinano in classe, dove spesso si dedica poco tempo al lavoro con il lessico. Infatti, ancora oggi è prassi comune delegare lo studio del lessico agli allievi come compito da svolgere a casa, trascurando il fatto che essi sono sprovvisti di strumenti efficaci per ampliare in forma autonoma il lessico

---

<sup>1</sup> Ringrazio i due *referee* anonimi per i commenti e i suggerimenti.

<sup>2</sup> Questa frase viene attribuita a KRASHEN ed è riportata da SERRA BORNETO (1998, p. 227) nel suo contributo sull'approccio lessicale.



della/e loro L2<sup>3</sup>. Di conseguenza, gli studenti finiscono per associare il compito di memorizzare vocaboli a un'esperienza negativa, data l'alta quota di insuccessi e la monotonia delle attività proposte (NEVELING 2004, p. 4), così che i vocaboli vengono facilmente dimenticati.

Da queste considerazioni si evince chiaramente l'importanza dell'argomento per la formazione degli insegnanti del tedesco come lingua straniera nell'ambito del Tirocinio Formativo Attivo (TFA), sulla quale però nel complesso scarseggiano a tutt'oggi studi di carattere scientifico<sup>4</sup>.

Il presente lavoro si propone di riflettere sui contenuti da presentare durante un corso di TFA e più in generale di formazione e/o aggiornamento rivolto a docenti della scuola, tenendo presenti gli studi sulla didattica del tedesco come lingua straniera, ambito nel quale si registra, dagli anni '90 in poi, un interesse crescente per l'insegnamento del lessico. Queste riflessioni prendono spunto dai risultati della ricerca nel campo della semantica lessicale, della linguistica dei corpora, della linguistica cognitiva, nonché della psicologia cognitiva e dell'apprendimento (si vedano tra gli altri BÖRNER 2000; KÖNIGS 2000; WOLFF 2000; HUNEKE / STEINIG 2010; KÖSTER 2010). Queste ricerche, ponendo al centro dell'attenzione il discente e il suo processo di apprendimento lessicale, hanno definitivamente superato i metodi di insegnamento a lungo dominanti, che privilegiavano invece le strutture grammaticali.

Per insegnare il lessico occorre possedere innanzitutto le nozioni basilari relative al concetto di parola e conoscere le modalità con cui le parole vengono rappresentate ed elaborate nel lessico mentale. Queste nozioni, derivanti dalla linguistica (tedesca, nel nostro caso), dalle scienze cognitive e dalla psicolinguistica, sono considerate la premessa indispensabile non solo per un lavoro in classe costruttivo e responsabile, ma anche per una scelta consapevole dei manuali da adottare per l'insegnamento del tedesco come L2.

## 2. PAROLA, VOCABOLO E LESSICO

La parola, intesa come segno linguistico, possiede un significante e un

---

<sup>3</sup> V. DE FLORIO HANSEN 2006. Nel suo studio pilota sull'apprendimento del lessico da parte di un gruppo di studenti universitari, la studiosa fa notare che essi non dispongono degli strumenti necessari (in particolare delle strategie di apprendimento lessicali) per ampliare autonomamente il lessico in L2.

<sup>4</sup> Fanno eccezione i saggi di COSTA ET AL. 2014; HÄUßINGER (in corso di stampa).

significato, tra i quali esiste una relazione arbitraria. Applicando criteri grafematici, fonologici, morfologici, sintattici e semantici, la linguistica restringe questa definizione generale di de Saussure. Sul piano morfologico si opera una prima distinzione tra *lessema* e *parola sintattica*. Il *lessema* è la forma base della parola, detta anche *parola astratta*, ed è la forma che corrisponde ai lemmi nel dizionario; in tedesco in particolare

- i lessemi nominali, i pronomi e i determinanti compaiono nella forma del nominativo singolare: *Haus* ‘casa’, *ich* ‘io’, *dieser* ‘questo’
- i lessemi aggettivali nella forma predicativa: *groß* ‘grande’
- i lessemi verbali nella forma infinitiva: *laufen* ‘correre’.

Con *parola sintattica* si indica invece la veste grammaticale che un lessema assume all’interno di una frase o di un sintagma. Sono dunque forme grammaticali del lessema verbale *unterrichten* ‘insegnare’:

- (*ich*) *unterrichte* ‘insegno’, (*er*) *unterrichtet* ‘insegna’, (*es*) *wurde unterrichtet* ‘fu insegnato’,

e del lessema nominale *Buch* ‘libro’

- *Buches* ‘del libro’, *Bücher* ‘libri’, (*mit*) *Büchern* ‘(con) libri’.

Sul piano lessicale-semantico è rilevante la distinzione tra le ‘parole lessicali’ che hanno un significato pieno, come nomi, verbi, aggettivi e avverbi, e ‘parole grammaticali’ o ‘funzionali’, che hanno un significato più astratto, o meglio svolgono una determinata funzione grammaticale, come preposizioni, congiunzioni, articoli e pronomi.

Come oggetto di apprendimento, e dunque come vocaboli, le parole sono portatrici di una serie di informazioni che riguardano sia il significante, dunque la forma, sia il significato. Rispetto alla forma bisogna considerare

- la componente fonetico-fonologica, che racchiude in sé anche i tratti grafematici. Tra gli aspetti di articolazione, accento e ortografia che risultano difficili da apprendere per allievi di madrelingua italiana, sono da sottolineare: la distinzione tra fonemi vocalici lunghi e brevi e la loro diversa realizzazione sul piano grafematico, l’arrotondamento delle vocali anteriori con metaforia, la desonorizzazione delle ostruenti in posizione finale
- la componente morfologica, laddove considerando radice e affisso si distin-

gue tra parola semplice, derivata, composta e flessa, nonché tra famiglie di parole.

Rispetto al contenuto occorre tener conto

- della componente sintattica, laddove si considerano le classi di parole, i ruoli tematici, la valenza e la congruenza, nonché le relazioni più frequenti tra parole sull'asse sintagmatico, quali collocazioni e fraseologismi<sup>5</sup>;
- della componente semantica, che comprende tutti i tratti semantici, le relazioni di omonimia, sinonimia e polisemia, nonché i tratti connotativi e metaforici che si trovano spesso verbalizzati in fraseologismi;
- delle marcature diasistematiche, nelle loro quattro dimensioni di variazione (diatopica, diastratica, diafasica e diamesica).

Padroneggiare una parola dovrebbe propriamente equivalere a conoscerla in tutte le sue componenti. Ma se si tiene conto della dimensione del lessico, inteso qui come l'insieme di tutti i lessemi di una determinata lingua in un determinato momento storico, risulta evidente che anche un parlante colto di una L1 non potrà mai arrivare a disporre di tutte le informazioni sull'intero vocabolario della sua lingua materna. Per questo motivo si preferisce modellare le conoscenze lessicali di un parlante, sia nella L1 che nella L2, come un avvicinamento continuo alla padronanza completa delle singole parole (KÖSTER 2000, p. 197). Negli studi di psicolinguistica si parte poi dal presupposto che i discendenti di una L2, non potendo registrare contemporaneamente tutte le componenti di una parola, prendano le mosse da una conoscenza vaga, per differenziarla man mano sempre di più (WOLFF 2000, pp. 106-107)<sup>6</sup>.

Il lessico del tedesco standard comprende, secondo stime ricorrenti nella letteratura specialistica, tra le 300.000 e le 500.000 parole (RÖMER / MATZKE 2003, p. 38). In un'ottica storica si manifesta inoltre la dinamicità del lessico, per cui si registra la continua fuoriuscita di parole cadute in disuso,

<sup>5</sup> Alcuni studiosi sottolineano la necessità di sostituire il termine 'parola' con quello di 'unità lessicale', considerando il carattere polilessicale delle collocazioni e dei fraseologismi. Ricorrendo con grande frequenza nel lessico, formano delle relazioni sintagmatiche (*chunks*) e sono probabilmente immagazzinati come unità nel lessico mentale (cfr. REDER 2006); si veda anche qui § 5.

<sup>6</sup> Va tenuto anche conto del fatto che nell'apprendimento le conoscenze lessicali si fossilizzano, vengono ristrutturare o dimenticate, come fa notare KÖSTER 2010, p. 1023.

come p. es. *die Magd* ‘serva’ o *Oheim* ‘zio’, nonché l’ingresso di neologismi come *chillen* ‘rilassarsi’; ‘non fare niente’ o *Börsenzwerg* ‘impresa piccola che è quotata in borsa’ (lett.: nano della Borsa); questi ultimi nascono come occasionalismi che facilmente potrebbero sparire, senza mai arrivare a fare stabilmente parte del lessico.

Di particolare rilevanza per la didattica del tedesco come lingua straniera risulta la differenza tra lessico attivo, ricettivo e potenziale. Del lessico attivo di un discente di L2 fanno parte le parole che sa utilizzare nella produzione scritta o orale, mentre quello ricettivo consiste nelle parole che vengono riconosciute e comprese durante la lettura o l’ascolto di un testo. Il lessico attivo di uno studente di tedesco L2 in grado di gestire una comunicazione in situazioni quotidiane si aggira intorno a un minimo di 2000 parole (da raggiungere con il livello B1 del QCER), rispetto alle circa 8000 parole calcolabili per il lessico passivo (MEERHOLZ-HÄRLE 2008, p. 3).

Con il termine lessico potenziale si indica infine la capacità dell’allievo di decodificare il significato delle parole sconosciute sulla base delle loro componenti, capacità da formare già a partire dalle prime lezioni, vista l’elevata produttività dei processi di composizione e di derivazione del lessico tedesco.

### 3. IL LESSICO MENTALE

Con la metafora del lessico mentale si indica quella parte della memoria di lungo termine nella quale si conservano le rappresentazioni mentali delle parole (SCHWARZ 2008<sup>3</sup>, p. 105). I diversi approcci teorici relativi all’architettura del lessico mentale concordano sull’ipotesi che le informazioni linguistiche abbinata al singolo lemma riguardino tutti i livelli di analisi linguistica descritti nel paragrafo precedente (presentazione delle componenti di una parola). Ad es., per il lessema *Schneemann* ‘pupazzo di neve’ i tratti principali sarebbero:

- fonetico-fonologici: /ˈʃne:man/
- grafematici: <Schneemann>
- morfosintattici: sostantivo di genere maschile composto da due morfemi lessicali liberi: *schnee* e *mann*, entrambi appartenenti alla classe di declinazione forte; plurale: *Schneemänner*
- semantici: figura realizzata con neve che riproduce l’aspetto di una persona.

Tutte queste informazioni sono necessarie per agire linguisticamente. Per formulare un enunciato, il parlante cercherà per prima cosa i concetti non verbali corrispondenti alla sua intenzione comunicativa, per poi passare alla verbalizzazione, compiendo diversi passi: 1. la codificazione lessicale (scelta del lessema); 2. la codificazione grammaticale (elaborazione di un modello sintattico che tiene conto dei tratti morfosintattici dei lessemi scelti); 3. la codificazione fonologica e prosodica o grafematica (che tiene conto dei rispettivi tratti lessematici); infine 4. l'atto di articolazione o di scrittura<sup>7</sup>. Oltre alle informazioni riguardanti i singoli lessemi, il lessico mentale contiene del sapere procedurale, come le regole di formazione delle parole, con l'aiuto delle quali un parlante è in grado di comprendere parole che non ha ascoltato mai prima.

Il lessico mentale viene modellato come una rete pluridimensionale, in cui tutti gli elementi sono connessi tra loro. Questi collegamenti possono essere sia di carattere paradigmatico che sintagmatico (NEVELING 2004, pp. 44-49). Fanno parte dei collegamenti paradigmatici le relazioni

- tra parole della stessa classe grammaticale
- di sinonimia: *nachdenken/überlegen* 'riflettere'
- di antonimia: *kalt/heiß* 'freddo/caldo'
- gerarchiche di iponomia e iperonimia: *Sie kauft sich ein Paar Schuhe. - Sie kauft sich ein Paar Sandalen* 'si compra un paio di scarpe/sandali'
- di contiguità spaziale, temporale, logica: *Restaurant - Kellner - essen - trinken* 'ristorante' - 'cameriere' - 'mangiare' - 'bere', che include anche la meronimia, come relazione tra il tutto e le parti, ad es. *Die Tasse ist kaputt - Der Henkel ist abgebrochen* 'la tazza è rotta' - 'Il manico è rotto'.

Fanno parte dei collegamenti di tipo sintagmatico le relazioni

- tra parole che condividono la stessa radice e appartengono alla stessa famiglia, ma non necessariamente alla stessa classe grammaticale, e per le quali possono essere operative le regole della composizione e della derivazione: *fliegen, Fliege, Flug, Nachtflug* 'volare', 'mosca', 'volo', 'volo notturno'
- tra parole che spesso ricorrono in sequenza, come nel caso di collocazioni e fraseologismi: *blondes Haar, sich die Haare kämmen, Haare auf den Zähnen haben* 'capelli biondi', 'pettinarsi i capelli', 'essere un attaccabrighe' (lett.: 'avere peli sui denti').

<sup>7</sup> A seconda dei diversi modelli del lessico mentale si ipotizza che questi processi si svolgano separatamente o contemporaneamente; v. BALDI 2008<sup>2</sup>, pp. 11-13.

Inoltre si osserva che le entrate nel lessico mentale sono collegate tra di loro anche sulla base della memorizzazione delle esperienze individuali che il parlante fa utilizzandole. WOLFF (2000, p. 4) fa notare che i parlanti registrano per es. il luogo in cui hanno imparato una parola, o quale effetto ha avuto il suo utilizzo in una determinata situazione, deducendo da queste esperienze regole per il suo utilizzo futuro.

#### 4. IMPLICAZIONI PER LA DIDATTICA DEL TEDESCO COME L2

Negli studi sulla psicologia dell'apprendimento si parte oggi dal presupposto che nel lessico mentale la lingua materna interagisca con la/le L2 dal momento che le nuove informazioni vengono elaborate attraverso il ricorso alle conoscenze linguistiche ed enciclopediche già immagazzinate (KÖSTER 2010, p. 1023). Se ne deduce quindi che dal processo di apprendimento non si possa escludere la L1, che deve invece essere considerata un aiuto e non un ostacolo per l'insegnamento di una L2.

La didattica del lessico tedesco come L2 (così come di ogni altra lingua seconda) ha come obiettivo che gli allievi raggiungano in tedesco un tipo di rappresentazione dei lemmi nel lessico mentale e una complessità di collegamenti tra di loro simili a quelli che hanno nella loro lingua materna. Per raggiungere questo obiettivo, nel processo di apprendimento delle parole si dovrà tenere conto di cinque fasi fondamentali (BÖRNER 2000, pp. 29-30; ULRICH 2011, p. 43):

1. l'incontro di una nuova parola durante l'ascolto o la lettura
2. la percezione della sua forma acustica o ottica, per cui viene distinta da parole con forme acustiche o ottiche simili
3. la comprensione della parola
4. il consolidamento, nel lessico mentale, della relazione tra forma verbale e significato
5. l'utilizzo della parola per esprimere l'intenzione comunicativa.

Inoltre, si dovranno proporre delle attività che riprendano le operazioni cognitive caratteristiche per il funzionamento del lessico mentale, quali

- la classificazione
- il coordinamento
- l'associazione

nonché delle attività che ricorrano all'utilizzo della L1 nella semantizzazione.

Sulla scia delle considerazioni provenienti dalla psicologia dell'apprendimento di tipo costruttivista WOLFF (2000, p. 113) sostiene che

[e]s gibt keine Lernprozesse außerhalb der subjektiven Konstruktion von Bedeutung und der Integration der konstruierten Bedeutungen in das bereits vorhandene Wissen. Lernen wird als Prozess der Selbstorganisation verstanden, der nur stattfindet, wenn der Lerner Verantwortung für sein eigenes Lernen übernimmt.

Se, in accordo con questa posizione, si intende il processo di apprendimento come un processo di costruzione controllato dal discente sulla base del suo sapere individuale, nella formazione dei futuri insegnanti le attività da proporre per il lavoro in classe sul lessico dovranno rispettare questo principio, permettendo agli allievi di scoprire in modo autonomo come è organizzato il lessico e di creare collegamenti personali tra le parole. In questo modo si sosterrà la costruzione di un lessico mentale soggettivo, consentendo agli allievi di memorizzare bene una parola e cercando di favorire la creazione del maggior numero possibile di collegamenti. Per raggiungere questo scopo si possono impiegare in aula diverse modalità didattiche, che vanno dal lavoro individuale al lavoro in coppia o in gruppo, per promuovere lo scambio e permettere in questo modo agli allievi di differenziare i significati e le modalità di utilizzo del lessico appreso. Ma si possono anche offrire diversi canali di percezione, da quello visuale a quello auditivo e cinestesico, così come presentare una ampia scelta di materiali, informazioni e stimoli autentici che permettano un contatto frequente con il lessico tedesco, o infine offrire attività che tengano conto sia del significato delle parole che delle loro caratteristiche foniche e grafiche.

Per mancanza di spazio non è possibile qui illustrare e discutere esaurientemente tutti gli argomenti ritenuti rilevanti per una didattica sistematica del lessico tedesco nel contesto del TFA; argomenti la cui scelta però è determinata dalle considerazioni appena fatte sulle implicazioni didattiche derivanti dalla modellazione dei processi di memorizzazione nel lessico mentale e dalla psicologia dell'apprendimento. I tirocinanti andranno introdotti, tra l'altro,

- alle tecniche di presentazione e semantizzazione del lessico tedesco
- a diverse tipologie di esercizi concepite sulla base delle attività cognitive indicate sopra

- all’uso di corpora per scopi didattici
- alle tecniche mnemoniche e all’impiego delle strategie di apprendimento
- all’uso dei dizionari monolingue tedeschi
- alle modalità di controllo del lavoro sul lessico e alle diverse tipologie di test

nonché alla didattica della fraseologia, detta anche ‘fraseodidattica’, sulla quale ci si soffermerà all’ultimo punto del presente lavoro, visto che negli ultimi anni ha suscitato un crescente interesse scientifico nell’ambito degli studi sull’insegnamento del tedesco come lingua straniera in Italia<sup>8</sup>.

## 5. LA DIDATTICA DELLA FRASEOLOGIA TEDESCA NEL TFA

Una didattica della fraseologia che intenda quest’ultima in un’accezione più ampia include, oltre alle espressioni idiomatiche e ai proverbi, anche le collocazioni e le formule comunicative. Da quest’accezione più ampia si evince l’importanza dei fraseologismi – con le loro caratteristiche linguistiche, quali poli-lessicalità, fissità psicolinguistica e idiomaticità (nel caso di espressioni idiomatiche) – per la comunicazione in una lingua straniera (si vedano tra gli altri AGUADO 2002, p. 43; HALLSTEINSDÓTTIR 2011, p. 4). Nasce così l’esigenza non solo di riservare alla fraseologia un ruolo centrale nella didattica delle lingue straniere (si vedano tra gli altri HALLSTEINSDÓTTIR 2011; JAZBEC / MILKA 2012; KONECNY / HALLSTEINSDÓTTIR / KACJAN 2013; SCHAFROTH et al. 2015), ma anche di implementarla nella formazione degli insegnanti (HALLSTEINSDÓTTIR 2014, p. 142), esigenza questa che si rivela ancora più urgente se si tiene presente il carattere poco sistematico o rudimentale dell’integrazione e della didattizzazione dei fraseologismi nei manuali di tedesco come L2 in Italia<sup>9</sup>.

La formazione degli insegnanti nell’ambito del TFA dovrà considerare le specifiche condizioni di partenza, che riguardano in primo luogo le conoscenze fraseologiche pregresse dei tirocinanti. Infatti, per quanto concerne il caso del tedesco, dalle esigue pubblicazioni che trattano argomenti di

---

<sup>8</sup> Cfr. tra gli altri MONETA MAZZA 2007; SIMON 2012, 2014; EHRHARDT 2014; HANDSCHUMACHER 2014; HEPP 2014; MOLLICA 2015; HÄUßINGER (in corso di stampa) sulla fraseodidattica nel TFA.

<sup>9</sup> Si vedano ad es. CATANI et al. 2014 e MONTALI et al. 2011. HALLENSTEINSDÓTTIR (2014 p. 156) lamenta la mancanza della didattizzazione sistematica dei fraseologismi nei manuali di tedesco come L2 rivolti a un pubblico di una L1 non specifica.



fraseodidattica a livello universitario, si evince che i fraseologismi non vengono trattati sistematicamente né nei corsi di lingua per studenti di Germanistica né nelle lezioni di linguistica contrastiva tedesco-italiano / italiano-tedesco (MOLLICA 2015, pp. 13-14). Il primo obiettivo da perseguire nei corsi del TFA sarà dunque la trasmissione di conoscenze fraseologiche fondamentali, che forniscano ai tirocinanti la base necessaria per una riflessione metalinguistica sui problemi della fraseodidattica.

In secondo luogo si dovranno tener presenti sia la posizione della disciplina ‘tedesco come lingua straniera’ nelle scuole superiori di primo e secondo grado in Italia (i livelli che interessano i futuri insegnanti sono quelli di base, che vanno da A1 a B1<sup>10</sup>); sia i risultati dei più recenti studi di fraseodidattica (BERGEROVÁ 2009; 2011; ETTINGER 2013; BARKOWSKI 2015), nei quali si sottolinea la necessità di trasmettere una competenza fraseologica attiva già durante le lezioni per principianti, limitatamente però alle formule comunicative e alle collocazioni. Per quanto riguarda invece espressioni idiomatiche e proverbi, si deve mirare a costruire una competenza fraseologica passiva solo a partire dal livello B1, che permetta di affrontare la complessità lessicale, semantica e sintattica, nonché pragmatica, dei fraseologismi idiomatici. Sulla base delle fasi principali dell’apprendimento dei fraseologismi riconosciute dalla ricerca sui fraseologismi – 1. riconoscere, 2. comprendere, 3. consolidare e 4. applicare (HALLSTEINSDÓTTIR 2011, p. 7; 2014, p. 149) –, si ottiene il quadro seguente, che può servire come riferimento per lo sviluppo sistematico di tipologie di esercizi quasi del tutto assenti nei manuali.

Nell’ambito del presente lavoro ci si limita ad alcune brevi considerazioni sugli esercizi finalizzati all’apprendimento dei fraseologismi idiomatici<sup>11</sup>. Nei manuali che all’interno di un’unità trattano qualche singolo fraseologismo idiomatico o parzialmente idiomatico, essi vengono presentati tradizionalmente nel contesto del significato letterale di una delle loro componenti,

<sup>10</sup> Queste considerazioni valgono per l’Italia meridionale, dove appunto il tedesco è di regola la terza lingua straniera (si ricorda che l’attribuzione del numero di tirocinanti per i corsi di TFA è a livello regionale). In altre regioni d’Italia, dove l’insegnamento del tedesco come seconda o terza lingua straniera è più diffuso, la situazione può variare notevolmente e gli alunni possono raggiungere anche livelli superiori al B1.

<sup>11</sup> Per una discussione più ampia sull’argomento si rimanda a HÄUßINGER (in corso di stampa), che propone un modello per l’insegnamento dei fraseologismi destinato ai corsi per il TFA.

LIVELLI	FORMULE COMUNICATIVE	COLLOCAZIONI	ESPRESIONI IDIOMATICHE E PROVERBI
A1	competenza fraseologica <b>attiva:</b> fasi 1-4	competenza fraseologica <b>attiva:</b> fasi 1-4	
A2	competenza fraseologica <b>attiva:</b> fasi 1-4	competenza fraseologica <b>attiva:</b> fasi 1-4	
B1	competenza fraseologica <b>attiva:</b> fasi 1-4	competenza fraseologica <b>attiva:</b> fasi 1-4	competenza fraseologica <b>passiva:</b> fasi 1-2

Tabella 1. Tipologia di competenza fraseologica e fasi di apprendimento da percorrere secondo il tipo di fraseologismo e i diversi livelli di competenze A1-B1.

per es. le parti del corpo (*ein Haar in der Suppe finden* ‘trovare il pelo nell’uovo’, *jemanden an der Nase herumführen* ‘prendere qualcuno per il naso’), o gli animali (*die Katze aus dem Sack lassen* ‘spiatellare un segreto’, ma lett. ‘far uscire il gatto dal sacco’), o ancora i colori (*roter Faden* ‘filo rosso’, *blauer Brief* ‘lettera di licenziamento’, ma lett. ‘lettera blu’). Spesso il fraseologismo è accompagnato da immagini che illustrano il significato letterale dei singoli componenti, ma non forniscono spiegazioni, se non in modo molto limitato, sul significato idiomatico del rispettivo fraseologismo, come nell’esempio seguente relativo a *die Katze aus dem Sack lassen* ‘spiatellare un segreto’, che letteralmente si traduce ‘lasciare il gatto fuori dal sacco’<sup>12</sup>.



Qui vale ciò che fa notare BURGER (2007, p. 71) riguardo alla base semantica dei fraseologismi idiomatici: anche se gli studenti di tedesco come L2 conoscono il significato delle singole componenti di un fraseologismo idiomatico, ma non il suo significato complessivo, non avranno difficoltà a dedurlo, a condizione che nella loro L1 esista un fraseologismo idiomatico

<sup>12</sup> <http://www.thinkstockphotos.de/royalty-free/die-katze-aus-dem-sack-lassen-pictures>.

con la stessa base semantica e con lo stesso significato fraseologico. Altrimenti, partendo dal significato letterale dei componenti non si possono trarre conclusioni sul significato fraseologico complessivo. Per questo motivo, la rappresentazione grafica non potrà essere di aiuto, o solo in misura minore, per la decodificazione, ma semmai potrà costituire un supporto per la memorizzazione<sup>13</sup>.

Come osservano HANDWERKER / MADLENER (2009, p. 6), chi studia i vocaboli di una L2 tende a essere un *word watcher*, cioè si concentra sulla ricerca di equivalenti per le singole parole. La psicologia dell'apprendimento spiega questo modo di procedere così come illustrato sopra al § 4: gli apprendenti mettono in relazione le nuove informazioni provenienti da una L2 con le conoscenze linguistiche ed enciclopediche già immagazzinate. Da qui nasce la necessità di fornire ai tirocinanti del TFA dei modelli in base ai quali sia possibile per un insegnante sviluppare esercizi che contrastino la focalizzazione sul significato dei singoli componenti dei fraseologismi da parte degli alunni.

A tutt'oggi nei manuali di tedesco per la scuola sono rari gli esercizi di questo tipo, per questo si ritiene opportuno presentare qui di seguito un esempio che illustra come evitare atteggiamenti da *word watcher* da parte del discente.

Innanzitutto è utile presentare i fraseologismi idiomatici in testi autentici brevi (livello B1), evidenziandone tutte le componenti, in modo da mettere gli allievi in condizione di percepirli come unità polilessicali. Poi si definiscono delle consegne mirate (nell'esempio: 1-3), grazie alle quali gli allievi potranno: attivare le proprie conoscenze riguardo i fraseologismi in italiano e in tedesco L2 (ed eventualmente in altre L2); scoprire congruenze e/o divergenze rispetto all'italiano; rendere operative, per la decodificazione del significato fraseologico complessivo, le informazioni provenienti dal contesto.

*Leggi i tre testi che seguono e completa la tabella.*

Testo 1

GESICHTER DES SCHWEIZER JUDENTUMS

Mit der Geschichte verbunden. Jüdische Traditionen sind ihr wichtiger als re-

<sup>13</sup> Cfr. SIMON (in corso di stampa).

ligiöse Gebote. Karen Roth sagt, worauf es ihr ankommt bei der Ausübung ihrer Religion.

«Das Judentum ist nicht nur eine Religion; man ist Teil einer Geschichte», sagt Karen Roth-Krauthammer. Geboren ist sie 1968, in einer Zeit, in welcher «der Holocaust und die Erzählungen der Überlebenden noch präsenter waren». Das habe sie geprägt, sagt sie. Das Interesse für jüdische Geschichte und Kultur ziehe sich wie ein **roter Faden** durch ihr Leben. (*Neue Züricher Zeitung online*, 16.1.2016)

### Testo 2

Mirwais und Sebastian sind seit dem Sommer gute Freunde  
Der Zufall will es, dass die beiden jungen Männer in einem Supermarkt an der Kasse stehen - und sich sofort gut verstehen.

Münsingen - Mirwais Noori wächst in der 3,3-Millionenstadt Kabul auf, Sebastian Winkler im beschaulichen Münsingen auf der Schwäbischen Alb. Sie lernen sich kennen, weil der junge Afghane sein kriegszerstörtes Land verlassen muss. Die Taliban haben seinen Vater getötet, die Mutter fürchtet, auch ihren einzigen Sohn zu verlieren und unterstützt ihn bei der Flucht. Über den Land- und Seeweg erreicht der Neunzehnjährige Deutschland und wird hier dem Alten Lager in Auingen zugewiesen. In einem Supermarkt kauft er eine Karte für sein Handy, aber das Aufladen ist kompliziert. Der junge Mann neben ihm erkennt die Situation und ist behilflich. So lernen sich Mirwais und Sebastian kennen. Heute sind sie **dicke Freunde**. (*WAZ.de*, 23.02.2010)

### Testo 3

Elber: «Ich muss mal die Tapeten wechseln»  
Brasilianer denkt über Abschied beim FC Bayern nach - Torjäger fühlt sich als Lückenbüßer in der Nationalmannschaft.

An die Nationalelf denke er «momentan sowieso nicht.» Nein, Elber träumt vom Champions-League-Finale am 23. Mai. (...) «Ich träume davon, am Samstag Meister zu werden, in Mailand die Champions League zu gewinnen und dann etwas Neues auszuprobieren. Dann muss ich vielleicht mal **die Tapeten wechseln**, in ein anderes Land gehen.» Dass er noch bis 2004 unter Vertrag sei, stört ihn wenig. «Kann schon sein, dass ich vorher gehe. Vielleicht nach Spanien, vielleicht nach Italien.» (...). (*Die Welt online*, 18.5.2001)

1. *Collega: che significato hanno le espressioni sottolineate in grassetto nel testo?*
2. *Inserisci: quali sono le informazioni che ti hanno aiutato nella comprensione? Sottolineale e inseriscile nella tabella!*
3. *Completa: qual è l'equivalente italiano delle espressioni sottolineate in grassetto nel testo?*

	Fraseologismo tedesco			Informazioni dal testo	Espressione italiana
Testo 1	<b>roter Faden</b>	↘	umziehen	...	...
Testo 2	<b>dicke Freunde</b>		Hauptidee, Leitgedanke	<i>... worauf es ihr ankommt... Das habe sie geprägt, sagt sie.</i>	<i>filo rosso</i>
Testo 3	<b>die Tapeten wechseln</b>		gute Freunde	...	...

## 6. CONCLUSIONE

Il presente contributo si inserisce nel dibattito scientifico sulla formazione degli insegnanti e riflette, partendo dagli studi sull'apprendimento del lessico tedesco come L2, sui contenuti da proporre nell'ambito del TFA, in modo da creare le premesse affinché i tirocinanti possano svolgere un lavoro costruttivo e responsabile in classe. Tra gli argomenti rilevanti per un lavoro sistematico con il lessico tedesco si evidenzia la didattica della fraseologia, tenendo conto del fatto che la competenza fraseologica in una L2 è considerata una competenza chiave. In considerazione dello scarso numero di studi al riguardo – soprattutto in riferimento agli studenti italofoeni – sono state presentate le premesse per l'implementazione della fraseodidattica nella formazione degli insegnanti, sulla base delle quali è possibile elaborare un modello di riferimento per lo sviluppo di tipologie di esercizi, al quale si è accennato sopra, fornendo anche un esempio concreto. Va infatti osservato che nei manuali italiani di tedesco come L2, viene dedicata scarsa attenzione alla didattizzazione dei fraseologismi.

Non solo per la fraseodidattica, ma anche per altre tematiche centrali nella didattica del lessico tedesco, quali l'utilizzo dei corpora a scopo didattico e l'uso del dizionario monolingue, si constata tuttora la scarsità di studi e la necessità di creare modelli concreti per l'insegnamento da mettere a disposizione dei futuri insegnanti di tedesco come lingua straniera.

*Bibliografia*

- AGUADO, Karin, *Formelhafte Sequenzen und ihre Funktionen für den L2-Erwerb*, «Zeitschrift für Angewandte Linguistik», 37, 2002, 27-49.
- BALDI Pier Luigi, *Le parole nella mente. Lessico mentale e processi linguistici*, Milano 2008<sup>2</sup>.
- BARKOWSKI Hans et al., *DLL 3. Deutsch als fremde Sprache*, München 2015.
- BERGEROVÁ Hana., *Wie viel Phraseologie brauchen künftige Deutschlehrende?*, in L. Spáčilová / L. Vaňková, (Hgg.), *Germanistische Linguistik - die neuen Herausforderungen in Forschung und Lehre*, Brno 2009, 71-80.
- BERGEROVÁ Hana, *Zum Lehren und Lernen von Phraseologismen im DaF-Studium. Überlegungen zu Inhalten und Methoden ihrer Vermittlung anhand eines Unterrichtsmodells*, «Linguistik online» 47, 2011, 3/11<sup>14</sup>, 107-117.
- BÖRNER Wolfgang / VOGEL Klaus, *Mentales Lexikon und Lernaltersprache*, in W. BÖRNER / K. VOGEL (Hrsg.), *Kognitive Linguistik und Fremdspracherwerb: das mentale Lexikon*, Tübingen 1997, 1-18.
- BÖRNER Wolfgang, *Didaktik und Methodik der Wortschatzarbeit*, in P. KÜHN (Hrsg.), *Wortschatzarbeit in der Diskussion*, Hildesheim 2000, 29-56.
- BURGER Harald, *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*, Berlin 2007<sup>3</sup>.
- COSTA Marcella / HAUSNER Alexandra / KATELHÖN Peggy, *Imparare a insegnare il tedesco. La formazione in blended learning per i futuri insegnanti di tedesco*, «Rivista di Lingue e Letteratura Straniere e Culture Moderne» 1, 2014, 143-152.
- DE FLORIO HANSEN Inez, *Vom Umgang mit Wörtern. Ergebnisse einer schriftlichen Befragung von Fremdsprachenstudierenden*, in D. SIEBENMANN (Hrsg.), *Wortschatz und Fremdsprachenlernen*, Landau 2006, 145-192.
- EHRHARDT Claus, *Idiomatische Kompetenz: Phraseme und Phraseologie im DaF-Unterricht*, «German as Foreign Language» 1, 2014, 1-20.
- ETTINGER Stefan, *Aktiver Phrasengebrauch und / oder passive Phrasemkenntnisse im Fremdsprachenunterricht. Einige phraseodidaktische Überlegungen*, in INEZ GONZÁLEZ REY (Hrsg.), *Phraseodidaktische Studien zu Deutsch als Fremdsprache*, Hamburg 2013, 11-30.
- HÄUßINGER Barbara, *Phraseodidaktik im DaF. Ein Unterrichtsmodell für die italienische Deutschlehrerausbildung*, in C. DE GIOVANNI (a cura di), *Frasesologia e paremiologia: passato, presente, futuro*, Milano (in corso di stampa).
- HALLSTEINSDÓTTIR Erla, *Aktuelle Forschungsfragen in der deutschsprachigen Phraseodidaktik*, in «Linguistik online» 47, 2011, 3/11<sup>14</sup>, 3-31.
- HALLSTEINSDÓTTIR Erla, *Phraseologie im GER und Deutsch als Fremdsprache:*

---

<sup>14</sup> Si osservi che l'intero numero della rivista contiene contributi sulla fraseodidattica.

- Wieso, weshalb, warum?, in V. JESENŠEK / S. BABIČ (red.), *Zwei Köpfe wissen mehr als einer. Phraseologie und Parömiologie im Wörterbuch und Alltag*, Maribor 2014, 140-159.
- HANDSCHUMACHER Sylvia, *Aspekte der Phraseologie. Italienisch - Deutsch kontrastiv*, Hamburg 2014.
- HANDWERKER Brigitte / MADLENER KARIN, *Chunks für DaF. Theoretischer Hintergrund und Prototyp einer multimedialen Lernumgebung (inklusive DVD)*, Baltmannsweiler 2009.
- HEPP Marianne, *Wortbildung und Phrasenbildung als Verfahren der Lexikonerweiterung*, in A.M. BIRK / C. BUFFAGNI (Hgg.), *Linguistik und Sprachdidaktik im universitären DaF-Unterricht*, Münster 2014, 67-80.
- HUNEKE Hans Werner / STEINIG Wolfgang, *Deutsch als Fremdsprache. Eine Einführung*, Berlin 2010<sup>5</sup>.
- JAZBEC Saša / MILKA Enčeva, *Aktuelle Lehrwerke für den DaF-Unterricht unter dem Aspekt der Phraseodidaktik*, «Porta Linguarum» (17), 2012, 153-172.
- KÖNIGS Frank Gerhard, *Wortschatzarbeit rezeptiv - produktiv?*, in P. KÜHN (Hrsg.), *Wortschatzarbeit in der Diskussion*, Hildesheim 2000, 125-148.
- KÖSTER Lutz, *Wort-Erklärungen und Semantisierungsprozesse*, in P. KÜHN (Hrsg.), *Wortschatzarbeit in der Diskussion*, Hildesheim 2000, 195-208.
- KÖSTER Lutz, *Wortschatzerwerb / Wortschatzvermittlung*, in H. J. KRUMM et al. (Hrsg.), *Deutsch als Fremd- und Zweitsprache: ein internationales Handbuch*, Berlin 2010, 1021-1032.
- KONECNY Cristine / HALLSTEINSDÓTTIR Erla / KACJAN Brigita (Hrsg.), *Phraseologie im Sprachunterricht und in der Sprachendidaktik*, Maribor 2013.
- KÜHN Peter (Hrsg.), *Wortschatzarbeit in der Diskussion*, Hildesheim 2000.
- MEERHOLZ-HÄRLE Birgit, *Wortschatzvermittlung im DaZ-Unterricht*, in E. ZEHN-DECKER et al. (Hrsg.), *Fortbildung für Kursleitende Deutsch als Zweitsprache. Band 2. Didaktik. Methodik*, Ismaning 2008, 1-34.
- MOLLICA Fabio, *Die Rolle der Kontrastivität in der Phraseodidaktik. Eine kognitive und konstruktionsgrammatische Perspektive*, in C. DI MEOLA / D. PUATO (a cura di), *Deutsch kontrastiv aus italienischer Sicht. Phraseologie, Temporalität und Pragmatik*, Frankfurt am Main 2015, 13-35.
- MONETA MAZZA Elisabetta, *Deutsche und Italienische Phraseologismen im Vergleich - Didaktische Variationen über ein linguistisches Thema*, in C. Di Meola et al. (Edd.), *Perspektiven 2. Akten der 2. Tagung Deutsche Sprachwissenschaft in Italien. Rom 9.-11. Februar 2006*, Rom 2007, 209-221.
- NEVELING Christiane, *Wörterlernen mit Wörternetzen. Eine Untersuchung zu Wörternetzen als Lernstrategie und als Forschungsverfahren*, Tübingen 2004.
- RAUPACH Manfred, *Das mehrsprachige mentale Lexikon*, in W. BÖRNER / K. VOGEL (Hrsg.), *Kognitive Linguistik und Fremdsprachenerwerb: das mentale Lexikon*, Tübingen 1997, 19-37.

- REDER Anna, *Kollokationen in der Wortschatzarbeit*, Wien 2006.
- ROCHE Jörg / PLIEGER Petra (2004), *Organisationsprozesse des mentalen Lexikons und ihre elektronische Modulation beim Fremdsprachenerwerb*, in Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hrsg.) *Germanistentreffen Deutschland - Italien*, 8. - 12.10.2003, Bonn 2004, 371-382.
- RÖMER Christine / MATZKE Birgit, *Lexikologie des Deutschen. Eine Einführung*, Tübingen 2003.
- SCHAFROTH Elmar et al., *How to apply CxG to phraseology: a multilingual research project*, «Journal of Social Sciences. Special issue: *Phraseodidactics and Construction Grammar(s)*» 11. 3, 2015, 1-14.
- SCHERFER Peter, *Überlegungen zu einer Theorie des Vokabellernens und -lehrens*, in W. BÖRNER / K. VOGEL, (Hrsg.), *Kognitive Linguistik und Fremdsprachenerwerb: das mentale Lexikon*, Tübingen 1997, 185-217.
- SCHWARZ Monika, *Einführung in die Kognitive Linguistik*, A. Francke, Tübingen 2008<sup>3</sup>.
- SERRA BORNETO Carlo, *L'approccio lessicale*, in ID. (a cura di), *C'era una volta il metodo. Tendenze attuali nella didattica delle lingue*, Roma 1998, 228-246.
- SIMON Ulrike, *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold. Zur Vermittlung von Phrasemen im DaF-Unterricht*, in U. REEG / P. GALLO / S. M. MORALDO (Hrsg.), *Gesprochene Sprache im DaF-Unterricht*, Münster 2012, 121- 144.
- SIMON Ulrike, *Zwischen den Zeilen lesen. Zu Deutungsproblemen von Phrasemen in der interkulturellen Kommunikation*, in C. FÖLDES (Hrsg.), *Interkulturalität aus der Sicht von Semantik und Pragmatik*, Tübingen 2014, 225-240.
- SIMON Ulrike, *Das kann sich sehen lassen: Visualisierung von Phrasemen im Fremdsprachenunterricht*, in U. REEG / P. Gallo / U. Simon (Hrsg.), *Visualisierung im interkulturellen DaF-Unterricht*, Münster (im Druck).
- ULRICH Winfried, *Begriffserklärungen: Wort, Wortschatz, Wortschatzarbeit*, in I. POHL / W. ULRICH, (Hrsg.), *Wortschatzarbeit*, Baltmannsweiler 2011, 29-45.
- WOLFF Dieter, *Wortschatzarbeit im Fremdsprachenunterricht: Eine kognitivistisch-konstruktivistische Perspektive*, in P. KÜHN (Hrsg.), *Wortschatzarbeit in der Diskussion*, Hildesheim 2000, 99-124.
- WOLFF Dieter, *Das mentale Lexikon - Grundlage der Sprachkompetenz in der Muttersprache und der Fremdsprache*, «Der fremdsprachliche Unterricht Englisch», 36, 2002, 11-16.

### Manuali

- CATANI, Cesarina et al., *Kurz und gut. Ein Lehrwerk für deutsche Sprache und Kultur*, Bologna 2014.
- MONTALI, Gabriella et al., *Deutsch leicht. Corso di lingua tedesca A1-B2. Kursbuch-Arbeitsbuch-Fundgrube*, Torino 2011.



*Sitografia*

<http://www.thinkstockphotos.de/royalty-free/die-katze-aus-dem-sack-lassen-pictures>.

*Die Welt*: <https://www.welt.de>.

*Neue Zürcher Zeitung*: <http://www.nzz.ch/>.

*WAZ.de*: <http://www.derwesten.de/>.

# LE POETIKVORLESUNGEN NEI PAESI DI LINGUA TEDESCA

UN'ANALISI DEL GENERE TESTUALE

di  
Grazia Diamante  
Salerno

Sviluppatesi dapprima in area anglofona per un pubblico elitario, le *lezioni di poetica* si affermano dalla metà del XX secolo nel panorama letterario contemporaneo. Si tratta di cicli di lezioni tenuti presso università e centri di cultura – spesso destinati alle stampe – che diventano possibilità per gli scrittori di leggere, presentare e commentare la propria vita, le proprie scelte artistico-letterarie e la propria poetica a un pubblico più o meno variegato, composto per lo più da addetti ai lavori e da studenti. Esse, inoltre, rappresentano anche una nuova e interessante base per riflessioni sulla lingua tedesca.

Partendo dall'analisi di alcune *lezioni di poetica* di scrittori di lingua tedesca con una storia di migrazione, il lavoro si propone di approfondire questo genere testuale, al limite tra oralità e scrittura, tra racconto autobiografico e riflessione linguistica.

## 1. LE LEZIONI DI POETICA. INTRODUZIONE AL TEMA

Le *lezioni di poetica* rientrano nella definizione di *lectio*<sup>1</sup> (in latino 'lettura, lezione'), uno dei più comuni e antichi metodi di insegnamento, adottato da collegi e università europei e non solo, dal XII secolo ad oggi (cfr. BLIGH 2001, p. 3). Le *lectiones* tenute nelle prime università in tempi me-

---

<sup>1</sup> Le origini delle *lezioni di poetica* risalgono in realtà al V secolo a.C., all'antica accademia greca. In effetti, la recitazione nelle scuole filosofiche greche di quei tempi (*praelectio*) può essere considerata una forma base di istruzione accademica, simile alle *lezioni*, cfr. PAULSEN 1966.

dievali perseguono come unico obiettivo la mera diffusione e moltiplicazione di informazioni su manoscritti piuttosto rari e costosi per un ampio numero di studenti contemporaneamente, dando a quest'ultimi la possibilità di creare il proprio libro, ascoltando e trascrivendo una *lezione* (cfr. McLEISH 1976). Questo *standard* diventa obsoleto dopo l'invenzione della stampa da parte di Gutenberg nel 1450, grazie alla quale i testi scientifici si diffondono più facilmente e in tempi più rapidi. Così il ruolo della *lectio* cambia: essa è pianificata innanzitutto per presentare discipline scientifiche, informare gli studenti e gli studiosi sui risultati dei propri lavori e dare nuovi stimoli alla ricerca; la comunicazione del sapere canonico diventa allora secondaria (cfr. Apel 1999).

Le *lezioni di poetica* nei paesi di lingua tedesca<sup>2</sup> hanno inizio con la prima *Stiftungsgastdozentur für Poetik* tenuta da Ingeborg Bachmann alla Goethe-Universität di Frankfurt am Main nel 1959<sup>3</sup> sulla poetica contemporanea, cui è stato attribuito lo *status* di istituzione letteraria con prestigio nazionale (cfr. VOLK 2003, p. 78). Pur basandosi sul modello delle *Oxford Lectures on poetry* e delle *Harvard Lectures*<sup>4</sup>, destinate a un pubblico elitario, le *Frankfurter Poetik-Vorlesungen*<sup>5</sup> nascono con l'intento di dare a scrittori e a critici letterari – grazie a un incarico di insegnamento – la possibilità di esprimersi

<sup>2</sup> In tedesco l'espressione *lezioni di poetica* può resa con diversi termini, quali: *Poetikvorlesungen* (o *Poetik-Vorlesungen*), *Poetikdozenturen* (o *Poetik-Dozenturen*), *Poetikprofessuren* (o *Poetik-Professuren*), *Gastdozenturen*, *Gastprofessuren*. In questo lavoro tali termini verranno usati talvolta in sostituzione di *lezioni di poetica*.

<sup>3</sup> Le *Frankfurter Poetikvorlesungen* hanno inizio nello *Wendejahr* per la letteratura tedesca: nel 1959 vengono pubblicate tre opere importanti della letteratura del dopoguerra quali *Billard um halb zehn* di Heinrich Böll, *Die Blechtrommel* di Günter Grass e *Mutmaßungen über Jakob* di Uwe Johnson. Solo di un anno più tardi è il romanzo socio-psicologico di Martin Wasler, *Halbzeit* (cfr. VOLK 2003, p. 79).

<sup>4</sup> Le *lezioni di poetica* tenute da anglisti presso università inglesi sono denominate *Chair of Poetry*, quelle americane *Poet in residence*, cfr. BOHLEY 2011, p. 232.

<sup>5</sup> La prima *lezione di poetica* sottolinea che la *Poetikvorlesung* si sviluppa «in freier, noch zu findender Form». Rispetto al modello americano essa persegue un altro obiettivo: «Unsere Dozentur soll aber gerade nicht einer herkömmlichen Disziplin zugeordnet sein, sondern in eigener, erst noch zu findender Form Fragen zeitgenössischer Dichtung aus der Sicht des Dichters selbst aufwerfen und im lebendigen Austausch mit den Studierenden erörtern», così VIEBROCK nella *Rede zur Einführung von Frau Dr. Ingeborg Bachmann am 25. November 1959 bei der Inauguration der Stiftungs-Gast-Dozentur für Poetik*, p. 2, citato in VOLK (2003, p. 81): tali *lezioni* dovrebbero costruire «Brücke zwischen Dichtkunst und der Wissenschaft» (*ivi*, p. 82). Sulla storia delle *Frankfurter Poetik-Vorlesungen* cfr.

e discutere a livello teorico su una particolare questione inerente la letteratura contemporanea in un ciclo di lezioni e, al tempo stesso, di rivolgersi in prima persona a un pubblico interessato alla poetica e alle sue problematiche presentando se stessi, il proprio punto di vista, le cause e gli effetti della propria produzione poetica<sup>6</sup> (cfr. VOLK 2003, p. 80 sgg.; BOHLEY 2011; SCHMITZ-EMANS et al. 2009, pp. IX-X). Ad esse seguono nuovi cicli di *lezioni di poetica di Francoforte* che, oltre a segnare la storia della letteratura del dopoguerra e contemporanea, hanno contribuito a diffondere il modello del *Who is who* che prevede un contatto diretto con lo scrittore (cfr. SCHMITZ-EMANS et al. 2009)<sup>7</sup>. Dagli anni Ottanta, tali docenze si sono diffuse presso la Johannes Gutenberg Universität di Mainz<sup>8</sup> e la Universität di Paderborn<sup>9</sup> affrontando anche temi inerenti la letteratura interculturale. A seguire si affermano alla Universität di Innsbruck<sup>10</sup>, di Graz, alla Ludwig Maximilians Universität di München e alla Otto-Friedrich Universität di Bamberg<sup>11</sup>. Negli anni Novanta le *lezioni di poetica* vengono organizzate anche presso le Universitäten di Jena, di Heidelberg, di Göttingen<sup>12</sup>, di Leipzig, di Zürich<sup>13</sup>

---

SCHMITZ-EMANS et al. (2009, pp. 445sg.); sulla loro organizzazione e sulla scelta dei testi cfr. *ivi* (pp. 84 sgg.).

<sup>6</sup> Il tentativo di una ‘de-differenziazione’ tra scrittura poetica e scrittura sulla poetica caratterizza la letteratura del XX e del XXI secolo. Il lavoro poetico e la riflessione sulla poetica non sono più presentate come forme separate, bensì come processi tendenzialmente integrativi. Gli scrittori, dunque, possono esprimersi in modo esplicitamente teorico sulla letteratura, cfr. SCHMITZ-EMANS et al. (2009, p. X).

<sup>7</sup> Nei primi anni il S. Fischer Verlag ne ha garantito il finanziamento che, successivamente, dal 1963 è stato assicurato dal Suhrkamp Verlag, ovvero dalla Fondazione Peter Suhrkamp e dalla Vereinigung der Freunde und Förderer der Universität. Oggi a sostenere le *Frankfurter Poetikvorlesungen* vi sono le case editrici S. Fischer, Schöffling & Co. e Suhrkamp così come la Vereinigung der Freunde und Förderer della Goethe-Universität, la città di Frankfurt am Main e il Literaturhaus Frankfurt.

<sup>8</sup> Si consulti il sito web <http://www.adwmainz.de/klasse-der-literatur/poetikdozentur.html> (cons. 14/07/2016).

<sup>9</sup> Sulle lezioni di poetica di Paderborn si consulti Steinecke / Wahrenburg (2005).

<sup>10</sup> Organizzate dall’Istituto di Germanistica e dall’Istituto di ricerca Brenner-Archiv, cfr. [http://www.uibk.ac.at/germanistik/fachbereiche/neuere\\_deutsche\\_literaturwissenschaft/poetikvorlesung.html](http://www.uibk.ac.at/germanistik/fachbereiche/neuere_deutsche_literaturwissenschaft/poetikvorlesung.html) (cons. 12/07/2016).

<sup>11</sup> Sulle *lezioni di poetica* dell’Universität di Bamberg cfr. il sito <https://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/poetikprofessur> (cons. 19/07/2016).

<sup>12</sup> Cfr. il sito web <https://www.uni-goettingen.de/de/goumlttinger-poetikvorlesung/348389.html> (cons. 19/07/2015).

<sup>13</sup> Cfr. il sito web <http://www.ds.uzh.ch/Institut/Poetikvorlesung> (cons. 14/07/2016).

e di Tübingen (BOHLEY 2011). Tra tutte quelle citate, la *Tübinger Poetik-Dozentur*<sup>14</sup> è concepita come *forum* aperto all'incontro culturale, in cui non solo studenti, docenti e collaboratori universitari, ma anche tutte le altre persone interessate – di Tübingen e dintorni –, hanno la possibilità di conoscere personalità di rilievo provenienti dal proprio paese o dall'estero e di entrare in dialogo con loro<sup>15</sup>, dibattendo su specifiche tematiche e riflettendo sul legame e sui confini che intercorrono tra letteratura, filosofia, arte e scienza. Negli anni Novanta sono stati istituiti nuovi cicli di lezioni, tra cui: la *Poetikdozentur* della Universität di Koblenz-Landau, la *Ernst-Jandl-Poetikdozentur* a Wien, le *Lectures (Literatur und Theorie im Dialog)* presso la Universität di Münster, la *INPOET Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik*<sup>16</sup>, le *Saarbrücker Poetikdozenturen für Dramatik und Postdramatik*<sup>17</sup>, la *Poetikdozentur* alla Technischen Universität di Dortmund, la *Thomas-Kling-Poetikdozentur* alla Universität di Bonn<sup>18</sup> e la *Poetikdozentur für Weltliteratur am Internationalen Kolleg Morphomata* alla Universität di Köln<sup>19</sup>.

Dagli inizi del nuovo millennio le *Poetikvorlesungen* hanno conosciuto

<sup>14</sup> Nasce come un progetto della Adolf Würth GmbH & Co. KG, Künzelsau. Si consulti a tale riguardo la pagina web: <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/neuphilologie/deutsches-seminar/abteilungen/neuere-deutsche-literatur/tuebingen-poetik-dozentur/ueber-die-tuebingen-poetik-dozentur.html> (cons. 18/07/2016).

<sup>15</sup> Una volta l'anno, solitamente a novembre, vengono invitati due scrittori a tenere lezioni, seminari o workshop per studenti delle università. Negli ultimi anni sono stati ospitati letterati quali Jonathan Franzen, Daniel Kehlmann, Juli Zeh, Feridun Zaimoğlu, Ilija Trojanow, Péter Esterházy, Terézia Mora, Lars Gustafsson, Ruth Klüger, Susan Sontag, Amos Oz, Herta Müller und Günter Grass.

<sup>16</sup> Il primo INPOET è stato assegnato alla scrittrice Yoko Tawada per la *Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik*: <https://www.inpoet.uni-hamburg.de/yoko-tawada/ankuendigung.html> (cons. 10/08/2016).

<sup>17</sup> Cfr. la pagina web <http://www.poetikdozentur-dramatik.de/> (cons. 10/07/2016).

<sup>18</sup> Così denominate perché dedicate al lirico e saggista Thomas Kling (1957-2005). È possibile reperire informazioni sulle *lezioni di poetica* di Bonn alla pagina: <https://www.germanistik.uni-bonn.de/studium/poetikdozentur> (cons. 15/07/2015). Non si trovano, però, indicazioni precise sull'anno di inizio.

<sup>19</sup> Per una lista completa delle *Poetikvorlesungen* fino al 2009 cfr. SCHMITZ-EMANS et al. 2009, pp. 45-67. Oltre alle *lezioni di poetica* dal 2005 si sono diffusi i *Forschungskolloquien* in cui letterati, critici letterari, traduttori e altri addetti ai lavori si confrontano e discutono con gli autori nelle singole *lezioni*.

nuovi sviluppi. A Berlino, alla *Samuel-Fischer-Gastprofessur* – già attiva dagli anni Novanta –, si aggiunge la *Heimer Müller-Gastprofessur* per la poetica di lingua tedesca presso l'Istituto Peter Szondi della Freien Universität. Sempre nella capitale tedesca si tengono le *Alice Salomon Poetik Dozenturen* – presso la Alice-Salomon-Hochschule – e, alla Fachhochschule di Wiesbaden, nasce la *Poetikdozentur: junge Autoren* (cfr. BOHLEY 2011). Ad essere organizzate sono, inoltre, le *Göttinger e Gießener Poetikvorlesungen*, le *Leipziger Poetikvorlesungen*, la *Oldenburger Poetik-Professur für Kinder- und Jugendliteratur*, la *Hildesheimer Poetik-Dozentur*, le *Poetikvorlesungen* alla Universität di Rostock, la *Augsburger Bert-Brecht-Gastprofessur*, la *Stefan-Zweig-Poetikvorlesung* a Salzburg e le *Münchener Poetikvorlesungen*, riattivate di recente. Infine, presso la Technischen Universität di Dresden, alla *Dresdner Poetikdozentur zur Literatur Mitteleuropas* (1998-2003) dal 2001 si sostituiscono le *Chamisso-Poetikdozenturen*, nate da una collaborazione tra gli organizzatori del *Mitteleuropa Zentrum* della Technischen Universität di Dresden e la Robert-Bosch-Stiftung (e dal 2005 anche in collaborazione con l'Accademia d'Arte della Sassonia). Esse pongono l'accento sulla letteratura della migrazione, quindi su tematiche legate alle esperienze di migrazione e integrazione e ai problemi riguardanti la costruzione di un'identità<sup>20</sup>. A tale proposito, CHIELLINO scrive (2003, p. 65):

Allerdings trägt die Chamisso-Poetikdozentur in Dresden wesentliches hierzu bei, weil dadurch ein Gespräch aus der Ferne stattfindet. Problematischer wird es, wenn ethnische Konkurrenz unter den Autoren entsteht. Eigentlich ist sie schon da, seit einige Autoren alles daransetzen, die Lieblingskinder der Gastgesellschaft zu sein. Wenn ein Autor mit diesem Bild von sich selbst arbeitet und nicht mehr darauf achtet, daß wir auf eine gemeinsame Sprache in der Horizontale angewiesen sind, dann könnte es sehr problematisch für die Qualität seiner Werke werden.

Dalle *lezioni di poetica* nascono vere e proprie opere, a cui Paul Michael LÜTZLER in *Poetiken der Autoren* attribuisce lo *status* di *neue Textsorten*, classificandole nell'ambito della saggistica letteraria (1994, p. 8; cfr. anche VOLK 2003, p. 78)<sup>21</sup>. In effetti, entrate nel mercato editoriale del XXI seco-

<sup>20</sup> Sull'argomento cfr. GRAF 2000.

<sup>21</sup> Sul saggio poetologico nato negli anni Cinquanta / Sessanta con le *lezioni di poetica*

lo, sebbene ancora poco conosciute, le *Poetikvorlesungen* tenute in ambito accademico vengono successivamente pubblicate in raccolte paraletterarie affermandosi come una sorta di *Essay*, il *Vorlesungssessay*, definito da BOHLEY (2011) un ‘ibrido letterario’ (pp. 230 sgg., p. 242).

## 2. PRESENTAZIONE DEGLI OBIETTIVI E DEL CORPUS DI RICERCA

I testi delle *Poetikvorlesungen*, ovvero la forma letteraria delle *lezioni di poetica* in area germanofona, cui si attribuisce anche la denominazione di *saggi di poetica* (*Vorlesungssays*), costituiscono il tema principale di questo contributo<sup>22</sup>. In particolare, lo studio vuole fornire un’analisi esemplare del *Vorlesungssessay* in quanto genere testuale<sup>23</sup>, per mostrare come questo si muova tra lingua scritta e lingua parlata e tra racconto autobiografico e riflessione linguistica. Dal punto di vista teorico esso è interessante sia per gli ambiti della linguistica che si occupano di *continuum vs.* opposizione tra scrittura e oralità, sia per gli studi di linguistica testuale che si occupano di definire i generi testuali.

A costituire il corpus di ricerca di questo contributo sono alcune delle *lezioni di poetica*<sup>24</sup> di scrittori di lingua tedesca provenienti dall’area meridionale e orientale dell’Europa, quali: *Ich in Dresden. Eine Poetikdozentur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2001* (2003) di Carmine (Gino) CHIPELLINO; *Der lachende Zahn meiner Großmutter. Dresdner Poetikvorlesungen* (2015) di Francesco MICIELI; *Zur Sprache gehen. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen* (2006) di Ilma RAKUSA; *Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen* (2014) di Terézia MORA. Edite tutte in seguito a cicli di

---

cfr. anche VOLK (2003, pp. 78 sg.). In questo periodo, accanto alla lirica, al romanzo, al dramma – generi letterari di lunga tradizione – si afferma la saggistica. Numerose sono, infatti, le dissertazioni scientifiche pubblicate; VOLK (2003, pp. 78 sg.) cita, ad esempio, *Mythen des Alltags* di Roland Barthes (1957), *Massenpsychologie* di Herman Broch (1959), *Masse und Macht* di Elias Canetti (1960), *An der Zeitmauer* di Ernst Jünger (1959).

<sup>22</sup> Il tema fa parte di un progetto più ampio e complesso di tesi di dottorato ancora in corso d’opera.

<sup>23</sup> Sulla difficoltà di definire il genere testuale dell’*Essay*, le sue forme e le funzioni cfr. SCHINDLER (2011). In particolare, lo studioso si sofferma sul *saggio accademico* distinguendo tra il *saggio letterario*, il *saggio descrittivo*, il *saggio riflessivo*, il *saggio argomentativo* (pp. 69-84).

<sup>24</sup> Con il termine *lezioni di poetica* gli scrittori qui considerati si riferiscono sia alla lezione universitaria sia ai testi scritti di tali lezioni e curati per la stampa.

cinque lezioni – suddivise per temi – tenutesi presso la Technische Universität di Dresden, ad eccezione di quelle di Terézia MORA, invitata, invece, alla Universität di Frankfurt am Main, le *Poetikvorlesungen* degli scrittori scelti affrontano temi riconducibili a un'unica macro-area: la lingua tedesca nel discorso interculturale.

### 3. STATO DELL'ARTE E METODOLOGIA DI RICERCA

Nei testi delle *lezioni di poetica* analizzati vengono ritrovate caratteristiche prototipiche dell'oralità (cfr. DÜRSCHIED 2012; KOCH / OESTERREICHER 1985, 1994, 2007) e caratteristiche prototipiche della *Vorlesung* (da cui derivano), (cfr. APEL 1999; MACKE / HANCKE / VIEHMANN 2008, pp. 110 sgg.; REINMANN 2015)<sup>25</sup>. Tali testi vengono inoltre studiati come esempi di biografia (o meglio autobiografia) linguistica segnata da storie di migrazione e riflessioni linguistiche<sup>26</sup>.

Assumendo le *Vorlesungen* come testi più o meno strutturati, destinati innanzitutto ad essere riprodotti oralmente davanti a un pubblico (REINMANN 2015, p. 41)<sup>27</sup>, ma anche come *literarische Erzähltexte*<sup>28</sup>, si concentra

<sup>25</sup> Il termine *Vorlesung* in questo lavoro viene talvolta sostituito con *Vortrag*: la *Vorlesung* è infatti un *wissenschaftlicher Vortrag*. Sull'argomento cfr. KUYBARI / AMMER (2006). A rafforzare tale osservazione sono le definizioni di *Vorlesung* e di *Vortrag* nel *Duden online*. Col termine *Vorlesung* si intende una «Lehrveranstaltung an einer Universität, Hochschule, bei der ein Dozent, eine Dozentin über ein bestimmtes Thema im Zusammenhang vorträgt». Tra i significati di *Vortrag* è interessante quello che lo caratterizza come una «Rede über ein bestimmtes [wissenschaftliches] Thema», tra i sinonimi del termine compare la parola *Lesung*, ovvero «Vorlesen (aus dem Werk eines Autors, einer Autorin als Veranstaltung, aus der Bibel im Gottesdienst)». KUYBARI / AMMER (2006) prendono in considerazione anche le differenze tra il *Vortrag* e la sua pubblicazione (pp. 3 sg.).

<sup>26</sup> Produzioni letterarie nate in contesti di migrazione possono essere considerate esempi di biografia, cfr. FRÖLICH / MESSERSCHMIDT / WALTHER 2003; la migrazione stessa viene intesa come una «einschneidende Lebenserfahrung» (BRECKNER 2003), un «biographisches Deutungsmuster von Literaten» (WESSELHÖFT 2006, pp. 49 sgg.). Sulla tendenza alla *Autobiographisierung* in letteratura si consulti SCHENK 2007.

<sup>27</sup> Così REINMANN sulle relazioni in ambito accademico (2015, p. 41): «Dem *geschriebenen* Wort kann man also das *gesprochene* Wort gegenüberstellen. Darunter fallen Vorträge aller Art, die man wiederum unterteilen kann in präzise vorbereitete Reden, diverse Formen von Referaten oder eher spontane Input-Phasen in Präsenzsituationen wie dem Frontalunterricht».

<sup>28</sup> Sui *literarischen Erzähltexten* cfr. SCHWITALLA / THITTULA 2009.



l'attenzione sulla presenza o meno di caratteristiche dell'oralità nei *racconti letterari* (cfr. SCHWITALLA / TIITTULA 2009, pp. 9-45). Per l'analisi vengono quindi prese in esame le categorie di *oralità* e *scrittura* che riguardano la *Poetikvorlesung* e, al contempo, sono rilevanti nella definizione del genere testuale studiato e della corrispondente varietà linguistica. Secondo Peter KOCH e Wulf OESTERREICHER (1994), *oralità* e *scrittura* sono caratterizzate dalla realizzazione fonica o grafica di un enunciato e, in tal senso, i termini *orale* e *scritto* si riferiscono entrambi al *medium* di realizzazione dell'enunciato linguistico (p. 587), definito anche in base ai parametri vicinanza / lontananza, *Sprache der Nähe* e *Sprache der Distanz* (cfr. *idem* 1985, 1994, 2007). Tuttavia per distinguere di che tipo di oralità e scrittura si tratti, è necessario considerare la dimensione mediale – che riguarda la forma di realizzazione della produzione – e concezionale – ovvero il modo di espressione. DÜRSCHIED (2012) osserva quanto scritto da KOCH e OESTERREICHER (1994) per la rappresentazione del *continuum* oralità e scrittura, ma prende le distanze dai parametri di vicinanza / lontananza usati per descrivere i concetti di *mediale vs. konzeptionelle Sprache* (grafico1) (DÜRSCHIED 2012, pp. 45-47):

	<b>Konzeption</b>	
	←	→
	konzeptionell mündlich	konzeptionell schriftlich
<b>medial schriftlich</b>	Grußkarte	Gesetzestext
<b>medial mündlich</b>	Gespräch mit Freunden	wissenschaftlicher Vortrag
abgeändert nach P. Koch/W. Oesterreicher (1994:588)		

Grafico 1. Dimensione mediale e concezionale della lingua (schema di DÜRSCHIED 2012: 45, ispirato al modello di KOCH / OESTERREICHER 1994: 588)

Le sue constatazioni nascono osservando le comunicazioni diverse dai prototipi che generalmente esemplificano la lingua scritta o parlata; ne sono

un esempio le conversazioni per *chat* e le lettere scritte ad amici, il cui canale è la lingua scritta (*medial schriftlich*) ma appartengono al registro della lingua parlata (*konzeptionel mündlich*), viceversa i sermoni, le relazioni scientifiche e le lezioni accademiche, sono *medial mündlich* ma *konzeptionell schriftlich* (DÜRSCHIED 2012, pp. 46 sg.). Per distinguere i due differenti canali della comunicazione, DÜRSCHIED contrappone ai parametri di vicinanza / lontananza le *Versprachlichungsstrategien*, quali: densità di informazioni, compattezza, integrità, elaborazione, pianificazione (2012, pp. 47-48)<sup>29</sup>. Secondo tali strategie la *konzeptionelle Mündlichkeit* è caratterizzata da costruzioni poco elaborate e poco formali, periodi brevi, errori di reggenza e / o congruenza, frasi interrotte, ellissi; sul piano lessicale presenta parole *passé-partout*, quali: ripetizioni, espressioni colloquiali, segnali discorsivi, frequenza della congiunzione *und*. I testi della *konzeptionellen Schriftlichkeit*, invece, sono contraddistinti da costruzioni più elaborate, costruzioni participiali, nominalizzazioni, complessi verbali (*Funktionsverbgefüge*)<sup>30</sup>, costruzioni ipotattiche<sup>31</sup>. Inoltre, la lingua parlata e la lingua scritta si caratterizzano per le seguenti contrapposizioni: *flüchtig* vs. *dauerhaft*; *synchron* vs. *nicht synchron*; *emotional* vs. *rational*; *Zeit* vs. *Raum* (DÜRSCHIED 2012, pp. 27-34). Se oralità e scrittura sono al centro degli studi linguistici, nell'ambito della ricerca socio-culturale viene considerata la letterarietà nella dimensione mediale della scrittura e in opposizione all'oralità (DÜRSCHIED 2012, p. 54). A tale proposito MAAS (2004, pp. 635) parla di *orat* vs. *litterat* ovvero orale vs. scritto considerando la prima coppia di termini appartenente alla dimensione concezionale, la seconda coppia

<sup>29</sup> Nel loro lavoro del 1985 KOCH e OESTERREICH elencano tali caratteristiche riportando le più importanti in uno schema (1985, p. 23, ripreso in DÜRSCHIED 2012, p. 48).

<sup>30</sup> I *Funktionsverbgefüge* sono dei complessi verbali costituiti da un verbo funzionale (*Funktionsverb*), ovvero un verbo che in determinati contesti semantici si indebolisce di significato e necessita di una parte nominale (*obligatorische Ergänzung*) e da una parte nominale (sostantivo o complemento). La parte verbale e la parte nominale formano insieme una struttura unica (*Gefüge*) che prende il nome di *Funktionsverbgefüge*, in inglese nota come *phrasal verb*. Sull'argomento si vedano KAMBER 2008 e LUDER 2011, pp. 103-105.

<sup>31</sup> Per altre caratteristiche tipiche della lingua parlata cfr. FIEHLER / BARDEN / ELSTERMANN / KRAFT 2004, SCHWITALLA 2012. Sulle diverse caratteristiche e funzioni della lingua scritta e parlata si vedano invece FIEHLER (2009, pp. 1170-1177) e SCHWITALLA / TIITTULA (2009, pp. 39 sg.).

a quella mediale<sup>32</sup>. Infine, DÜRSCHIED (2012, pp. 59-60) sottolinea la possibilità di definire testi come *inszenierte Oralität*, se fissati per iscritto ma trasmessi oralmente (per esempio contributi in radio o televisione, presentazioni scientifiche o sermoni), o *inszenierte Schriftlichkeit*, se la spontaneità e la dialogicità della comunicazione orale viene riportata in un testo scritto<sup>33</sup>.

Per quanto riguarda la dimensione diamesica, essa è contemplata anche nella concezione dei *saggi di poetica* come (auto)biografie linguistiche letterarie, ovvero «literarische sprachbiographische Texte» (THÜNE 2010, p. 70):

Als literarische sprachbiographische Texte können im weiteren Sinn Texte der so genannten Migrantenliteratur verstanden werden, die sehr häufig Themen um Sprache, Spracherwerb und Sprachverhalten im Zusammenhang mit Migrationserfahrungen berühren. Zum engeren Bereich nicht empirischer Sprachbiographien hingegen zählen literarische oder essayistische Texte, in denen sich AutorInnen nicht nur punktuell, sondern umfassend mit dem Thema Sprache auseinandersetzen und ihre Erinnerungen und Einstellungen dazu sowie die Veränderungen des sprachlichen Verhaltens darstellen.

Dallo studio di Eva-Maria THÜNE sulle biografie linguistiche empiriche e letterarie (2010) si evince, infatti, che la differenza tra le due forme consiste nel differente canale mediale con cui vengono trasmesse: se le «empirische Sprachbiographien» sono interviste narrative che si sviluppano in

<sup>32</sup> Tali considerazioni si riscontrano anche nel lavoro di ONG (1982) che rientra tra i più importanti nell'ambito della ricerca su oralità e letterarietà. I concetti di lingua parlata e lingua scritta, di oralità e scrittura e di oralità e letterarietà vengono inoltre approfonditi in DÜRSCHIED (2012, pp. 23-62).

<sup>33</sup> L'accezione di 'scrittura inscenata' può essere attribuita per certi aspetti anche al *Vorlesungssessay*, come si evince nel par. 4.1.). Per le *Vorlesungen* universitarie, invece, si può considerare l'accezione di 'oralità inscenata', dal momento che esse trasmettono le informazioni di un testo scritto mantenendo talvolta anche la variante della lingua scritta e risultando, così, secondo REINMANN «überflüssig und / oder ineffizient» (2015, p. 42). Una *relazione*, al contrario, deve essere comprensibile per l'ascoltatore e perciò deve consistere in una «mündliche[n] Überlieferung von Wissen» (*ivi*, p. 42): «Da Zuhörer in der Regel anstrengender als Lesen ist, gilt beim gesprochenen Wort noch mehr als beim geschriebenen, dass Sätze auch bei komplexen Inhalten verständlich und eher kurz, die Wortwahl eingängig und der gesamte Vortrag gut gegliedert und lebendig gestaltet sein sollte».

modo dialogico nel *medium* della lingua parlata, le «literarische Sprachbiographien», invece, sono monologiche e redatte in forma scritta (*ivi*, p. 70)<sup>34</sup>. Dal momento che i *Vorlesungssessays* sembrano rispettare la definizione di autobiografia<sup>35</sup> data da Georg MISCH, ovvero «die Beschreibung (graphia) des Lebens (bios) eines Einzelnen durch diesen selbst (auto)» (1989, p. 38), possono essere considerati sì biografie, ma nello specifico particolari forme di autobiografia linguistica letteraria. In effetti, in questi testi gli scrittori, oltre a esporre la loro poetica, presentano se stessi, ovvero questioni legate alla propria biografia, alla formazione linguistica e al contesto storico-sociale che la influenza.

<sup>34</sup> La differenza mediale e concettuale tra le biografie empiriche e quelle letterarie comporta delle conseguenze a livello formale e contenutistico, cfr. THÜNE 2010, p. 79. Sulle *Sprachbiographien* si vedano anche i lavori di BETTEN 2010, 2013, di STEVENSON 2013 e di THÜNE 2011, 2014. Interessante è inoltre osservare l'uso delle biografie linguistiche nell'apprendimento del tedesco, cfr. ad esempio i contributi raccolti in SCHULZE (2013).

<sup>35</sup> L'autobiografia è un fenomeno letterario non facilmente definibile (PIZZORUSSO 1986, p. 183, JESENOVEC 2013). Da un lato le caratteristiche fondamentali dell'autobiografia sono cambiate nel tempo; dall'altro nell'autobiografia l'autore racconta della sua storia personale, della sua formazione linguistica e della realtà extra-linguistica che lo circonda, le cui fonti, in molti casi, non sono verificabili dal lettore, cfr. MISCH 1950, PIZZORUSSO 1986, HOLDENRIED 2000, p. 14. A seconda se prevalgono nel testo alcuni aspetti o meno, i testi autobiografici si avvicinano ad altre forme letterarie, laddove i confini tra generi restano tanto aperti quanto vaghi (cfr. PIZZORUSSO 1986, pp. 199-208). La nascita di una tradizione «autenticamente letteraria» dell'autobiografia si può collocare – secondo PIZZORUSSO – verso la metà o fine del Settecento, in rapporto con il successo delle opere postume di Rousseau (*ivi*, p. 184). A sostegno di tale tesi, Wayne SHUMAKER constata che, proprio nel Settecento, viene pubblicato un considerevole numero di autobiografie, ovvero di racconti di vita privata in una chiave non esclusivamente etica o religiosa. Pertanto, presume che «the lives of individual persons [are] important in *themselves*, whether or not they could be regarded as exemplary» (1954, pp. 22-23, cit. in PIZZORUSSO 1986, pp. 184-185). La tendenza all'autobiografia in letteratura ritorna negli anni Settanta del Novecento, contestualmente alla coniazione del termine 'auto-finzione'; quest'ultimo fu adottato per la prima volta nel 1977 da Serge Doubrovsky per definire il suo romanzo *Fils* e, successivamente è stato commentato ed illustrato dallo stesso autore, cfr. PELLIN / WEBER (2007, p. 7), SCHENK (2007, p. 356). Alcuni studiosi inseriscono il termine 'auto-finzione' all'interno del discorso autobiografico (cfr. ad esempio GRONEMANN 1999), precisando che «se l'autobiografia contiene elementi di *fiction*, la *fiction* in quanto tale non è autobiografia» (PIZZORUSSO 1986, p. 201) o definendolo «eine Variante oder eine Innovation der Autobiographie» (PELLIN / WEBER 2007, p. 2); Irmgard M. WIRTZ conduce uno studio sull'autobiografia come auto-finzione (2012). Per ulteriori approfondimenti sul ritorno dell'autobiografia in letteratura e su autobiografia e auto-finzione cfr. GASSER 2012.

#### 4. RISULTATI DELLA RICERCA

##### 4.1. Poetikvorlesungen: *tra oralità e scrittura*

In base a quanto osservato sui canali di comunicazione linguistica, in questo paragrafo viene messo a confronto il prototipo testuale della *Vorlesung* con le caratteristiche concrete riscontrate nel *corpus* costituito dagli *Essays*. Una *Vorlesung*, per definirsi tale, deve soddisfare tre funzioni (REINMANN 2015, p. 42), che risultano essere anche gli obiettivi perseguiti nei *saggi di poetica* studiati, ovvero:

- 1) insegnare
- 2) coinvolgere il pubblico
- 3) comunicare

Essa deve rispettare inoltre i seguenti criteri (KUYBARI / AMMER 2006, pp. 119-127, MACKE / HANCKE / VIEHMANN 2008, pp. 110 sgg., cit. anche in REINMANN 2015, p. 43):

- 1) raccogliere e ordinare il pensiero degli esperti su un tema
- 2) seguire una struttura adeguata, quindi organizzare una presentazione dei contenuti oralmente.

Nei *Vorlesungsessays* in analisi, così come nelle *Vorlesungen* universitarie, il tema presentato concerne principalmente la poetica e le opere degli scrittori. Da sottolineare è anche la presenza di citazioni o osservazioni di altri scrittori o studiosi in generale, menzionati perché pertinenti ai contenuti presentati (1). CHIPELLINO (2003), per esempio, cita Adorno (p. 5), Joseph Conrad (p. 148), Fernando Pessoa (p. 149), Thomas Beckett (p. 150), ecc.; MICIELI (2015) menziona Wittgenstein (p. 11), Thomas Kling (p. 60), e altri; RAKUSA (2006) considera, tra i tanti, Marina Zwetajewa e Danilo Kiš (pp. 74 sg.); MORA (2014) parla del suo incontro con Ilma Rakusa (pp. 70-71), ecc. Si realizza così la possibilità di organizzare le *lezioni* proponendo *Textcollagen* che esemplificano o ribadiscono quanto detto dallo scrittore: «Die Textausschnitte werden durch Metakommentare im Stil eines Lehrtextes eingeleitet und miteinander verbunden» (REINMANN 2015, p. 41). Riguardo alla forma stilistica (2), dal momento che le *Vorlesungen* sono «schriftliches Lehrmaterial zu erhören», devono presentare caratteristiche ben precise (*ivi*, p. 40, KUYBARI / AMMER 2006, pp. 17-19, 32-48, 121 sg.):

- a) semplicità linguistica: scelta di espressioni chiare
- b) ordine / scaletta: elaborazione di un testo ben costruito in paragrafi, in cui sono messi in rilievo gli elementi principali
- c) brevità / concisione: esposizione di contenuti in modo esaustivo senza eccedere
- d) forme di contatto con il pubblico.

Quanto detto per le *Vorlesungen* si constata anche negli *Essays*. Dal punto di vista linguistico (a), i *saggi di poetica* presentano un lessico semplice, privo di tecnicismi, e una sintassi che, benché caratterizzata da strutture sia paratattiche che ipotattiche, risulta fluida e facilmente comprensibile – considerando che il *target* di riferimento è costituito da studenti e persone del mondo accademico, che conoscono la lingua tedesca spesso a livello di madrelingua. Riguardo alla concezione dell'opera (b), essi sono suddivisi in cinque capitoli. Inoltre, alcuni dei testi presi in esame presentano dal punto di vista strutturale una parte introduttiva, strutturata in forme diverse. Carmine (Gino) CHIELLINO inizia la sua *Poetikvorlesung* (2003) con un *Vorwort in zwei Sätzen* (pp. 5-6) cui seguono i temi affrontati nei capitoli (pp. 7-190); Francesco MICIELI (2011) introduce ciascuna *lezione* con un *Prätex*t (da intendersi come *pre-testo*, ossia ciò che lo scrittore dice prima di approcciarsi alla *lezione* vera e propria); al contrario, in Terézia MORA (2014) e in Ilma RAKUSA (2006) le *lezioni di poetica* non sono precedute da premesse o riflessioni. I capitoli corrispondono alle *Vorlesungen* tenute in aula in un arco di tempo definito, pertanto, anche la trascrizione delle *lezioni* consta di un numero contenuto di pagine, all'interno delle quali si realizzano gli obiettivi stabiliti per ciascuna (c). Per quanto concerne la capacità delle *lezioni* di stabilire una relazione con il lettore / ascoltatore (d), bisogna innanzitutto considerare che nelle *Vorlesungen* come negli *Essays* la comunicazione è strettamente unidirezionale (RIECK / RITTER 1983). Tuttavia, gli scrittori ricorrono ad alcuni espedienti per riprodurre la forma dialogica, tipica della lingua parlata, instaurando così – nelle *lezioni* come nei *saggi di poetica* – un legame diretto con le persone cui si rivolgono. I *saggi di poetica* sono scritti in prima persona singolare, solo in alcuni casi si ricorre alla prima persona plurale, per esempio in MICIELI (2015) il *wir* viene usato dallo scrittore per riferirsi a se stesso, alle persone emigrate e a scrittori come lui (p. 8): «Wir sind wie letzte Exemplare von Europäern. Wir sind die sterbenden Europäer [...]».

Wir wollen, bevor wir ganz verschwinden, noch eine Klage deponieren. Wir schreiben». Inoltre, ciascuno scrittore si rivolge al *target* di riferimento usando la forma di cortesia *Sie*, come in una tipica *lezione* di stampo accademico. A dare intensità alla forma discorsiva nei *Vorlesungssessays* è l'occorrenza nei testi di pause di riflessione (come per esempio «Anfassen ... das ist eine schwierige Situation», CHIPELLINO 2003, p. 20) e di interrogativi, sotto forma di domande dirette, che in una *Vorlesung* universitaria il relatore formula per riflettere insieme con il suo pubblico<sup>36</sup>. Si riportano di seguito alcuni esempi:

Damit komme ich zur letzten Frage: Wie geht der Autor-Übersetzer mit dem inneren Stimmengewirr um, mit den möglichen Interferenzen? (RAKUSA 2006, p. 51).

Was bleibt dem Entwurzelten anderes, als in die Sprache zu flüchten, in das Idiom der eigenen Kreativität? (RAKUSA 2006, p. 74).

Die Frage, die sich hier aufdrängt, lautet: Könnte es sein, daß die italienische Zunge des Canto etwas der deutschen Züge mitgeteilt hat, das sich wie Deutsch liest und doch woanders zu suchen ist? [...] Aber wie kann man in einer Sprache etwas suchen, von dem man nicht weiß, ob es in dieser Sprache existiert? (CHIPELLINO 2003, p. 13).

In altri casi, viene trascritta anche la discussione interattiva intrapresa con i presenti, per esempio in CHIPELLINO (2003) leggiamo (p. 183):

*(Frage aus dem Publikum an den vorherigen Fragesteller) Ich glaube, Sie sagten, Ausländer müssen Wehrdienst leisten – aber nur wenn sie keinen deutschen Paß haben.*

*(Antwort des vorherigen Fragestellers: Sie haben ja heutzutage zwei Pässe, und sie brauchen weder in ihrem Herkunftsland, noch in Deutschland Wehrdienst leisten)*<sup>37</sup>.

Lassen Sie sich nicht von Argumenten aus den Medien einfangen.

Esaminiamo, infine, la formula di apertura delle *lezioni* – che si trova nel primo capitolo di tutti i *saggi di poetica*, fatta eccezione per quello di

<sup>36</sup> Sull'uso delle pause e delle domande retoriche nelle lezioni accademiche cfr. KUYBARI / AMMER 2006, pp. 38-44.

<sup>37</sup> Il corsivo è di CHIPELLINO 2003.

Micieli – e la formula di chiusura – che coincide con la fine dell'ultimo capitolo. Esse contribuiscono a dare una forma dialogica sia alla lezione accademica (cfr. KUYBARI / AMMER 2006, pp. 135 sg., 143 sg.) che alla sua trascrizione scritta. Ilma RAKUSA (2006) cerca di instaurare un primo contatto con il pubblico, presentando se stessa (p. 7):

Vor einiger Zeit habe ich mir eine Website einrichten lassen, weil mir die über mich kursierenden Informationen zu bunt wurden. Ich war abwechselnd eine slowakische, eine ungarische und eine schweizerische Schriftstellerin, während ich nichts anderes bin als eine deutschsprachige Schriftstellerin, die in Zürich lebt. Zugegeben, meine Herkunftsgeschichte ist nicht ganz einfach. Geboren wurde ich in Rimavská Sobota (Rimaszombat) in der Slowakei, nicht als Slowakin, sondern als Tochter einer Ungarin und eines Slowenen [...].

Terézia MORA (2015) apre il suo ciclo di *lezioni* spiegandone la scelta del titolo e il *target* di riferimento (pp. 4-5):

Die ersten 2 Jahre handeln immer von der Unerträglichkeit. Dass es doch sinnlos ist, nutzlos, dass es keine gute Form dafür geben kann. Die es gibt, gefallen mir nicht, und das, was ich stattdessen gerne hätte, kann ich nicht, diese ganze Sache ist doch von vornherein verfehlt etc. Dann, an einem 31. März, gehst du mit deiner Tochter Kino und schaust dir einen Animationsfilm an. Der Film heißt *Croods* und handelt von einer Gruppe Urmenschen, die aus Angst vor scharfzahnigen Bestien oft tagelang ihre Höhle nicht verlassen. In der Höhle erzählt der Vater Geschichten, die er mit Höhlenzeichnungen illustriert [...]. Die Höhlenmenschen lernen (weil sie es müssen, aber auch wollen) eine alternative Erzählung kennen, und ihr Leben verändert sich. Und mir fällt der Titel für meine Poetik-Vorlesungen ein: Nicht sterben. Und mir fällt auch ein, zu welchen Gelegenheiten und wem ich gerne über das Schreiben bzw. das Geschichtenerzählen etwas sage.

Und zwar:

1. Studenten in Schreibklassen
2. meiner Tochter [...].

Così anche CHIELLINO (2003) nel *Vorwort in zwei Sätzen* (pp. 5-6) si esprime sulla scelta del titolo *Ich in Dresden*. Francesco MICIELI (2015) nel *Prätex*t alla prima lezione (pp. 7-10) formula i saluti nella *Ankunftssprache*, poi presenta in breve se stesso, introducendo riferimenti al titolo del ciclo delle sue *lezioni* e informazioni sulla sua condizione linguistica:

Sie sind in der Sächsischen Schweiz, ich in der Deutschen Schweiz. Sie kommen



aus dem Wald, etymologisch gesehen, wir aus den Bergen von Epiros. Ihr Name stammt aus einer Minderheitensprache, unserer auch.

Häufig werde ich als Exemplar einer Minderheit zu Lesungen oder Festivals eingeladen. Ich, eine ethnomuseale Figur. Anlässlich einer solchen Minderheiten-Show traf ich den Dichter [...]. Es war ein Geruch, der aus dem Bahnhof Bern stieg, der in mir die Sprache auslöste. Ich musste vom Zahn meiner Grossmutter schreiben. Ich schrieb auf Deutsch, ohne zu überlegen. In dieser Sprache konnte ich das »Unbetonte« betonen. Die Welt ist Sound, ist Ton. [...]. Ich habe vier Muttersprachen. Drei lasse ich aus.

Nei *Prätexen* successivi, lo scrittore condivide con il pubblico alcune esperienze vissute durante il suo soggiorno a Dresden, ad esempio il suo incontro con lo studente Jian Tan (*ivi*, p. 25): «Heute Morgen hat der chinesische Student Jian Tan mir die Stadt Dresden gezeigt, sein Dresden. Er der Gast und der Gastgeber zugleich», la visita guidata in un museo fatta in compagnia di una studentessa, Anja Zimmermann (*ivi*, p. 41): «Anja Zimmermann, die mich begleitende Studentin, hat mich in sein Minimuseum geführt [...]. Sie bringt mich durch die Neustadt in ein amerikanisches Café, wo eine Box Laurie Anderson spielt», il piacere provato per il suo soggiorno (*ivi*, p. 55):

Wenn ich Ihnen sage, dass ich mich auf das Wiederkommen nach Dresden gefreut habe, dass ich die Stadt schon nach ein paar Tagen vermisst habe, denken Sie vielleicht, dass italienischstämmige Autoren gerne Komplimente machen, und wenn ich Ihnen sage, dass ich, obwohl man überall Bilder des Selbstmordattentates in Moskau sah, mich sicher fühlte, denn auf mich würde die Studentin Kathrin Schunke warten, ihr blondes Haar würde im Durchzug der Türen in der »Waiting Hall« mir den Weg weisen, denken Sie, es sei typisch, wie ich übertreibe. Ich habe mich auf Euch gefreut [...]. Nichts hat in die Taschen gepasst. Und ich habe mich auf eine Zigarette mit Axel Helbig gefreut und auf das Venedig von Michael G. Fritz, der heute mich beim Gespräch begleiten wird.

Diverse sono anche le soluzioni che gli scrittori adottano per chiudere il ciclo di *lezioni*. Ilma RAKUSA inizia la sua conclusione usando l'espressione «Schließen möchte ich» e invita a una riflessione sulla poesia *Frau am Meer*:

Schließen möchte ich mit einem eigenen Gedicht, entstanden als lyrische Meditation über Caspar David Friedrichs kleinformatiges Bild *Frau am Meer*

(1818) [...]. Was tut die Frau: schaut sie, träumt sie, schläft sie? [...]. Ruhe, Schweigen, Warren, Schlaf sind die Stimmungsschwerpunkte, also kreist der Text langsam in sich selbst. – Näher besehen wechselt er mehrfach die Optik, von innen nach außen, von außen nach innen, von konjekturaler Figurendeutung zu Deskription und Reflexion. Ich imaginiere in Gespräch mit der Frau und verfolge die Komposition des Bilds, ich nehme wahr und erfinde, was ich nicht sehe [...].

Terézia MORA conclude affermando (p. 108):

Du solltest dich am Ende eines Buches befreiter fühlen als am Beginn. Was das für die Zukunft wert ist, wirst du erst merken, wenn du das nächste schreibst. Wie nachhaltig dieses Ergebnis ist [...]. Von meiner heutigen Position aus kann ich das noch nicht sagen. Ich befinde mich im berüchtigten »Dazwischen« zwischen zwei Büchern. Wenn für den Moment alles gesagt ist. Wenn das Nächste, was zu tun ist, wieder in Stille zu verharren und Beobachten ist. Womit ich hiermit beginne.

Diversa è la soluzione di Carmine (Gino) CHIELLINO che alle cinque lezioni fa seguire una *Danksagung* (2003, p. 191):

Ich bedanke mich dafür, daß Sie mich nach Dresden eingeladen haben. Dadurch habe ich die Möglichkeit erhalten, das neue Jahrhundert mit den Poetikvorlesungen zu beginnen, die ich schon lange halten wollte [...]. Für mich als Erzähler meiner Lyrik ist die Poetikdozentur in Dresden eine um so ungewöhnlichere Lebenssituation gewesen, weil bis zum Beginn dieser Vorlesungen Dresden in mir, d.h. in meiner Sprache nicht vorhanden war [...].

Anche Francesco MICIELI preferisce ringraziare in modo esplicito il suo pubblico (2015, p. 79):

Sie haben mir nun fünf Vorlesungen lang zugehört. Sie waren geduldig mit mir und grosszügig auch. Ich danke Ihnen dafür. Ohne Lesen gibt es kein Schreiben. Die Umkehrung gilt natürlich auch. Zuerst war das Lesen, nehme ich an. Die Zeichen, die Bewegungen, die Fährten lesen, dann kam das Schreiben, das Zeichen setzt, Bewegungen mache und Fährten legt. Wenn es mir gelungen ist, in einigen von Ihnen die Begierde, die Sehnsucht nach Lesen oder nach Schreiben zu wecken, dann ist mir viel gelungen, und ich kann mich glücklich nennen. Glücklich in Dresden.

Dal confronto tra le caratteristiche prototipiche delle *Vorlesungen* uni-

versitarie e quelle che presentano i *Vorlesungssessays* esaminati in questo paragrafo siamo ben lontani dal poter affermare che le prime appartengono alla lingua orale e i secondi alla lingua scritta, in quanto entrambi sono costruiti rispettando gli stessi criteri.

#### 4.2 Poetikvorlesungen: tra autobiografia letteraria e linguistica

«Wie viel Autobiographie verträgt ein Gedicht?» è l'interrogativo che apre la prima *Vorlesung* di Carmine (Gino) CHIELLINO (2003, p. 12), in cui lo scrittore sostiene che bisogna sempre considerare l'«interkulturellen Lebenslauf» di un autore e, quindi, anche la lingua (tedesca) deve essere corredata di un pensiero interculturale (*ibidem*)<sup>38</sup>. Riguardo ai profili autobiografici interculturali rivelati nelle *lezioni*, di CHIELLINO apprendiamo che è nato a Carlopoli in Calabria, nello «schlafende[n] Hügel», in una zona di confine tra la Calabria e la Basilicata (CHIELLINO 2003, p. 14), successivamente si trasferisce a Roma e frequenta l'Università la Sapienza. Nel 1970 inizia a comporre poesia e, nello stesso anno, parte per Düsseldorf, dove lavora in una fabbrica per preparare la sua tesi di laurea in sociologia sulle condizioni socio-economiche dei *Gastarbeiter* italiani in una fabbrica metalmeccanica (*ivi*, p. 18). Dichiarandosi 'orgoglioso' per la scelta del suo argomento di ricerca, ne spiega le motivazioni che risalgono alla «Geschichte [s]einer Familie und [s]eines Geburtsortes», una storia fatta di contadini e artigiani che dal 1870 sono emigrati verso il Sud e il Nord America, verso l'Australia e il Nord Europa e, con il desiderio di sapere che cosa ha indotto gli abitanti di Carlopoli e la sua stessa famiglia ad emigrare, segue la loro strada: «Ich bin ausgewandert» (*ibidem*).

Se CHIELLINO definisce la sua storia un «Leben als Auswanderer», per MICIELI, la sua vita è quella di un 'profugo', un «Flüchtlinge, d[er] Tag für Tag unterwegs [ist], um ein besseres Leben zu finden». Racconta di essere nato a Santa Sofia d'Epiro (Shën Sofia), in Calabria, e di appartenere alla piccola minoranza arbëresh e che l'arbëresh è la lingua dei suoi genitori, dei nonni, degli avi i quali, partiti dalle sponde albanesi e greche verso la metà del XV secolo, arrivarono in Calabria «mit ihrer Sprache, ihren Liedern,

<sup>38</sup> In alcune poesie, però, afferma CHIELLINO, «[d]as Autobiografische [...] läßt sich schwer wiedererkennen, weil das Gedicht an sich ohne autobiographischen Hintergrund schon verständlich ist» (2003, p. 21).

ihren Sitten, und dennoch haben sie sich in den italienischen Staat einbezogen gefühlt» (MICIELI 2015, p. 28). Dopo aver terminato gli studi a Firenze, raggiunge i suoi genitori che, come tanti, hanno lasciato l'Italia per sfuggire alla povertà e cercare lavoro in Svizzera, e arriva ad Emmental nel 1965. Tuttavia, in ogni luogo si è sempre sentito un 'estraneo' (2015, pp. 9-10): «Als Italo-Albaner war ich in Italien fremd. Als Südtaliener war ich während meines Studiums in Florenz fremd. Als Italiener war ich in der Schweiz fremd. Italo-albanischer Südtaliener ist eine potenzierte Fremdheit».

Diversa è la storia di Terézia MORA che, ripensando alle due differenti realtà vissute nei suoi ventotto anni di vita – diciannove anni nell'Ungheria comunista e nove nella Berlino ovest dopo la caduta del Muro –, compara il mondo «aus der ich kam», caratterizzato da una struttura repressiva, con quello «in der ich heute lebe», ricco di stimoli e liberale (MORA 2014, pp. 22-23):

Ich habe neben der Unfreiheit des Systems auch die Unfreiheit der Kindheit hinter mir gelassen und darf nun flexiblere und lebendige Strategien entwickeln, um der Störung zu begegnen. Mit meinen Möglichkeiten haben sich auch meine Ansprüche geändert. Die Formel muss sich jetzt nicht mehr nur eignen, um der Enge zu entkommen, sie soll Aussagen über die Komplexität der Gegenwart treffen können, die nicht nur für dich selbst und für den Moment brauchbar sind, sondern auch für andere und über den heutigen Tag hinaus.

MORA osserva quindi «[d]ie Wanderbewegung aus Osteuropa in den Westen» e «[d]ie sprunghafte Veränderung im technologischen Bereich, die eine neue Art der Kommunikation und somit der Produktion und des Handels ermöglichte».

Continui spostamenti caratterizzano, invece, la vita di Ilma RAKUSA che, nata a Rimavská Sobota (Rimaszombat), in Slovacchia, si definisce «nicht Slowakin», bensì figlia di madre ungherese e padre sloveno e sottolinea che «[ihre] Herkunftsgeschichte nicht ganz einfach [ist]» (RAKUSA 2006, p. 7). La madre – racconta nelle sue *lezioni* di poetica – della minoranza ungherese, ha conosciuto suo padre a Budapest. Negli anni della guerra i genitori si trasferiscono insieme a Rimavská Sobota, la terra di sua madre, dove lei è nata e trascorre i primi anni di vita. Successivamente si trasferiscono dapprima a Budapest, più tardi a Ljubljana, la città natale di suo padre,

quindi a Trieste, nella Zona A – anglo-americana<sup>39</sup>. Quando aveva cinque anni la sua famiglia parte per Zurigo, e qui apprende la lingua tedesca<sup>40</sup> e frequenta la scuola primaria, imparando a leggere e a scrivere<sup>41</sup>. Le vicende della sua vita contribuiscono allo sviluppo di una coscienza improntata al relativismo linguistico e culturale (*ivi*, p. 31).

Dai saggi di poetica presi in esame non emergono solo le storie di migrazione che caratterizzano tutti gli scrittori, ma anche una particolare sensibilità per la questione della lingua. Si parla ad esempio di una «interkulturelle», «unbeteiligte Sprache» (CHIELLINO 2003, p. 99), oppure vengono fatte osservazioni sulla lingua in generale, sulla lingua materna, sulla lingua tedesca, sull'apprendimento della lingua seconda o straniera. Sulla lingua CHIELLINO si esprime sottolineando che la sua «erste Zunge<sup>42</sup> die Sprache von Calabria ist» e che all'età di 13 anni ha lasciato la Calabria per 'aprirsi' all'italiano, «[s]eine zweite Zunge» (CHIELLINO 2003, p. 14)<sup>43</sup>, per infine acquisire competenze linguistiche in una terza lingua, per cui si può esprimere in tre lingue diverse: «die Sprache des Landes, in dem ich geboren worden bin, Calabria, die Landessprache Italiens und dann die Sprache, die ich als Mittel meiner Kreativität ausgesucht habe» (*ivi*, p. 29).

La domanda, «Ich wollte [...] nachfragen, wieso Sie eigentlich auf das Deutsche gekommen sind [...] und warum Sie sich überhaupt dafür entschieden haben, nach Deutschland zu gehen [...]?», è quella che editori

<sup>39</sup> A riguardo cfr. anche WEISSMANN 2012.

<sup>40</sup> La scrittrice parla ungherese, serbo-croato e italiano. «Deutsch wird schließlich zu ihrem 'Fluchtpunkt und Refugium', in dem sie sich 'ein Haus baut', und die Sprache, in der sie schreibt und in die sie aus vielen Sprachen übersetzt» (RAKUSA 2009, p. 107 cit. in GÜRTLER / HAUSBACHER 2012, p. 135).

<sup>41</sup> Nelle lezioni di poetica la scrittrice trascura alcuni episodi della sua vita: ha frequentato la scuola a Zurigo e proseguito gli studi universitari a Zurigo, Parigi e San Pietroburgo. Da allora vive a Zurigo, dove ha lavorato come assistente all'università. È scrittrice, traduttrice e pubblicista; per approfondimenti sulla biografia di Ilma Rakusa cfr. GÜRTLER / HAUSBACHER (2012), WEISSMANN (2012).

<sup>42</sup> Il termine *Zunge* ricorre in diversi testi della letteratura interculturale, quali ad esempio *Mutterzunge* (1993) di Emine Sevgi ÖZDAMAR, *Das Bad* (1996) e *Überseesungen* (2002) di Yōko TAWADA, *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation. Essays* (2001) di Zafer ŞENOCAK (2001). Esso viene spesso usato come metonimia di lingua. A tale riguardo in *Mutterzunge* si legge: «In meiner Sprache heißt Zunge: Sprache. Zunge hat keine Knochen, wohin man sie dreht, dreht sie sich dorthin» (p. 7). Sull'argomento cfr. PEKAR (2006).

<sup>43</sup> Nella lezione di poetica CHIELLINO fornisce indicazioni sull'opera che lui stesso definisce come *dreisprachigen Zyklus* (2003, p. 14).

e lettori gli rivolgono, manifestando così la loro diffidenza nei confronti di stranieri che vogliano scrivere nella loro lingua, ovvero nella «lingua depositaria della loro identità culturale» (SCHMITZ 2003). Per rispondere all'interrogativo Chiellino racconta perché ha scelto di trasferirsi in Germania. Innanzitutto ribadisce di aver partecipato attivamente dal 1966 al movimento studentesco a Roma e, prima ancora che questo movimento si sciogliesse, aveva intuito che i figli di contadini e di piccoli artigiani come lui, del sud così come del nord Italia, avevano ben poche 'speranze' (*ivi*, p. 60), aveva iniziato così a imparare l'inglese al *British Council* di Piazza Venezia a Roma, frequentando un corso per principianti. Ma, «[a]uf dem Weg zur Piazza del Popolo bin ich durch die Via del Corso gelaufen und da stand ich plötzlich vor dem Schild *Goethe Institut – Corsi di lingua tedesca*». Allora non aveva ancora intenzione di trasferirsi in Germania, solo la speranza di nuove soluzioni per sfuggire ai conflitti e alle disillusioni della sua terra e, come lui stesso sottolinea, un possibile trasferimento in un altro paese sarebbe durato un po' in più che un paio d'anni (*ibidem*).

Una volta in Germania, si propone di 'sviluppare una lingua' per poter spiegare ai tedeschi che, negli anni Settanta, circa un milione di italiani vive in Germania e vorrebbero poter conoscere qualcuno al di fuori del posto di lavoro. Pertanto, impara «ein Deutsch» che, sebbene reputasse «nicht besonders dialogisch», si sarebbe potuto rivelare «eine dialogische Sprache», una lingua interculturale (*ivi*, p. 61). Sottolinea che il tedesco, come l'italiano, è stato per circa mezzo secolo una lingua fortemente nazionale, ma che ora si sta arricchendo grazie al contatto con altre lingue e culture, acquisendo «dialogische Fähigkeiten» (*ivi*, pp. 61-62).

Per esprimere la sua situazione linguistica MICIELI si definisce invece uno *Sprach-Arlecchino* (2015, p. 18): parla quattro lingue, oltre al dialetto albanese del suo paese di origine, e all'italiano, apprende durante l'infanzia lo svizzero tedesco e scopre più tardi il tedesco letterario che gli appare come un rifugio che lo rende più giovane e gli consente di scrivere opere letterarie. A proposito della lingua scrive della differenza tra padroneggiare una lingua e sentirsi integrati anche nel contesto socio-culturale che la caratterizza. In effetti, nota MICIELI, un migrante può avvertire la propria condizione di straniero nel suo paese d'origine e, allo stesso tempo, in quello ospitante, nel suo caso Berna (*ivi*, p. 28). Viene ad esempio identificato come 'lo Svizzero, der Schweizer' dagli italiani e 'Der Italiener. Der Michelin, der Mikeli, der Mikieli, der Mitschel, der Michel' dagli svizzeri,

vedendosi trasformare – in questo caso – anche il nome (*ivi*, p. 19). Proprio perché vive in un contesto plurilingue, lo scrittore vorrebbe realizzare un suo «alte[n] Traum», quello di avere diverse lingue in un testo, non importa che queste diventino un'unica lingua o restino lingue diverse tutte appartenenti al testo stesso. A tale riguardo afferma: «ich spräche das Italo-Albanische von S. Sofia d'Epiro in verschiedenen Sprachen weiter. [...] Vielleicht ist es die Suche nach jener »Ursprache«, die sich in jedem literarischen Text wiederholt» (*ivi*, p. 16).

Sulla diversità linguistica e la ricerca di una lingua propria si concentra anche Terézia MORA che racconta come, una volta lasciato il suo paese, restasse per un periodo in silenzio, senza parlare con nessuno, perché quando si cambia la propria area linguistica, «[d]u wirst in eine Phase der Quasi-Stummheit gedrängt» (*ivi*, p. 8). Quando, nel 1990, all'età di 19 anni si è trasferita in Germania, a Berlino, conosceva già il tedesco, eppure si è trovata a dover riconoscere quella lingua come diversa, come se fosse in un altro territorio: parla infatti di «Minderheitendeutsch aus dem ländlichen Ungarn vs. Nachwende-Ostberlinerisch vs. Nachwende-Westberlinerisch vs. Humboldt-Universitätshochdeutsch vs. und so weiter». Si ritrova, dunque, a dover constatare come la sua lingua sia ormai *de-territorializzata* e, al tempo stesso, a vivere lo shock tipico dei *Nicht-Deutsch-als-erste-Sprache-Sprechenden* per non poter dare un nome alle cose, perché si trovano in un paese in cui la situazione linguistica è in continuo mutamento – situazione, per la scrittrice, così simile «auf einem großen Umsteigebahnhof, und nicht alle sind freiwillig gekommen» (*ivi*, p. 9).

Per rappresentare il suo plurilinguismo Ilma RAKUSA si definisce lei stessa *nomade* (2006, p. 16) e *poliglotta*<sup>44</sup> (*ivi*, p. 31) e sui continui spostamenti che ha fatto da bambina con i suoi genitori ricorda di un *leichtes Sprachgepäck*<sup>45</sup> che portava con sé al posto di *Puppen und Plüschtiere* (*ivi*, pp. 7-8). Sul rapporto con le lingue conosciute, la scrittrice afferma: «Es gibt Tage, da führe ich Selbstgespräche in fünf Sprachen und spüre, daß

<sup>44</sup> A riguardo bisogna precisare che le lingue legate ai luoghi della sua biografia e formazione sono l'ungherese, lo sloveno, il serbo-croato, il russo, il francese, l'inglese, cfr. WEISSMANN 2012.

<sup>45</sup> Il motivo della valigia lo ritroviamo, ad esempio, in *Mebr Meer* di RAKUSA (2009: 36 cit. in GÜRTLER / HAUSBACHER 2012): «Mit zunehmendem Alter frage ich mich, wer ich bin. / Koffer, auch wenn sie voller farbig-fröhlicher Aufkleber sind, geben darauf keine Antwort. / Koffer tun weh».

auch das Schreiben sich fünfsprachig gebärden möchte. Nimm von allem das Beste [...] und schaff dir dein eigenes, multilingual changierendes Idiom». Conosce l'ungherese e lo sloveno dalla nascita, a Trieste impara l'italiano e inizia ad 'afferrare' un po' di «brocken Englisch», avvertendo che il suo orecchio comincia a sensibilizzarsi, notando assonanze e differenze (*ivi*, p. 8)<sup>46</sup>. Tutto ciò che però non capisce le provoca uno stato di malessere e l'impulso a superare la *Fremdheit* attraverso l'apprendimento della lingua sconosciuta (*ivi*, pp. 7-8). In Svizzera arriva al *quarto luogo* (cfr. RAKUSA 2009, p. 107 cit. in GÜRTLER / HAUSBACHER 2012), e il tedesco diventerà, come lei stessa afferma nelle sue *lezioni*, la lingua più importante (RAKUSA 2006, p. 8).

In base a quanto osservato, i *Vorlesungssessays* di questi scrittori, così come le biografie linguistiche letterarie, hanno un discreto valore documentario e costituiscono materiale rilevante non solo per gli studi sui generi testuali, ma anche per gli studi sulla lingua, sul contatto tra le lingue, sui processi cognitivi alla base dell'acquisizione linguistica, sulla padronanza di più lingue.

## 5. CONCLUSIONI

L'analisi proposta dei testi delle *Poetikvorlesungen* ha messo in luce alcune caratteristiche che permettono di rinvenire in esso forme della lingua parlata e dell'autobiografia letteraria e linguistica.

Dal confronto tra i tratti prototipici della *Vorlesung* universitaria e i fattori che contraddistinguono i *Vorlesungssessays* esaminati (par. 4.1.) è emerso che essi sono accomunati dalla scelta dei temi, dalla struttura e

---

<sup>46</sup> Inizialmente destinata a intraprendere una carriera di musicista professionista, Ilma Rakusa si iscrive nel 1965 all'Università di Zürich per studiare lingua e letteratura russa e francese. Questi studi la porteranno a Parigi (1965-1966) e a Leningrado (San Pietroburgo, nel 1969), dove trascorrerà un anno accademico. Dopo una tesi di dottorato conseguita nel 1971 dal titolo *Studien zum Motiv der Einsamkeit in der russischen Literatur*, avrà un incarico di insegnamento presso lo Slawische Seminar dell'Università di Zürich e, dalla metà degli anni Settanta, si dedicherà sempre più alla scrittura di opere letterarie, di saggi critici sulla letteratura e antologie e alla traduzione. Il suo primo libro, *Wie Winter. Gedichte*, esce nel 1977. Negli anni Ottanta, firma numerose traduzioni di autori noti, quali Marguerite Duras, Marina Tsvetaïeva, Anton Tchekhov, Danilo Kiš ou Imre Kertész. Cfr. WEISSMANN 2012.



dall'organizzazione delle *lezioni* (in quest'ultimo caso per gli *Essays* si parla di organizzazione dell'opera in capitoli). Riguardo alla forma linguistica, i *Vorlesungssays* – secondo la definizione proposta da DÜRSCHIED (2012) – possono essere definiti come *inszenierte Schriftlichkeit* (pp. 59-60), se si considerano gli espedienti cui si ricorre per riprodurre la forma dialogica, quali ad esempio: l'uso della prima persona singolare adottato da tutti gli scrittori dei testi in analisi, la presenza di pause di riflessione e di domande dirette ricorrenti principalmente in CHIELLINO (2003) e in RAKUSA (2006), la formula di apertura che introduce il tema e spiega il titolo delle *lezioni* e coincide con l'inizio del primo capitolo – fatta eccezione per MICIELI che sceglie di far precedere le *lezioni* dai *Prätexen* – e la formula di chiusura che coincide con la fine dell'ultimo capitolo ed è proposta in soluzioni diverse da scrittore a scrittore. Alla luce di tali considerazioni i *Vorlesungssays* sono – seguendo i criteri di DÜRSCHIED (2012, pp. 45 sg.) – testi *medial schriftlich* e, solo in alcuni aspetti, *konzeptionell mündlich* (cfr. par. 4.1.). Essi possono essere assunti come una «Transponierung der Sprache von der Ebene der Zeit auf die Ebene des Raumes», così KÖLLER sulla scrittura (1998, p. 157), e considerati forme 'ibride', liminari tra oralità e scrittura (cfr. anche BOHLEY 2011, pp. 230 sgg., p. 242)<sup>47</sup>.

Il secondo punto su cui si è concentrato il lavoro riguarda la concezione del *Vorlesungssay* come autobiografia linguistica e raccolta di riflessioni sulla lingua (par. 4.2.). Sebbene in tutti i testi presi in esame siano stati rilevati riferimenti al trascorso degli scrittori, ogni scrittore sceglie di raccontare nel suo *Essay* uno scorcio della propria storia di migrazione, soffermandosi talora sui motivi alla base di un eventuale trasferimento in un altro paese (è questo il caso di Carmine (Gino) CHIELLINO e di Francesco MICIELI che raccontano la propria migrazione dall'Italia), talora sulle diverse realtà vissute durante la propria esistenza (come Térezia MORA che descrive il suo vissuto dapprima nell'Ungheria comunista e successivamente nella Berlino ovest) o sui continui spostamenti (per esempio Ilma RAKUSA sottolinea che i diversi spostamenti da città in città hanno segnato soprattutto la sua infanzia). Va sottolineata anche un'attenzione comune per

<sup>47</sup> La trasformazione del discorso orale delle *lezioni* in forma scritta – e per molti già il discorso orale ha un canovaccio scritto – sempre più spesso viene anche superata da forme di pubblicazione intermediale, ovvero da registrazioni video delle lezioni disponibili in internet, cfr. ZIMMERMANN / BUCHER / HURTADO 2010.

la questione linguistica, ovvero per la propria lingua materna e per il *background* linguistico personale, per la lingua tedesca, per l'apprendimento linguistico della lingua materna e / o lingua seconda o straniera. Sul bagaglio di competenze linguistiche acquisite si esprimono RAKUSA (2006), che nel *saggio* lo definisce un *leichtes Sprachgepäck* (pp. 7-8), CHIPELLINO (2003), che dichiara di parlare tre lingue (ovvero la 'lingua della Calabria', l'italiano e il tedesco), MICIELI (2015) che rivela di conoscere quattro lingue (ovvero il dialetto albanese, l'italiano, lo svizzero tedesco e il tedesco letterario).

Le problematiche affrontate nell'apprendimento di una lingua seconda in seguito al trasferimento da un altro paese costituiscono un motivo di riflessione nei *saggi* di MORA (2014) e di RAKUSA (2006). Quest'ultima descrive se stessa come una 'nomade' (*ivi*, p. 16) e 'poliglotta' (*ivi*, p. 38), che ha imparato a superare la condizione di *Fremdheit* in un paese nuovo attraverso l'apprendimento della lingua sconosciuta. Tali riflessioni di carattere linguistico, così come la presenza di riferimenti autobiografici emersi dallo studio dei *saggi di poetica*, consentono di considerare il *Vorlesungssay* come un genere testuale al limite tra autobiografia letteraria e raccolta di osservazioni linguistiche.

### Bibliografia

#### Opere scelte per il corpus di ricerca

CHIPELLINO Carmine, *Ich in Dresden. Eine Poetikdozentur. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen 2001*, Dresden 2003.

MICIELI Francesco, *Der lachende Zahn meiner Großmutter. Dresdner Poetikvorlesungen*, Dresden 2013.

MORA Terézia, *Nicht sterben. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*, München 2014.

RAKUSA Ilma, *Zur Sprache gehen. Dresdner Chamisso-Poetikvorlesungen*, Dresden 2006.

#### Bibliografia primaria

ÖZDAMAR Emine Sevgi, *Mutterzunge*, Köln 1993.

ŞENOCAK Zafer, *Zungenentfernung. Bericht aus der Quarantänestation. Essays*, München 2001.

TAWADA Yōko, *Das Bad*, 3. Aufl., Tübingen 1996.

TAWADA Yōko, *Überseetzungen*, Tübingen 2002.

*Letteratura secondaria*

- APEL Hand Jürgen, *Die Vorlesung: Einführung in eine akademische Lehrform*, Köln 1999.
- BETTEN Anne, *Sprachbiographien der 2. Generation deutschsprachiger Emigranten in Israel: Zur Auswirkung individueller Erfahrungen und Emotionen auf die Sprachkompetenz*, in R. Franceschini (Hg.), *Sprache und Biographie. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi)*, Stuttgart / Weimar 2010, 29-57.
- BETTEN Anne, *Sprachbiographien deutscher Emigranten. Die 'Jeckes' in Israel zwischen Verlust und Rekonstruktion ihrer kulturellen Identität*, in A. Deppermann (Hg.), *Das Deutsche der Migranten*, Berlin / Boston 2013, 145-191.
- BLIGH Donald A., *What's The Use of Lectures?*, San Francisco 2001.
- BOHLEY Johanna, *Zur Konjunktur der Gattung Poetikvorlesung als 'Form für nichts'*, in J. Schöll, J. Bohley, *Das erste Jahrzehnt. Narrative und Poetiken des 21. Jahrhunderts*, Würzburg 2011, 227-242.
- BRECKNER Roswitha, *Migration - eine »einschneidende« Lebenserfahrung? Biografische Bezüge zu europäischen Ost-West Wanderungen*, in M. Frölich, A. Messerschmidt, J. Walther (Hg.), Einleitung. In: M. Frölich, A. Messerschmidt, J. Walther, *Migration als biographische und expressive Ressource. Beiträge zur kulturellen Produktion in der Einwanderungsgesellschaft*, Frankfurt a. M. 2003, 15-32.
- DÜRSCHIED Christa, *Einführung in die Schriftlinguistik*, 4. Auflage, Göttingen 2012.
- FIEHLER Reinhard, *Gesprochene Sprache*, in *Duden. Die Grammatik*, 8. überarbeitete Auflage, Mannheim / Leipzig / Wien / Zürich 2009, 1165-1244.
- FIEHLER Reinhard / BARDEN Birgit / ELSTERMANN Mechthild / KRAFT Barbara, *Eigenschaften gesprochener Sprache. Theoretische und empirische Untersuchungen zur Spezifik mündlicher Kommunikation*, Tübingen 2004.
- FRÖLICH Margrit / MESSERSCHMIDT Astrid / WALTHER Jörg, Einleitung, in *idem*, *Migration als biographische und expressive Ressource. Beiträge zur kulturellen Produktion in der Einwanderungsgesellschaft*, Frankfurt a. M. 2003, 7-12.
- GASSER Peter, *Autobiographie und Autofiktion. Einige begriffskritische Bemerkungen*, in E. Pellin, U. Weber (Hg.), »... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. *Autobiographie und Autofiktion*, Göttingen 2012, 13-27.
- GRAF Sybille, *Poetikdozenten - Kennenlernen der Kulturen. Neben der Literatur Mitteleuropas steht jetzt auch Migrantenliteratur im Blickpunkt*, in «Universitätsjournal. Die Zeitung der Technischen Universität Dresden» 11 (2000).
- GRONEMANN Claudia, 'Autofiction' und das Ich in der Signifikantenkette. Zur literarischen Konstitution des autobiographischen Subjekts bei Serge Doubrovsky, in «Poetica» 31, 1-2 (1999), 237-262.
- GÜRTLER Christa / HAUSBACHER Eva, *Fremde Stimmen. Zur Migrationsliteratur*

- zeitgenössischer Autorinnen, in E. Hausbacher, E. Klaus, R. Pool, U. Brandl, I. Schmutzhart (Hg.), *Migration und Geschlechterverhältnisse. Kann die Migrantin sprechen?* Wiesbaden 2012, 122-141.
- HOLDENRIED Michaela, *Autobiographie*, Stuttgart 2000.
- JESENOVEC Barbara, *Die poetische Autobiographie Mehr Meer von Ilma Rakusa*, in «Acta Neophilologica» 45/1-2 (2012), 97-108.
- KAMBER Alain, *Funktionsverbsgefüge - empirisch: eine korpusbasierte Untersuchung zu den nominalen Prädikaten*, Tübingen 2008.
- KOCH Peter / OESTERREICHER, Wulf, *Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte*, in «Romanistisches Jahrbuch» 36 (1985), 15-43.
- KOCH Peter / OESTERREICHER, Wulf, *Schriftlichkeit und Sprache*, in H. Günther, O. Ludwig (Hg.), *Schrift und Schriftlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch internationaler Forschung*, 1. Halbbd., Berlin / New York 1994, 587-604.
- KOCH Peter / OESTERREICHER, Wulf, *Schriftlichkeit und kommunikative Distanz*, «Zeitschrift für germanistische Linguistik» 35/3 (2007), 346-375.
- KÖLLER Wilhelm, *Philosophie der Grammatik. Vom Sinn grammatischen Wissens*, Stuttgart / Weimar 1998.
- KUYBARI Rafic / AMMER Reinhard, *der wissenschaftliche vortrag*, Wien / New York 2006.
- LUDER Marc, *Konstruktion im Lexikon, Konstruktionen in der Erzählanalyse*, Zürich 2011.
- LÜTZLER Paul Michael, *Einleitung: Poetikvorlesung und Postmoderne*, in P. M. Lützler, (Hg.), *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt a. M. 1994, 7-19.
- MAAS Utz, *Geschriebene Sprache / Written Language*, in U. Ammon et al. (Hg.), *Soziolinguistik: Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*, 2. Auflage, *Sociolinguistics: an international handbook of the science of language and society*, 2nd edition, Berlin / New York 2004, 633-645.
- MACKE Gerd / HANKE Ulrike / VIEHMANN Pauline, *Hochschuldidaktik. Lehren, vortragen, prüfen*, Weinheim 2008.
- MCLEISH John, *The Lecture Methods*, in N.L. Gage (ed.), *The psychology of teaching methods*, Chicago 1976, 252-301.
- MISCH Georg, *Geschichte der Autobiographie. Das Altertum*, Frankfurt am Main 1950.
- MISCH Georg, *Begriff und Ursprung der Autobiographie*, in N. Günter (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt 1989, 33-54.
- ONG Walter, *Orality and Literality. The Technologizing of the Word*, London 1982.
- PAULSEN Friedrich, *Die deutschen Universitäten und das Universitätsstudium*, Hildesheim 1966.

- PEKAR Thomas, *Zum Motiv der Zunge in einigen interkulturellen Texten und besonders bei Yoko Tawada*, in C. Dawidowski, D. Wrobel (Hg.), *Interkultureller Literaturunterricht. Konzepte - Modelle - Perspektiven*, Baltmannsweiler 2006, 222-241.
- PELLIN Elio / WEBER Ulrich (Hg.), »... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. *Autobiographie und Autofiktion*, Göttingen 2012.
- PIZZORUSSO Arnaldo, *Ai margini dell'autobiografia*, Bologna 1986.
- REINMANN Gabi, *Studententext Didaktisches Design*, Hamburg 2015.
- RIECK Wolf / RITTER Ulrich Peter, *Lernsituationen in der Hochschulausbildung*, in L. HUBER (Hg.), *Ausbildung und Sozialisation in der Hochschule*, Stuttgart 1983, 367-400.
- SCHENK Klaus, *Autofiktionale Aspekte in der gegenwärtigen Migrationsliteratur*, in J. M. Valentin (Hg.), S. Pesnel, (u. Mitarbeit), *Migrations-, Emigrations- und Remigrationskulturen - Multikulturalität in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur. Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005*, 6. Bd., Bern / Berlin / Bruxelles / Frankfurt a. M. / New York / Oxford / Wien 2007, 354-362.
- SCHINDLER Kirsten, *Klausur, Protokoll, Essay - kleine Texte optimal verfassen*, Paderborn 2011.
- SCHMITZ-EMANS Monika / LINDEMANN Uwe / SCHMELING Manfred (Hg.), *De Gruyter Lexikon. Poetiken: Autoren, Texte, Begriffe*, Berlin / New York 2009.
- SCHULZE Kordula (Hg.), *deutsche Sprache und ich. Sprachbiographische Dimensionen des Lernens und Lebrens von Deutsch als Fremdsprache*, Berlin 2013.
- SCHWITALLA Johannes, *Gesprochenes Deutsch: Eine Einführung*, 4. Auflage, Berlin 2012.
- SCHWITALLA Johannes / TIITTULA Liisa, *Mündlichkeit in literarischen Erzählungen. Sprach- und Dialoggestaltung in modernen deutschen und finnischen Romanen und deren Übersetzungen*, Tübingen 2009.
- STEINECKE Hartmut / WAHRENBURG Fritz (Hg.), *Man blickt zurück und schaut nach vorn: 20 Jahre Paderborn Gastdozentur für Schriftstellerinnen und Schriftsteller*, Paderborn, 2005.
- STEVENSON Patrick, *SprachGeschichten mit Migrationshintergrund: demografische und biografische Perspektiven auf Sprachkenntnisse und Sprachleben*, in A. Deppermann, (Hg.), *Das Deutsche der Migranten*, Berlin / Boston 2013, 193-221.
- THÜNE Eva-Maria, *Sprachbiographien: empirisch und literarisch*, in M. Bürger-Koftis, H. Schweiger, S. Vlasta, (Hg.), 2010, *Polyphonie - Mehrsprachigkeit und literarische Kreativität*, Wien 2010, 59-80.
- THÜNE Eva-Maria, «Ich möchte gerne Deutsch perfekt sprechen» - *Reflexionen zum fremden Akzent in italienisch-deutschen Sprachbiographien*, in E.-M.

- Thüne, A. Betten, *Sprache und Migration. Linguistische Fallstudien*, Roma 2011, 225-257.
- THÜNE, Eva-Maria, *Metaphern für den Bereich 'Sprache' und 'Spracherwerb' in italienisch-deutschen Sprachbiographien*, in M. E. Brunner, N. Gagliardi, L. Perrone Capano (Hg.), *Deutsch-italienische Kulturbeziehungen als Seismograph der Globalisierung in Literatur, Übersetzung, Film, Kulturarbeit und Unterricht*. Würzburg 2014, 147-164.
- VOLK Ulrich, *Der poetologische Diskurs der Gegenwart. Untersuchungen zum zweigenössischen Verständnis von Poetik, dargestellt an ausgewählten Beispielen der Frankfurter Stiftungsgastdozentur Poetik*, 13. Bd., Frankfurt a. M. / Berlin / Bern / Bruxell 2003.
- WEISSMANN Dirk, *L'horizon utopique d'une totalité des langues et cultures Plurilinguisme et écriture plurilingue chez Ilma Rakusa*, in «Germanica» 2/51 (2012), 149-163.
- WESSELHÖFT Christine, *Erzählte Migration. Literarische und biographische Deutungsmuster im Einwanderungskontext (Quebec, 1983-2003)*, Frankfurt a. M. 2006.
- WIRTZ Irmgard M., *Autobiographie als Autofiktion: Urs Widmers Archiv im SLA*, in E. Pellin, U. Weber (Hg.), »... all diese fingierten, notierten, in meinem Kopf ungefähr wieder zusammengesetzten Ichs«. *Autobiographie und Autofiktion*, Göttingen 2012, 193-203.
- ZIMMERMANN Tobias / BUCHER Karen-Lynn / HURTADO Daniel, *Hybrid Dialog: Dialogic Learning in Large Lecture Classes*, in Y. Kats, *Learning Management System Technologies and Software Solutions for Online Teaching: Tools and Applications*. Hershey / USA 2010, 314-331.

### Sitografia

- Die Bamberger Poetikprofessur, <https://www.uni-bamberg.de/germ-lit1/poetikprofessur> (cons. 19/07/2016).
- Die Zürcher Poetikvorlesungen, <http://www.ds.uzh.ch/Institut/Poetikvorlesung> (cons. 14/07/2016).
- Lichtenberg-Poetikvorlesung, <https://www.uni-goettingen.de/de/goumlttinger-poetikvorlesung/348389.html> (cons. 19/07/2016).
- Poetikdozentur der Akademie der Wissenschaften und der Literatur an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, <http://www.adwmainz.de/klasse-der-literatur/poetikdozentur.html> (cons. 14/07/2016).
- Poetik-Vorlesungen, Universität Innsbruck, [http://www.uibk.ac.at/germanistik/fachbereiche/neuere\\_deutsche\\_literaturwissenschaft/poetikvorlesung.html](http://www.uibk.ac.at/germanistik/fachbereiche/neuere_deutsche_literaturwissenschaft/poetikvorlesung.html) (cons. 12/07/2016).
- Saarbrücker Poetik-Dozentur für Dramatik, <http://www.poetikdozentur-dramatik.de/> (cons. 10/07/2016).

Thomas Kling-Poetikdozentur, <https://www.germanistik.uni-bonn.de/studium/poetikdozentur> (con. 15/07/2016).

Über di Tübinger Poetik-Dozentur, <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/neuphilologie/deutsches-seminar/abteilungen/neuere-deutsche-literatur/tuebingen-poetik-dozentur/ueber-die-tuebingen-poetik-dozentur.html> (cons. 18/07/2016).

Yoko Tawada, Hamburger Gastprofessur für Interkulturelle Poetik, <https://www.inpoet.uni-hamburg.de/yoko-tawada/ankuendigung.html> (cons. 10/08/2016).

## IL 'DIBATTITO BRECHT - LUKÁCS'.

DAGLI ANNI TRENTA AGLI ANNI SETTANTA

*per Paolo Chiarini\**

di  
Giusi Zanasi  
Napoli

Brecht e Lukács: l'ultimo libro che porta i loro nomi affiancati in copertina – parlo del 1986 – li accomunava come intellettuali posseduti dal demone della 'ragione', portatori di istanze estetiche radicalmente diverse e tuttavia ispirate da una stessa cieca fede politica, da un concetto precostituito di realtà, dalla mitologizzazione del processo storico; un testo in cui si potevano leggere sin dalle prime battute perentorie affermazioni del tipo: «Das 'dialektische Denken' verwandelte Brecht sowohl als Lukács in Tyrannophile»<sup>1</sup>, in buona sostanza convinti sostenitori di Stalin se non persino complici dei suoi crimini nell'epoca più tetra del comunismo. Si tratta soltanto di un esempio, ma certo eclatante, dell'impietosa resa dei conti protratta per anni sia con la dialettica sia con l'eredità di Brecht, che pure aveva chiesto ai posteri un po' d'indulgenza dati i «tempi bui» che gli erano stati dati da vivere. E forse varrà la pena ricordare ancora il passo di Hermann Kesten malevolmente evocato in uno studio sui 'rinnegati' dello stalinismo, in cui Brecht veniva marchiato con un paio di ossimori come

---

\* Questo saggio è la versione ampliata dell'intervento tenuto alla giornata di studio su *Paolo Chiarini Germanista* (Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma) il 22 ottobre 2013. Qualche passaggio è già presente in ZANASI 2009.

<sup>1</sup> Cfr. PIKE 1986, p. XIII. Sullo specifico del dibattito si veda anche, dello stesso autore, il cap. 10 del precedente studio (PIKE 1981) *Die literarische Volksfront. Teil II Georg Lukács*, pp. 352-416. Va riconosciuto comunque l'ampio e importante lavoro di documentazione svolto dallo studioso negli archivi sovietici e della DDR, che ricostruisce anche la tragica sorte di molti esiliati finiti nelle purghe di Stalin.



spietato umanista o aggressivo filantropo, un socialista concentrato sul proprio Io e soprattutto fervido ammiratore del nuovo astro sovietico che aveva cercato però rifugio tra le stelline degli *States*:

Brecht und Feuchtwanger schwärmten für Stalin und emigrierten zu Roosevelt. Beide liebten, offene Hintertüren zu haben. Beide waren erbarmungslose Humanisten. Beide waren vertrackte Spaßmacher ohne Selbstironie, beide Ichbesessene Sozialisten, beide aggressive Menschenfreunde ohne Rücksicht auf Individuen<sup>2</sup>.

Eppure, in quello stesso 1986 era ancora possibile seguire simultaneamente le ultime battute di un intenso confronto sulle concezioni estetiche di Brecht e Lukács<sup>3</sup>, che avevano impegnato per anni molti studiosi, scrittori e uomini di teatro sia nelle due Germanie che in Italia. In prima linea Paolo Chiarini che a questo tema aveva dedicato tra i primi un ampio saggio<sup>4</sup>, testimonianza preziosa di una stagione in cui – sia concesso ricordarlo – la Germanistica era non soltanto un'area 'scientifico-disciplinare' del microcosmo universitario, ma parte vivissima del dibattito culturale e politico nel nostro paese e oltre. Sono ben noti i meriti di Chiarini nello studio e nella precoce diffusione in Italia sia dell'opera di Brecht che delle

<sup>2</sup> Cit. in ROHRWASSER 1991, p. 160. La citazione di Kesten, tratta dalle memorie del '59 *Meine Freunde die Poeten*, è premessa al paragrafo *Bertolt Brecht und die Schublade des Schreibtisches* (pp. 160-167) in cui lo studioso si sofferma sulle liriche contro Stalin scritte da Brecht dopo il XX congresso del PCUS, ma rimaste nel cassetto. Tralascero di ricordare in dettaglio altri pesanti attacchi, da *Brecht ou le soldat mort* di Guy Scarpetta (1979) fino a *The Life and Lies of Bertolt Brecht* di John Fuegi (1994), in breve il «fango rovesciato su di lui negli ultimi 20 anni» di cui parlava G. Capitta sul «Manifesto» in occasione del centenario della nascita dello scrittore (*Cento di questi Brecht*, 10.2.1998).

<sup>3</sup> Mi riferisco al saggio di CHIARINI (1986) all'interno degli *Atti dei Brecht-Tage* (10-13 feb. 1985), editi tra gli scritti del Brecht-Zentrum der DDR a cura di Werner Hecht, che comprendeva anche un contributo sullo stesso tema di F. Tomberg, *Schwierigkeiten beim Begreifen der Realität. Zur Brecht-Lukács-Debatte über Realismus* (pp. 144-159), come pure la relativa discussione (pp. 181-189).

<sup>4</sup> Cfr. CHIARINI 1970, in cui viene ripreso il precedente studio *L'avanguardia e la poetica del realismo* (1961), che era nato con l'esplicito intento di offrire un contributo alle intense discussioni di quegli anni su un'estetica materialista; a quasi dieci anni di distanza Chiarini sottolinea: «crediamo che il tempo ci abbia dato in qualche modo ragione, portando sempre più in primo piano la lezione di metodo che ci viene dall'opera brechtiana [...]» (*ivi*, p. 5). La sua monografia sull'opera di Brecht era già apparsa nelle ediz. Laterza nel '59.

avanguardie storiche tedesche, in una fase – quella uscita dal miracolo economico – in cui l'intellettualità di sinistra avviava un confronto sulle proprie tradizioni, fondamentale un bilancio dell'esperienza neorealista in rapporto alle istanze della neoavanguardia.

Nella *Bundesrepublik* un'analoga discussione si era aperta per ovvie ragioni politiche più tardi, ma in forma tanto più irruente sull'onda delle battaglie operaie e del movimento studentesco del '68. Chi ha avuto la sorte di ritrovarsi lì a quell'epoca a poco più di vent'anni – è stato il mio caso – rammenterà l'imponente, seducente valanga di pensiero marxista che sommergeva gli scaffali delle *Neuerscheinungen* nelle librerie, come pure biblioteche e programmi universitari delle facoltà umanistiche o i vari stand collocati all'esterno dell'università: pensatori classici ed eretici del primo Novecento ai quali si affiancavano gli esponenti più 'arrabbiati' della rivolta studentesca, i proseliti della neonata rivoluzione culturale cinese, la nuova sinistra del «Kursbuch» o «Das Argument» e così via. In questo contesto si susseguivano anche raccolte di testi critici che miravano a rifondare un'estetica marxista, tra gli altri ad es. nei fascicoli della rivista «Alternative», copertina rosso fuoco, che riproponevano audacemente lo strutturalismo ceco o anche il nostro Galvano Della Volpe, mentre altri studiosi si affacciavano sulla scena con nuovi postulati sulla rivoluzione delle 'sovrastutture'.

Ho avuto modo di partecipare ad alcuni dei cosiddetti seminari antiautoritari di quel tempo, con gruppi di studio in cui si lavorava alacremente e fociosamente su questi temi, anche se in un clima conflittuale tra le varie fazioni – sovietici ortodossi, trotzkisti, spartachisti, maoisti – che paralizzava spesso la discussione diffondendo un senso di totale disorientamento o, peggio, l'amaro sospetto di essere soltanto dentro l'ultima trappola di un mercato della cultura già molto scaltrito. Eppure non si può non aggiungere che – nel bene o nel male – quello era un modo di affrontare lo studio che aveva ancora a che fare con un concetto antico di *Bildung*, diventava anzi semplicemente, direi quasi, una questione di vita o di morte, davvero difficile da spiegare nella nuova era del disincanto *postmodern* e della concretezza aziendalistica.

Come sappiamo, erano anni in cui la sinistra tentava di ripensare la propria identità e il senso del lavoro intellettuale a fronte di una realtà – quella che Marcuse chiamava dell'uomo a una dimensione – segnata da processi sempre più violenti di mercificazione e omologazione e, quindi, dalla volontà di muovere all'attacco del costume e delle istituzioni cultura-

li prima ancora che dell'economia. Per chi si occupava di letteratura questo significava affilare gli strumenti dell'analisi materialista del fenomeno artistico e poetico, rivedendo anche le esperienze degli anni a cavallo tra le due guerre, e cioè il tortuoso percorso sia storico-politico sia teorico-ideologico che era approdato alla normativa del 'realismo socialista' bruciando le intuizioni e le sperimentazioni più innovative e incisive delle avanguardie. Intorno a quelle ceneri si ricercavano le proprie radici, e l'eredità brechtiana tornava a giocare un ruolo assolutamente centrale.

Non a caso l'appassionata riscoperta della cultura tedesca degli anni Venti che portò anche in Italia a diverse iniziative, promosse in particolare ancora una volta da Paolo Chiarini<sup>5</sup>. Numerose in Germania, ma anche in Italia le pubblicazioni sulla Repubblica di Weimar, la ristampa di testi e periodici comunisti, o ancora gli studi sui molteplici esperimenti dei liberi battitori della sinistra anzitutto in ambito teatrale, a partire dal *Proletkul't* fino alle ultime battute del Teatro di Piscator, *last but not least* la riproposta di pensatori eretici come Benjamin o Bloch, insieme a teorici ed esponenti dei rivolgimenti culturali e teatrali in Russia come Boris Arvatov o Asja Lacis. E in prima fila, per l'appunto, la serie variopinta dei tascabili Suhrkamp con l'opera di Brecht e i relativi commentari.

In questo panorama un ruolo privilegiato spettava senza dubbio al cosiddetto 'dibattito Brecht-Lukács', termine convenzionale usato allora per intendere le discussioni degli scrittori in esilio sul realismo, anche se Brecht in realtà non aveva mai avuto modo di dibattere direttamente col filosofo e preferì non intervenire nella stessa controversia sull' 'eredità' espressionista che si accese nelle pagine della rivista «Das Wort» alla fine degli anni Trenta. Si potrebbe dunque affermare piuttosto che il vero 'dibattito Brecht-Lukács' esplose proprio dopo il '68, e avvia una radicale resa dei conti con

---

<sup>5</sup> Penso al convegno internazionale *Il teatro politico nella Repubblica di Weimar*, organizzato a Roma dall'Istituto Italiano di Studi Germanici (1978), i cui Atti apparvero nello stesso anno a cura di CHIARINI (1978). Vanno ricordati qui anche i tre volumi *La cultura di Weimar. Materiali*, a cura dello stesso Chiarini e di Piercarlo Bontempelli (Bulzoni, Roma 1979-1980), frutto di un seminario triennale all'Univ. La Sapienza; infine la traduzione dell'imponente catalogo della mostra *Weimarer Republik* allestita dall'Inst. für Theaterwissenschaft dell'Univ. di Colonia (Berlin/Hamburg 1977), sempre a cura di P. Chiarini (ed. Officina, Roma 1978). E in questa sede mi piace anche ricordare il convegno internazionale *Intellettuai, Società e Stato nella Repubblica di Weimar*, organizzato nel 1979 a Napoli dall'allora Istituto Universitario Orientale.

i principi del realismo, sanciti definitivamente nella più buia era stalinista e ancora validi a quell'epoca nei paesi d'oltre cortina, ma in larga parte anche – almeno ufficialmente – nei partiti comunisti occidentali.

Il *dibattito* era indiscutibilmente di grande rilievo sia per la statura dei due interlocutori, sia per la ricchezza delle rispettive posizioni e al tempo stesso per la loro inconciliabilità: come più volte sottolineato da Paolo Chiarini, si trattava effettivamente di due 'mentalità', dei modelli più avanzati nell'ambito della riflessione di segno marxista sull'arte, e tuttavia connotati da un'incolmabile divergenza di metodo. Questo nodo, ovviamente, era destinato a diventare ancora più centrale nella *Bundesrepublik* in cui, parallelamente alle prime edizioni più estese degli scritti di estetica di Lukács e della saggistica sia teorico-letteraria che politica di Brecht, alcuni studiosi avevano puntato i riflettori sul conflitto tra l'artista e il filosofo<sup>6</sup>, inaugurando un'accesa fase – per dirla con Cases – di brechtocentrismo<sup>7</sup>.

In questo contesto ebbe ampia risonanza un ambizioso saggio di Helga GALLAS (1971), tradotto anche dalle edizioni Laterza (*Teorie marxiste della letteratura*), che rappresentava in realtà per molti aspetti un'occasione mancata data la passionalità della militanza che nuoceva non poco alla lucidità critica; Gallas aveva però l'indubbio merito di non limitarsi a un discorso meramente teorico sulle posizioni dell'uno e dell'altro, bensì di procedere a una ricostruzione storica, risalendo agli ultimi drammatici anni della Repubblica di Weimar e individuando giustamente i prodromi della contrapposizione tra Brecht e Lukács nelle tensioni interne al BPRS (*Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*), che era stato fondato a Berlino nel '28, analogamente alla RAPP russa, con l'intento di incoraggiare un'arte di tendenza tra scrittori legati al partito e corrispondenti operai.

In effetti, le parole chiave del realismo di Lukács si fissano nelle pagine

---

<sup>6</sup> Basterà ricordare qui, tra quelli più discussi all'epoca, il saggio decisamente di parte di VÖLKER (1966), che venne riproposto dalla rivista «Alternative» (1969, n. 67-68, pp. 134-147), e quello più equilibrato e articolato dello studioso tedesco-orientale MITTENZWEI 1968, di cui va anche menzionata la cura della raccolta di saggi *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács* (1975) nelle ediz. Reclam della DDR. Intenso in quegli anni anche nella DDR il ripensamento degli anni di Weimar: mi limito qui a ricordare i diversi *Beiträge zur Geschichte der deutschen sozialistischen Literatur (1918-1933)* editi dall'Aufbau Verlag.

<sup>7</sup> Centrale il contributo di Cesare Cases all'edizione di opere brechtiane per Einaudi, sia nella traduzione che in diverse introduzioni di grande interesse, come ad es. ai *Capolavori di Brecht I e II* (1963/1971), come pure agli *Scritti sulla letteratura e sull'arte* (1973).

della piccola rivista pubblicata dal BPRS, «Die Linkskurve», ed è qui che si possono meglio decifrare i termini dello scontro, mentre quelle tesi nascono e si dispiegano in una situazione ancora aperta di confronto piuttosto che nel clima ingessato degli anni d'esilio. Non sarà perciò fuori luogo soffermarsi anzitutto brevemente su queste prime decisive battute del *di-battito* nella loro esatta successione.

Lukács si era trasferito da Mosca a Berlino nel '31, reduce dal suo lungo, rigoroso e complesso apprendistato politico; era stato chiamato dalla KPD nell'ambito di un programma di riorganizzazione del lavoro sul fronte culturale, e va detto preliminarmente che i suoi interventi inaugurano un livello teorico alto della discussione rispetto alle direttive per lo più sommarie e settarie del partito nel corso degli anni Venti. Egli segnò anzitutto una svolta assumendosi l'ingrato compito della prima critica ufficiale di opere 'proletarie' – i romanzi dell'operaio Willy Bredel – che gli fornì lo spunto per denunciare l'impianto schematico e propagandistico dei primi romanzi rossi strettamente legati alla militanza politica<sup>8</sup>. Dopo pochi mesi, in cui non dovettero mancare riserve e proteste, sviluppò le implicazioni teoriche di quella critica in un più ampio saggio, sconfessando come retaggio borghese la distinzione tra arte pura e di tendenza poiché le aspirazioni della classe operaia coincidevano con la «necessità sociale», con l'oggettivo corso della storia, per cui diventava superflua, anzi deviante ogni forzatura tendenziosa. Un assioma rafforzato dalle parole dello stesso Marx – in questo caso dal *Bürgerkrieg in Frankreich* –, abilmente pur se indebitamente proiettate sulla letteratura: «Die Arbeiterklasse [...] hat keine Ideale zu verwirklichen; sie hat nur die Elemente der neuen Gesellschaft in Freiheit zu setzen, die sich bereits im Schoß der zusammenbrechenden Bourgeoisgesellschaft entwickelt haben»<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Cfr. G. Lukács, *Willi Bredels Romane*, in «Die Linkskurve» III Jg. (1931), n. 11, pp. 23-27, qui p. 18 (anche in LUKÁCS 1963). Citerò in seguito la rivista con la sigla LK. La critica si riferiva in particolare al romanzo di Bredel *Maschinenfabrik*, ma anche a *Rosenhofstraße*, entrambi apparsi nell'Internationaler Arbeiterverlag. Lukács ribadì queste posizioni nell'intervento *Gegen die Spontaneitätstheorie in der Literatur*, in LK IV (1932), n. 4, pp. 30-33, che era preceduto comunque da una polemica di Otto Gotsche (*Kritik der Anderen*, pp. 26-30), che difendeva Bredel opponendo alle riserve sulla resa artistica il valore delle opere nella lotta di classe.

<sup>9</sup> Cfr. G. LUKÁCS, *Tendenz oder Parteilichkeit?*, in LK IV (1932), n. 6, pp. 13-21, qui p. 18 (anche in LUKÁCS 1963).

Lo scrittore rivoluzionario doveva conquistarsi lo status privilegiato della coscienza operaia, potenzialmente libera da impedimenti ideologici e capace di penetrare oltre la cortina reificata della realtà capitalista individuando concreti rapporti di classe. In luogo della tendenza, dunque, che avrebbe solo fomentato l'inclinazione borghese all'«eclettismo» e al «soggettivismo», si introduceva qui la nuova categoria della *Parteilichkeit*, un termine che evocava sottilmente il partito per intendere esattamente il contrario di una letteratura di partito, e cioè una decisa scelta di campo per la realtà, per un'attenta osservazione del reale, che avrebbe di per sé garantito la giusta evidenza alla causa del progresso e alla classe storicamente destinata a incarnarlo. La *partiticità* era definita in questo senso come «die Voraussetzung zur wahren – dialektischen – Obiektivität» (*ivi*, p. 20), il presupposto di un'autentica riproduzione artistica del reale che sarebbe stata sufficiente a mettere in luce le dinamiche del processo storico, a smascherare i mali del capitalismo e a indicare la via del cambiamento; in sostanza, essa diventava parte integrante di una ben più decisiva parola chiave – *Gestaltung* – definita da Lukács in un altro ampio contributo, occasionato questa volta dalla critica alla narrativa del borghese Ernst Ottwalt<sup>10</sup>.

Cedendo a un emblematico gusto delle simmetrie, la *Gestaltung* veniva collocata fra gli estremi contrapposti dello psicologismo e del reportage, ritenuti *tout court* equivalenti all'«idealismo», residuo dell'anticapitalismo romantico, e al «materialismo volgare», che finivano per convergere nella lacerazione del reale e nell'incapacità di andare oltre «le forme feticistiche» del mondo borghese e di decifrare la reale natura delle vicende sociali. Il reportage – genere diffusamente praticato in quegli anni e, ovviamente, canale privilegiato della nuova letteratura operaia – veniva riconosciuto come una legittima forma della pubblicistica e della propaganda, estranea tuttavia alla dimensione letteraria. Lukács tornava poi a contestare la forte

---

<sup>10</sup> Il saggio *Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt* apparve in due parti: la prima in LK IV (1932), n. 7, pp. 23-30, e la seconda nel successivo n. 8, pp. 26-31 (anche in LUKÁCS 1963). Lo indicherò qui di seguito con I o II seguiti dal numero della pagina. L'opera di Ottwalt contestata, apparsa l'anno prima nel Malik Verlag, era il romanzo documentaristico *Denn sie wissen, was sie tun*, centrato sui misfatti della giustizia di classe nella Repubblica ricostruiti intorno alla figura fittizia del giudice Dickmann, là dove l'autore precisava comunque nella premessa che i lettori avrebbero potuto rivolgersi a lui per verificare l'autenticità di tutti i materiali. Il romanzo fu ripubblicato a Berlino nelle ediz. Klaus Guhl nel '78.

inclinazione all'agitprop richiamando la celebre polemica di Engels che, rispetto a certa letteratura di tendenza, aveva auspicato una «getreue Wiedergabe typischer Charaktere unter typischen Umständen»<sup>11</sup> additando l'esemplare realismo di Balzac a dispetto dei suoi orientamenti ideologici. In proposito si dilungava anche sulla distinzione tra scienza e arte per giungere alla definizione del *tipo* poetico, necessario e autosufficiente, *unaustauschbar*, in ultima analisi per sostenere la causa dell'autonomia dell'universo letterario, sia pure fondata ancora tradizionalmente sulla verosimiglianza tematico-psicologica, sulla coerenza interna tra oggetto e metodo della rappresentazione, tra *Fabel* e *Gestalten*: inaudito gli pareva ad es. che Sergej Tret'jakov potesse inserire in un suo romanzo una lucida analisi delle diverse correnti del movimento rivoluzionario in Cina come ricordo di un bambino<sup>12</sup>.

Allo stesso modo, in opposizione al reportage, considerato un *melange* di casuali frammenti di realtà, Lukács insisteva sulla necessaria piena penetrazione di caso e necessità associandola ad una narrazione centrata su destini e vicende individuali, su «uomini vivi» e sui loro reciproci rapporti. E qui chiamava in causa l'ultimo grande romanzo di Tolstoj, *Resurrezione*: «Warum wirkt aber dieses Zusammentreffen der Umstände bei Tolstoj nicht als Zufall, also störend, während bei Ottwalt die sorgfältigst motivierten Teile zufällig bleiben?» (II, p. 27). La risposta stava nell'impianto narrativo poiché, laddove il grande scrittore russo attingeva la «necessità artistica» grazie alla caratterizzazione dei personaggi e all'individuazione del contesto sociale attraverso i loro rapporti, Ottwalt scontava con la «casualità artistica» l'astratta esibizione del materiale documentario, la meccanicità degli sviluppi, la mancanza di caratteri, la reciproca estraneità di azione e personaggi.

Ora, non è davvero facile rendere l'impatto di questi primi interventi già tendenzialmente normativi in uno scenario culturale come quello della sinistra intellettuale dell'epoca, estremamente vivo, animato da un'intensa e

<sup>11</sup> I, p. 28. La lettera di Engels era apparsa in un precedente numero della rivista a firma della redazione che dichiarava di avere ricevuto il documento dai «compagni sovietici»: *Ein unveröffentlichter Brief Friedrich Engels über Balzac* (LK 1932, n. 3, pp. 11-14).

<sup>12</sup> II, pp. 29-30. L'opera in questione era il romanzo *Den Schi-Chua* (Malik Verlag, 1930) che narrava in forma autobiografica la vita di un rivoluzionario cinese. Tret'jakov soggiornò sporadicamente a Berlino ed era in contatto con Brecht e Benjamin; morì nel '37 nelle purghe di Stalin.

audace sperimentazione in ogni campo dell'attività letteraria, teatrale, artistica. Per rimanere al tema, comunque, su questo terreno si delineava già chiaramente lo scontro frontale con Brecht, che dal canto suo aveva puntato il dito sul compito esattamente opposto di porre in collisione l'intera struttura semantico-linguistica sia delle opere che delle rappresentazioni sceniche per spiazzare il pubblico e impedire passive reazioni empatiche a favore del distacco critico. E, d'altra parte, era più che evidente che la critica di Ottwalt, estesa ad altri autori come Upton Sinclair o lo stesso Tret'jakov o l'emigrato Il'ja Erenburg, mirava a colpire una larga frangia di scrittori 'compagni di strada' pur ben diversi, da Döblin allo stesso Brecht, già da sempre guardati peraltro con diffidenza dalla KPD, accusati di legami troppo precari con le lotte operaie, cioè col partito.

Il punto centrale era comunque che la contrapposizione di *Gestaltung* e *Reportage* e il rinvio a Balzac o Tolstoj prefiguravano palesemente una duplice condanna, ossia il rifiuto di ogni improvvisata arte 'proletaria', ma anche della sperimentazione delle avanguardie che avevano risolutamente respinto proprio la narrazione a tutto tondo della tradizione ottocentesca e l'illusione della 'conchiusività'. Insieme al *tipo*, infatti, l'altro modello introdotto da Lukács per indicare la «corretta» strutturazione di un romanzo era quello della *totalità*; la rappresentazione di personaggi ed eventi *tipici* coincideva cioè con la capacità di disegnare un quadro d'insieme del momento storico contro dettagli ipostatizzati a dimensione assoluta – e ciò sulla base della massima hegeliana esplicitamente evocata: «Das Wahre ist das Ganze» (I, p. 30):

Die Gestaltung des Gesamtprozesses ist die Voraussetzung für eine richtige Komposition des Romans. Warum? Weil nur die Gestaltung des Gesamtprozesses den Fetischismus der ökonomischen und gesellschaftlichen Formen der kapitalistischen Gesellschaft auflöst und sie als das erscheinen lässt, was sie wirklich sind, als (klassenmäßige) Beziehungen der Menschen zueinander (I, p. 29).

Nella sua replica OTTWALT (1932), amico e collaboratore di Brecht, fu l'ultimo portavoce nella stampa comunista di un atteggiamento estremamente laico e strettamente pragmatico verso i problemi posti da Lukács sul 'metodo creativo': denunciando preliminarmente i rischi della *Theorie der Gestaltung* per la nuova letteratura rivoluzionaria, lo scrittore manifestò apertamente la sua insofferenza per astratte argomentazioni estetiche e fi-



losofiche, incluse quelle che si richiamavano a Marx ed Engels, mise in guardia da una passiva ripresa delle direttive moscovite, richiese provocatoriamente un modello di realismo contemporaneo rispetto a Balzac e, infine, invocò le ragioni della lotta politica contestando con argomenti brechtiani il principio di una narrazione ampia, psicologica, chiusa.

Non può certo stupire che dopo il '68, in un'epoca altrettanto insofferente di ogni sistema chiuso e di ogni normativa, la contestazione più accesa abbia colpito proprio il nodo della *totalità*, che riassumeva tutte le componenti – come si diceva allora – ‘armonizzanti’ del teorema di Lukács. D'altra parte è anche vero che quel concetto impronta in profondità il suo pensiero e lo accompagna per l'intero arco del suo percorso filosofico, sin dalle più antiche annotazioni estetiche in cui riecheggia a tratti l'angoscia di Lord Chandos di fronte alla frammentazione del reale, a un universo inquietante ormai privo di nessi e di senso.

E se la tendenza diffusa negli anni Settanta era di demolire con l'accetta per intero il suo edificio teorico, alcuni studi tentavano invece ancora di interrogarne l'evoluzione, risalendo alla prima formazione del filosofo in ambienti neokantiani e mettendo in luce la sua ricerca di un valore unificante, la sua utopia eminentemente borghese della forma come ultima ‘via dell'assoluto’, in sostanza quella singolare metafisica delle forme in cui interessi cognitivi ed estetici si caricavano di forti implicazioni etiche. A partire dal forte influsso di Simmel sino alla storicizzazione dell'estetica di Hegel e al marxismo, si può senza dubbio individuare un filo rosso del suo pensiero nella progressiva esplorazione di nuove coordinate capaci di vincere l'estraneazione e di riconciliare l'uomo col suo destino sanando la frattura fra esistenza e coscienza, fra anima e mondo.

Come affermava Peter Ludz: «Simmels impressionistisch-lebensphilosophischer Totalitätsbegriff, der Lukács bis in seine Spätzeit beeinflusst, gleitet unmerklich hinüber in den mystischen Rationalismus der dialektisch-ideologischen und dynamischen Totalität des historischen Materialismus»<sup>13</sup>. Con diverse accentuazioni anche Paolo Chiarini pose l'accento sulla svolta di Lukács dal ‘saggismo’ d'impronta simmeliana all'*esprit de système* hegeliano e poi marxista, insistendo soprattutto sui residui romantici e idealistici del suo pensiero<sup>14</sup>. Da più parti e in diverse prospettive, in ogni caso, veniva

<sup>13</sup> In LUKÁCS 1963, pp. 32-33. Ma v. anche RÜCKER 1973.

<sup>14</sup> Cfr. CHIARINI 1970, in part. pp. 53-59. Vale la pena ricordare qui anche ASOR ROSA

sottolineata la natura idealistica di quel *Konzept* e, in generale, la sua centralità fino a conclusioni paradossali, ma suggestive e non del tutto illegittime, come quella di Fredric Jameson per il quale l'intera opera di Lukács poteva essere riletta come «una meditazione sulla narrazione», e la sua stessa conversione al marxismo come l'unica chance per risolvere i problemi emersi nella *Teoria del romanzo*, in primo luogo il rapporto tra narrazione e totalità nei moderni<sup>15</sup>.

Come si accennava prima, il problema era però per lui anche e forse anzitutto di natura esistenziale e morale: solo ora, infatti, gli sarà possibile uscire dall'estetica e trovare un'alternativa reale e concreta, non più illusoria o solo formale per la rifondazione del senso. Si tratta certamente di una frattura profonda: quella che CHIARINI (1986) traduceva metaforicamente nella valigia abbandonata dal filosofo a Heidelberg prima del rientro in Ungheria, così come Cases parlava di «Selbstverleugnung», di un vero e proprio *autodafé* che aveva portato Lukács ad una ripulsa prima etica e poi politica per ogni forma di soggettivismo<sup>16</sup>.

È anche vero comunque, come suggeriva Jameson, che in *Storia e coscienza di classe*, il testo del 1923 più direttamente legato alla sua fase 'giacobina', è ancora la totalità a caratterizzare in modo decisivo il marxismo piuttosto che il predominio dell'economia: la consapevolezza del processo storico nel suo complesso costituiva la base della realtà e conoscibilità dei singoli fenomeni ed eventi, e in questo senso diventava anche presupposto della conversione della filosofia in prassi, dunque della stessa rivoluzione. In sostanza il rapporto con la totalità, la *Gesinnung zur Totalität* rappre-

---

(1973, in part. *l'anima, le forme*) che aveva ragionato sul cammino di Lukács dalla Forma alla Storia, osservando come parallelamente la totalità, da meta irraggiungibile, fosse divenuta per lui «rapporto presente fra gli elementi della realtà» portandolo a una gerarchia precostituita di valori che esaltava come «atteggiamento conoscitivo superiore» la capacità di vedere più cose insieme connesse tra loro (p. 311).

<sup>15</sup> Cfr. JAMESON (1975), in particolare il saggio *La vertenza per György Lukács*, pp. 181-228.

<sup>16</sup> Cfr. CASES 1974, pp. 17-18. Fondamentale – come noto – il ruolo di Cases nella diffusione del pensiero di Lukács in Italia, con diversi contributi o prefazioni a edizioni italiane dei suoi scritti, già a partire dai primi anni Cinquanta: v. ad es. la sua introduzione e traduzione della raccolta di saggi *Il marxismo e la critica letteraria* apparsa per Einaudi nel '53. Sulla ricostruzione e sul bilancio del suo lungo e profondo rapporto col filosofo si veda anzitutto l'ampio contributo CASES 1985, ma anche *La perdita della totalità* in Chiarini – Venturelli 1977, pp. 31-65.

sentava qui la principale arma della classe operaia e dell'intelligenza rivoluzionaria per «infrangere la struttura reificata dell'esistenza» nel capitalismo:

il segno che contraddistingue la società borghese al suo tramonto è proprio questa contraddizione: da un lato, il crescente svuotamento delle forme della reificazione [...] dall'altro, la loro crescita quantitativa, il loro vuoto diffondersi estensivamente sull'intera superficie dei fenomeni. E con il crescente acuirsi di questo contrasto, aumenta per il proletariato sia la possibilità di sostituire i propri contenuti positivi ai veli svuotati e lacerati, sia il pericolo – almeno temporaneo – di soggiacere ideologicamente a queste vuote ed esautorate forme della cultura borghese<sup>17</sup>.

Ora, se veniamo a Brecht, al suo disagio altrettanto profondo e alla sua rivolta altrettanto intensa contro le «vuote ed esautorate forme della cultura borghese», non si può che sottolineare tuttavia la radicale diversità della sua esperienza: basterà rileggere qualche lirica della *Hauspostille* o ripercorrere col pensiero le sue foto più antiche, di un giovane che recalcitra contro la sua retribuzione cittadina di provincia, compone ballate e le canta agli amici accompagnandosi alla chitarra, frequenta la scena scanzonata e dileggiante del cabaret di Karl Valentin, incomincia a interessarsi di teatro per smascherare clichés e ipocrisie del linguaggio teatrale – che si ritrae in versi come *il povero B.B.*, consapevole e nostalgico dei boschi da cui proveniva, eppure d'accordo sin dall'inizio col suo nuovo destino nella 'giungla' della grande città.

Anche per lui la prospettiva storica e la lotta politica costituiranno un'alternativa alla dimensione logora e stantia delle istituzioni culturali del tempo, ma Brecht non è figlio dell'aristocratica decadenza asburgica, della crisi à la Hofmannsthal, bensì incarna l'altra anima della cultura tedesca di quella stagione, quella wedekindiana, trasgressiva, anarcoide, il clima erotico e sanguigno della bohème di Monaco e il piglio iconoclasta del dada. Brecht era piuttosto erede dei versi arrabbiati di François Villon o delle invettive degli straccioni di John Gay, sfrontato e ironico, malinconico

<sup>17</sup> Cito per comodità dalla versione italiana di LUKÁCS 1973 (qui p. 274). Ancora a molti anni di distanza, nella sua premessa alla ristampa del '67, Lukács critica l'«eccesso hegeliano» di quell'opera ribadendo la sua abiura dell'epoca, e tuttavia continua a riconoscerle il merito di avere ridato alla categoria della totalità il ruolo metodologico centrale che aveva in Marx (cfr. *ivi*, p. XXXIX).

anche, ma di sicuro antiromantico e risolutamente materialista, nemico di ogni pathos e di ogni astratto utopismo espressionista. In breve: anche per lui si può parlare di una sorta di *autodafé*, ma ben diversi saranno i modi e gli esiti della sua svolta politica, del suo salto nell'avventura di portavoce della rivoluzione sociale. E la diversità principale consisteva ovviamente nel semplice, incontrovertibile dato di fatto che Brecht era un artista, e che le sue scelte 'teoriche' non erano dettate da una tradizione di pensiero, bensì tutte giocate sul piano della concreta pratica artistica.

Se Lukács rappresentava effettivamente già a quell'epoca il vero erede della filosofia classica, un intellettuale che aveva genialmente ripercorso il cammino del grande pensiero tedesco da Kant a Hegel fino a Marx<sup>18</sup>, di contro l'apprendistato marxista di Brecht sarà tutt'altro che sistematico, tradirà anzi fin dall'inizio un'autentica avversione per «immagini del mondo troppo compiute»<sup>19</sup> e, soprattutto, s'innesterà sulla furia antiborghese delle avanguardie. Il suo marxismo, in sostanza, non sarà mai *Weltanschauung*, bensì fin dall'inizio *eingreifendes Denken* per intervenire attivamente, concretamente, direttamente e immediatamente sulla scena della storia. La stessa dialettica viene percepita come un elemento essenziale tra i «fattori antagonisti» che si generano entro un sistema sociale e portano al suo rovesciamento<sup>20</sup>, come una *Denkmethode* «um starre Vorstellungen auszulösen und gegen herrschende Ideologien die Praxis geltend zu machen»<sup>21</sup>, dunque uno strumento per smontare le manipolazioni ideologiche del potere ed estrapolare in tutti i fenomeni, inclusi i vari campi e prodotti dell'attività intellettuale, i punti di rottura. Su questa base essa diventa anche il principio costitutivo delle tecniche di straniamento, e cioè di una produzione artisti-

---

<sup>18</sup> Così GOLDMANN (1962), con riferimento alle tre opere miliari: *Die Seele und die Formen*, *Theorie des Romans*, *Geschichte und Klassenbewußtsein* (cfr. p. 46).

<sup>19</sup> Tra le diverse possibili citazioni rinvio qui agli insegnamenti di Me-ti, in particolare al frammento *Kein Weltbild machen*: «Me-ti war gegen das Konstruieren zu vollständiger Weltbilder» (BRECHT 1969, p. 51).

<sup>20</sup> Cfr. BRECHT 1967, Bd. 20 [*Schriften zur Politik und Gesellschaft*], *Thesen zur Theorie des Überbaus* (pp. 76-78, qui p. 76). Si veda nello stesso volume il blocco di brevi saggi *Über Dialektik* (pp. 146-157) e quello su *Über eingreifendes Denken* (pp. 158-178). Citerò in seguito questa edizione con la sigla BGW.

<sup>21</sup> BRECHT 1997, *Dialektik*, p. 140. Cito qui dalla più agile edizione di saggi di Brecht nella scelta della sua opera in sei volumi pubblicata da Suhrkamp per il centenario della nascita dello scrittore. Per saggi non inclusi in questa edizione farò invece riferimento all'originaria edizione completa dell'opera indicata prima.

ca tesa a cogliere e rappresentare le condizioni sociali come processi per sottolineare la trasformabilità: «Ihr existiert alles nur, indem es sich wandelt»<sup>22</sup>. E proprio in questo senso, in quanto concreto strumento operativo della trasformazione, la dialettica è e rimarrà per Brecht sino alla fine anche uno dei piaceri della vita, come il primo sguardo alla finestra al mattino o la musica o il tabacco – così leggiamo nella sua tarda poesia *Vergnügungen*.

Un saggio di particolare risonanza dei primi anni Settanta dedicato fondamentalmente a questo aspetto fu quello di Heinz Brüggemann, che sottolineava il peso delle categorie di prassi e produzione nella conversione poetico-politica di Brecht, osservando come la precoce, istintiva sensibilità per questioni ideologiche, la pratica col *behaviorism* e l'innato anticonformismo lo avessero preservato da una passiva acquisizione del marxismo 'ontologizzato' della fine degli anni Venti rendendolo piuttosto sensibile alla lezione di Karl Korsch, largamente determinante per la sua concezione della letteratura come attività critico-pratica<sup>23</sup>.

Per inciso, anche in Italia si ristinò in quegli stessi anni il pensiero di Korsch, valorizzandone il coté libertario, la sua accentuazione delle componenti critico-rivoluzionarie del marxismo, inteso per l'appunto non come scienza positiva, bensì come teoria finalizzata al rivolgimento in cui il concetto di totalità indicava il complesso della critica alle forme storiche della società borghese e, soprattutto, lo stretto rapporto di teoria e prassi, diversamente dalla totalità lukácsiana che rischiava peraltro di ridurre la stessa teoria alla contemplazione del necessario sviluppo storico. Riserve che valevano naturalmente anche sul piano estetico, poiché la mimesi di Lukács, tradotta nella *Widerspiegelung* del vocabolario leninista, appariva limitata ad attività puramente intellettuale, laddove la produzione artistica avrebbe dovuto essere considerata come momento dinamico del processo di appropriazione e trasformazione del mondo<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> BRECHT 1997, *Kleines Organon für das Theater*, pp. 519-552, qui p. 537. Brecht ne parla esplicitamente a proposito del *V-Effekt* e commenta: «Es ist eine Lust unseres Zeitalters [...] alles so zu begreifen, daß wir eingreifen können» (*ivi*).

<sup>23</sup> Cfr. BRÜGGEMANN 1973. Un capitolo a parte meriterebbero gli sviluppi di questa discussione nella DDR, dove si levò la protesta contro la tesi del marxismo eterodosso, korschiano, di Brecht: si veda per es. ALBRECHT 1975. Sull'apprendistato marxista di Brecht e sulle relative discussioni negli anni Settanta v. anche MÜLLER 1985, pp. 202-210.

<sup>24</sup> Si vedano in proposito lo studio di Giorgio Vacca *Lukács o Korsch?*, apparso per De

Per tornare alle parole chiave del *dibattito*, a mio parere si apre proprio qui la divaricazione più profonda da Lukács e, in generale, la vera sfida di Brecht che – come noto – coltivava l'ambizione di rovesciare radicalmente non solo i codici dell'estetica classica, ma anche natura e finalità degli apparati culturali emancipando l'arte e i suoi linguaggi da ogni dimensione sacrale per renderli funzionali alla causa rivoluzionaria. E lo faceva applicando volutamente il lessico del lavoro e dell'economia all'attività intellettuale e alle stesse forme della comunicazione artistica, invocando l'obiettivo di modificare la propria identità e, soprattutto, i propri strumenti di lavoro. Una prospettiva condivisa e sintetizzata al meglio dal suo amico e convinto sostenitore Walter Benjamin, che scorgeva proprio qui – nell'adattamento del proprio «apparato di produzione» ai bisogni della rivoluzione – la vera diserzione dell'intellettuale borghese dal fronte della sua classe:

Gelingt es ihm, die Vergesellschaftung der geistigen Produktionsmittel zu fördern? Sieht er Wege, die geistigen Arbeiter im Produktionsprozess selbst zu organisieren? Hat er Vorschläge für die Umfunktionierung des Romans, des Dramas, des Gedichts? Je vollkommener er seine Aktivität auf diese Aufgabe auszurichten vermag, desto richtiger die Tendenz, desto höher notwendigerweise auch die technische Qualität seiner Arbeit. Und andererseits: je genauer er dergestalt um seinen Posten im Produktionsprozess Bescheid weiß, desto weniger wird er auf den Gedanken kommen, sich als 'Geistiger' auszugeben<sup>25</sup>.

Questi orientamenti avevano conseguenze non indifferenti: per Brecht, infatti, la lotta all'oppressione non poteva che approdare, almeno tendenzialmente, al superamento della divisione del lavoro, alla negazione dell'arte come ambito separato – un'idea che pensata sino in fondo s'incontrava con l'estetica elaborata da Lu Märten nel suo *Wesen und Veränderung der*

---

Donato nel 1969, e LUPERINI 1971, in particolare le pagine *Alcune conclusioni: la categoria di totalità, il punto di vista esterno e la miseria dell'arte*, pp. 157-175. Ricordo qui anche che nel '69 Laterza pubblicò la traduzione di Korsch, *Karl Marx*, a cura di G. Tedeschi, nel '71 *Il materialismo storico* con un'introduzione di G. E. Rusconi.

<sup>25</sup> BENJAMIN 1966, pp. 115-116. In questo senso Brecht non aveva torto ad annoverare Lukács – come ricorda Benjamin nelle *Svendborger Notizen* – tra i «nemici della produzione» (*ivi*, p. 132). Sulla letteratura intesa come *prassi* si veda ad es. la sua definizione dello scrittore realista: «Er begreift und handhabt die Kunst als menschliche Praxis, mit spezifischen Eigenarten, eigener Geschichte, aber doch Praxis unter anderer und verknüpft mit anderer Praxis» (BRECHT 1997, *Notizen über realistische Schreibweise*, pp. 446-467, qui p. 467).

*Formen/Künste* (1924), opera audace, ricca di spunti di grande interesse, prontamente bollata di degenerazione formalista dai burocrati della KPD, che propugnava un radicale ripensamento della nozione stessa delle forme artistiche che avrebbero dovuto confluire col tempo nel mondo della produzione pervadendolo di bellezza e spirito creativo.

Tutto questo era di sicuro impensabile per Lukács, che rimaneva un pensatore alto borghese, nato nella grande cultura del fine secolo, saldamente legato all'idea della rappresentatività dell'intellettuale, un uomo dello Spirito, ben lontano dal mescolare l'arte col lavoro, incline anzi a percepirla come «religione secolarizzata» – così CASES (1974, p. 37) che pure era suo tenace sostenitore, e da sinistra.

Agli antipodi, per l'appunto, l'*habitus* di Brecht, nemico dei *Twi*, estremamente spregiudicato in rapporto a questioni di proprietà intellettuale e, in generale, ai materiali dell'universo letterario – privi di ogni aura, considerati alla stessa stregua di elementi del mondo del varietà o dello sport –, che era mosso dalla ferma volontà di destare nel pubblico un atteggiamento da 'tecnici', desto, lucido, consapevole delle regole del gioco, simile a quello che sperimentiamo a un incontro di boxe. Orientamenti che si concretavano anche nelle modalità collettive del suo lavoro, e direi anche della sua vita, oltre che nel rapporto coi suoi stessi testi, segnato dal netto rifiuto della 'superstizione degli artisti' cui corrispondeva – altra costante del tutto estranea agli orizzonti di Lukács – l'entusiasmo per la nuova era scientifica che improntava i suoi stessi esperimenti, quasi da laboratorio, di osservazione e sperimentazione permanente: guardare con l'occhio estraneo galileiano, scardinare l'evidenza, esplorare gli strumenti più efficaci per rappresentare la natura storico-sociale e, quindi, non immutabile di ruoli, gesti, comportamenti, conflitti. E su questa base restava fermo anzitutto che sulle concrete scelte espressive l'ultima parola dovesse spettare non alle tradizioni culturali e letterarie, bensì alla realtà, e cioè alle esigenze della lotta per trasformare il mondo:

Über literarische Formen muß man die Realität befragen, nicht die Ästhetik, auch nicht die des Realismus. Die Wahrheit kann auf viele Arten verschwiegen und auf viele Arten gesagt werden. Wir leiten unsere Ästhetik, wie unsere Sittlichkeit, von den Bedürfnissen unseres Kampfes ab<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> BRECHT 1997, *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise*, pp. 338-347, qui p. 347.

Prescindendo dai suoi esordi fino alla lettura del *Capitale* – oltre al geniale ‘rifunzionamento’ dell’opera con *Mahagonny* e soprattutto con la *Dreigroschenoper*, che riscosse paradossalmente uno strepitoso successo nei teatri borghesi – alla fine degli anni Venti Brecht riparte quasi da zero alla ricerca di una drammaturgia ‘scientifica’ marxista, recuperando svariati elementi di una pratica già largamente diffusa dai Cori operai e dai Collettivi teatrali agitprop; intraprende cioè la via del *Lehrstück*, che sfuggiva volutamente ad ogni schema di tradizionale valutazione estetica ponendosi come strumento di lavoro per gruppi di operai e studenti, come una sequenza di modelli di pensiero e strutture comportamentali in cui esercitare l’istinto dialettico – opere che potevano espletare dunque la loro funzione pedagogica solo nella concreta realizzazione scenica.

Questo il tema di un celebre saggio di STEINWEG (1972), centrale per il revival negli anni Settanta del dramma didattico a cui si cominciò a guardare anche in Italia con nuovo interesse rispetto a un certo logoramento del grande teatro dell’esilio, tradizionalmente inteso fino ad allora come la piena maturità di Brecht, ma che aveva già suscitato ad es. l’esternazione di Max Frisch sullo scrittore rivoluzionario ormai destinato all’innocuità di un ‘classico’. Ancora una volta penso anche a Paolo Chiarini che, con buona pace di tutte le opportune differenze rispetto al contesto degli anni di Weimar e dell’esilio, ribadiva in generale l’attualità e l’efficacia della *Verfremdung* brechtiana contro la *Entfremdung* del neocapitalismo, costatando però che la costellazione contemporanea aveva fatto compiere alla sua opera «un giro di novanta gradi» in direzione dei drammi didattici, testi duri e severi, ben più indigesti per l’onnivora industria culturale<sup>27</sup>.

Certamente si era trattato per Brecht di un passaggio importante, perfettamente coerente con la sua militanza comunista nella Repubblica di Weimar: le tesi sul *Lehrstück* preludevano infatti a un più vasto progetto di pedagogia marxista al quale continuò a lavorare peraltro fin negli anni della DDR, che puntava al superamento della «distinzione borghese» fra chi agisce (*Täter*) e chi contempla (*Betrachtender*), in buona sostanza fra attore e spettatore<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> Si vedano le conclusioni di CHIARINI 1970 (pp. 111-112), ma anche il contributo *Un ‘classico inoffensivo’?*, in AA.VV. 1977, pp. 121-134, qui p. 129, e *Le difficoltà della ‘transizione’*, in CHIARINI-VENTURELLI 1977, pp. 67-112, qui pp. 86-87.

<sup>28</sup> Cfr. BRECHT 1997, *Theorie der Pädagogien*, pp. 116-117. Si veda anche il blocco di



Ma prima ancora del dissenso di Lukács, Brecht aveva dovuto subire la critica dei compagni della «Rote Fahne» che, pur non ignorando la carica innovatrice del suo discorso drammaturgico, lo mettevano tuttavia in guardia dall'impasse dello snobismo, dall'illusione di creare in isolamento arte rivoluzionaria. La stessa «Linkskurve» riproduce fin dall'inizio la diffidenza verso ogni forma di sperimentalismo che aveva accompagnato la politica culturale del partito per tutti gli anni Venti. La rivista aveva quasi esordito con la condanna delle audaci realizzazioni sceniche di Piscator sui testi dell'*Oplà, viviamo!* di Toller e dello *Schweyk* di Hašek, ribadendo la consueta accusa che l'arte non acquista valore rivoluzionario «durch die Revolutionierung der Form»<sup>29</sup>. Nel '29 la messinscena piscatoriana del *Kaufmann von Berlin* di Walter Mehring fu contestata in blocco con toni arroganti che non mancarono di coinvolgere lo stesso Brecht ritorcendogli contro ironicamente le invettive contro l'uso 'culinario' dell'arte: «Man schmeckt sogar ein soziales Gewürz heraus, nach Küchenrezepten Bert Brechts, die allerdings nicht mehr als drei Groschen wert sind»<sup>30</sup>.

L'ultimo numero della rivista, infine, registrò un aperto attacco nei confronti dello scrittore, implicitamente tra i principali bersagli delle polemiche precedenti, che venne accusato di una schematica contrapposizione del

---

saggi *Zu den Lehrstücken* in BGW, Bd. 17 (*Schriften zum Theater* 3), pp. 1022-1035. Il saggio citato fu anche riproposto dalla rivista «Alternative» (1971, n. 78/79, pp. 126-127) in un numero interamente dedicato al dramma didattico (*Brechts Modell der Lehrstücke*), con contributi di R. Steinweg, autore dello studio già menzionato, che ha continuato a occuparsi del tema anche in seguito: v. STEINWEG 1995, studio pubblicato dopo un'esperienza d'insegnamento e pratica teatrale all'Univ. di San Paolo, in cui si affermava la validità e vitalità degli esperimenti di teatro pedagogico di tipo brechtiano in America latina (cfr. il *Vorwort* pp. 11-13). Di particolare interesse, come sempre, la posizione di CASES che problematizzò molto sottilmente l'interpretazione dei drammi didattici come canovacci e *learning plays*, in particolare della *Linea di condotta*, considerata «altissima creazione poetica», compiuta opera della tradizione tragica tedesca (cfr. *Dal secondo al primo Brecht*, in AA.VV. 1977, pp. 21-41, e *Osservazioni sulla 'Maßnahme' di Brecht*, in CHIARINI 1978, pp. 93-103). Sulla critica della *Linea di condotta* e, in generale, sulle direttive politico-culturali del partito negli anni di Weimar, mi permetto di rinviare anche al mio *Teatro e politica culturale della KPD* (*ivi*, pp. 169-196).

<sup>29</sup> Cfr. *Die Piscator-Bühne*, in LK I (1929), n. 2, pp. 4-5, qui p. 5 – articolo senza firma, dunque della Redazione che era composta da Johannes Becher, Kurt Kläber, Hans Marchwitza, Erich Weinert, Ludwig Renn.

<sup>30</sup> A.G. (sigla di Andor Gabor), *Zwei Theaterabende*, in LK I (1929), n. 3, pp. 17-18, qui p. 17.

teatro epico al teatro drammatico, in una stroncatura che testimoniava comunque della larghissima risonanza del suo lavoro teatrale:

in den meisten Versuchen unserer jungen Bühnengeneration, gleichviel ob Autoren oder Regisseure, spukt das „epische Theater“, das „Lehrstück“, dessen bewußtester Vertreter, nicht nur erfolgreichster Praktiker, sondern auch folgerichtigster Theoretiker Bert Brecht ist<sup>31</sup>.

Sono anni in cui si aggravano le croniche contraddizioni della politica culturale della KPD, divisa in quella fase tra l'esigenza sempre più stringente di alleanze contro la massiccia avanzata della destra e il settarismo estremo della tesi 'socialfascista'. La rigidità del partito si era acuita anche per effetto delle nuove direttive moscovite, delle battaglie contro la cosiddetta ultrasinistra, ad es. nel Congresso internazionale della RAPP a Charkov nel '30, che portarono via via a marchiare automaticamente tutti i presunti 'errori' artistici come deviazioni politico-ideologiche.

Lukács era stato chiamato probabilmente a Berlino proprio per dare seguito a questa linea, ma assolve in ogni caso il compito alla luce dei propri convincimenti. Nell'ultima dichiarazione programmatica del BPRS si parla infatti per la prima volta espressamente di realismo, in un testo che tradisce in modo lampante la sua impronta ponendo ora con forza il problema della forma narrativa, l'esigenza di una perfetta penetrazione di astratto e concreto, universale e particolare:

Die Vorherrschaft der Form war nur eine Illusion oder eine bewußte Fälschung der dekadenten bürgerlichen Literatur. Im Kampf gegen sie betonen wir den Vorrang des Inhalts oft einseitig und abstrakt. Heute muß die Frage vielseitiger und konkreter gestellt werden. Der Inhalt unserer Werke muß als lebendiger Prozeß, als dialektische Verschlungenheit des Allgemeinen und des Besonderen gefaßt werden. [...] Eine abstrakte unlebendige Sprache kann aus einer richtig gesehenen Gestalt ein lebloses Schema machen. Eine an unrichtiger Stelle, eine etwa zu früh und unvermittelt vorbereitete Erkenntnis kann die ganze Entwicklung abbrechen und den notwendigen Prozeß plötzlich in ein trockenes Resultat verwandeln. Allzu kleinliches Detaillieren kann zur langweiligen Re-

---

<sup>31</sup> A. Gabor, *Zwei Bühnenergebnisse*, in LK IV (1932), n. 11/12, pp. 27-32, qui p. 28. I due eventi teatrali discussi erano la messinscena di *Da liegt der Hund begraben* di Gustav von Wangenheim con la sua 'Truppe 1931', e dell'epos di Becher *Der große Plan* allestito per una rappresentazione analoga a quella dei Cori operai.

produktion von Alltagsbanalitäten führen, in der die großen Zusammenhänge verlorengehen, während ein übertriebenes Hervorheben des Wesentlichen dazu führt, daß die Gestaltung in ihrer abstrakt politischen Summierung des Inhalts steckenbleibt<sup>32</sup>.

Nel suo ultimo saggio pubblicato a Berlino, Lukács ribadì queste posizioni ridisegnando la storia della letteratura secondo due grandi linee, idealista e materialista, e ricostruendo una tradizione antirealista da Zola a Sinclair per la quale montaggio e reportage – termini che riassumevano in pratica l'intera esperienza dell'Avanguardia, anche di sinistra – diventavano punto d'approdo di una stessa linea involutiva legata alla decadenza borghese, nonostante molti compagni, incluso Brecht, facessero «di necessità virtù» vantando nuovi metodi letterari che in realtà dipendevano soltanto dalla loro precaria coscienza di classe<sup>33</sup>.

Senza dubbio, per quanto possano valere le ragioni a posteriori, sia le modalità che le conclusioni dell'argomentazione erano inaccettabili, ma soprattutto inadeguate perché, al di là della precedente legittima polemica contro la «denutrita fantasia socialista» (Bloch) o gli schematismi dell'agit-prop, la meta del grande realismo 'proletario' era del tutto incongrua in una

---

<sup>32</sup> *Entwurf zu einem Programm des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, in RADDATZ 1969, Bd. II, pp. 235-246, qui pp. 242-243. Si veda anche l'articolo della Redazione *Durchbruch der proletarischen Literatur. Bilanz der Charkower Tagung*, in LK III (1931), n. 2, pp. 1-4.

<sup>33</sup> Cfr. Lukács, *Aus der Not eine Tugend*, in LK IV (1932), n. 11/12, pp. 15-24 (anche in LUKÁCS 1963). Questo, come tutti gli altri interventi del filosofo nella «Linkskurve» citati prima, sono compresi anche nel primo volume di LUKÁCS 1964/1971. Il saggio, molto ampio e articolato, era inteso come replica alle contestazioni di Ottwalt nell'ambito del dibattito che si era aperto sulla 'schöpferische Methode' della narrativa. L'ultimo intervento di Lukács nella rivista fu in realtà *Der faschisierte Goethe*: della rivista apparve infatti ancora un *Sonderheft*, interamente dedicato a Goethe nel centenario della morte. Lukács confermò la sua sentenza contro Brecht in un breve saggio su Wangenheim del 1935, apparso nella rivista sovietica «Literaturnyj Kritik» e tradotto in tedesco da lui stesso: *Gustav von Wangenheim - ein bedeutender, aber unbekannter deutscher Dramatiker*, che venne pubblicato per la prima volta da «Alternative» (1972), n. 84-85, pp. 124-130. Qui, pur non nominando mai Brecht, definiva il dramma didattico «die Hauptschwierigkeit für den Durchbruch zum sozialistischen Realismus im Drama [...]». Wangenheim si riscattava tuttavia in virtù del suo «innato istinto dialettico» e, a patto di liberarsi definitivamente della *Dogmatik des Lehrstücks*, veniva dichiarato, con evidente intenzione polemica anti-brechtiana, «la più grande speranza del dramma realista socialista tedesco» (*ivi*, p. 130).

fase della battaglia politico-culturale in cui sarebbe stata invece necessaria la più intensa mobilitazione contro l'aggressiva propaganda hitleriana. D'altra parte non si può non constatare come la stessa radicalizzazione degli esperimenti di Brecht e il suo progetto pedagogico comunista fossero altrettanto inadeguati in un paese che andava velocemente precipitando tra le braccia delle camicie nere.

Le discussioni sul realismo proseguirono negli anni d'esilio, con i tetri retroscena della sempre più minacciosa avanzata nazifascista e dei processi moscoviti, nel clima della più rigorosa ortodossia. Nel '34 il primo Congresso degli scrittori sovietici aveva definitivamente sancito a Mosca per bocca di Gor'kij e Ždanov la parola d'ordine del 'realismo socialista', sostanzialmente in continuità con le tradizioni del 'realismo critico' in linea con la politica dei Fronti popolari, proclamata l'anno dopo al settimo Congresso dell'Internazionale, che avrebbe dato il via alle faticose antinomie fascismo-democrazia, cultura-barbarie, e ai Congressi in difesa della cultura.

Nel suo contributo del '38 *Es geht um den Realismus*, Lukács sviluppò con maggiore forza le tesi già elaborate nella «Linkskurve» confermando consensi e condanne. Inoltre, avvalendosi di una nuova tipologia sulla scia delle tradizioni realista e antirealista, individuò nella letteratura del tempo tre tendenze principali – apologia borghese, avanguardia, realismo – escludendo in blocco le nuove sperimentazioni della cultura di sinistra che erano state certamente il fenomeno culturale più significativo degli anni di Weimar. Ancora una volta veniva additata poi l'esemplarità dei grandi scrittori realisti che, al di là della corretta coscienza, riuscivano a realizzare l'impianto ricco e composito richiesto dall'arte, là dove tra gli auspicati modelli di realismo contemporaneo spiccava ora – certamente un duro colpo per Brecht – il borghese Thomas Mann.

Tuttavia, al di là dei profondi malumori dell'epoca e delle accese contestazioni degli anni Settanta, non mi pare che quelle tesi possano essere semplicemente interpretate come necessaria conversione in termini di estetica della tattica frontista; direi piuttosto che la politica culturale ispirata ai Fronti popolari divenne la più felice contingenza per il realismo di Lukács, nel senso che nel corso degli anni Trenta, quando il faro della rivoluzione democratica borghese ridiventa centrale nelle strategie politiche, egli crede di vedere confermato il proprio disegno ideale e si orienta sempre più decisamente verso il recupero delle tradizioni classiche da sviluppare lungo il cammino lineare della storia. Un disegno non solo culturale ma anche

politico: in quello stesso saggio, infatti, Lukács osservava anche che l'umanesimo dei grandi scrittori realisti espande l'orizzonte umano e sociale del lettore preparando il terreno per una «democrazia rivoluzionaria di nuovo tipo», in sostanza per quel socialismo democratico che aveva già vagheggiato alla fine degli anni Venti nelle *Blum-Thesen* e al quale rimase in definitiva fedele fino a tutta l'epoca della guerra fredda<sup>34</sup>.

L'incidenza di quell'ideale nel suo discorso sul realismo fu sottolineata criticamente anche dall'osservatorio della DDR<sup>35</sup>, laddove molto più esplicitamente Cases individuò proprio qui, nella visione della rivoluzione comunista, il vero nocciolo dell'irriducibile conflitto con Brecht: negli anni d'esilio, in effetti, lo scrittore contesta duramente gli astratti appelli a salvare dalla *barbarie* fascista il patrimonio spirituale dei tedeschi, né riesce ad accettare la politica dei Fronti, considerandola una linea culturale e politica regressiva. «Kameraden, sprechen wir von den Eigentumsverhältnissen!», il suo celebre appello polemico a conclusione del discorso tenuto al Palais de la Mutualité a Parigi nel '35, ma anche il successivo intervento al secondo congresso internazionale degli scrittori due anni dopo, spingevano ad affrontare in tutt'altra prospettiva il problema della 'difesa della cultura'. E ancora una volta il suo vocabolario si contrapponeva provocatoriamente al mondo dello Spirito poiché, se la cultura è componente inscindibile della produttività generale di un popolo, il suo riscatto doveva diventare parte

<sup>34</sup> La prima edizione completa in lingua tedesca delle *Blum-Thesen* del '28 apparve nella raccolta di saggi *Demokratische Diktatur. Politische Aufsätze V (1925-1929)*, all'interno dell'edizione dell'opera nel Luchterhand Verlag (1979, a cura di Frank Benseler, pp. 139-197). Lukács dovette ricusarle perché accusato ora di revisionismo di destra; ma si veda la premessa alla già menzionata edizione del '67 di *Storia e coscienza di classe*, in cui il filosofo definisce le *Tesi di Blum* il «segreto terminus ad quem» del suo sviluppo (p. LII). In questa direzione muovevano anche le considerazioni di CASES (1974, in particolare pp. 21-24) sull'utopia politica di Lukács: dalle *Blum-Thesen* alla *Volksfront* le sue posizioni costituirono un'unità organica fondata su una certa concezione dello sviluppo storico, là dove i Fronti diventavano una concreta prospettiva per democratizzare l'Est e far avanzare il socialismo ad Ovest.

<sup>35</sup> Cfr. MITTENZWEI 1968: a fronte di una lucida diagnosi dell'essenza del fascismo, si contestava a Lukács come la sua idea di rivoluzione fosse rimasta invece pregiudicata dal modello della rivoluzione borghese (cfr. p. 18). Risuonava qui ancora l'eco della polemica sul revisionismo di Lukács alla fine degli anni Cinquanta, all'interno del generale linciaggio subito dal filosofo dopo i fatti di Ungheria del '56. Basterà ricordare qui la raccolta curata nel '60 per l'Aufbau Verlag da Hans Koch: *Georg Lukács und der Revisionismus*.

della più vasta lotta contro quell'unico sistema che al popolo strappava nello stesso tempo «il burro e il sonetto»:

Die Kultur, lange, allzu lange nur mit geistigen Waffen verteidigt, angegriffen aber mit materiellen Waffen, selber nicht nur eine geistige, sondern auch und besonders sogar eine materielle Sache, muß mit materiellen Waffen verteidigt werden<sup>36</sup>.

La scelta dei compagni di lotta andava fatta dunque in base a criteri meramente economici, e cioè gli intellettuali dovevano mantenersi fedeli all'alleanza con gli operai, protagonisti di quell'unico reale processo d'emancipazione che avrebbe posto le fondamenta per una vera cultura. In sostanza, Brecht rimane fermo alla lotta di classe, o meglio agli schemi del suo teatro, al conflitto tra ricchi e poveri, sfruttatori e sfruttati, e all'attesa della svolta radicale, dell'incendio purificatore, della 'catastrofe' sognata dalle avanguardie.

Per tornare alle discussioni sul realismo, come già accennato, egli si limitò all'epoca per ragioni di opportunità politica a pochi sporadici interventi; le sue reazioni e i suoi stati d'animo sono venuti alla luce molto più tardi con la pubblicazione delle raccolte di saggistica e soprattutto del diario di lavoro, in cui esplose la più risoluta condanna del metodo e dei criteri adottati in quei dibattiti e della sterilità delle conclusioni: astrazione, schematicismo, meccaniche contrapposizioni, assolutizzazione di criteri meramente formali di giudizio, piatta normatività. Ricorrono qui amare allusioni alla «cricca di Mosca», alla fine tragica di molti amici come lo stesso Tret'jakov, al nuovo esangue «umanesimo proletario» propagato dai burocrati della cultura, e le frecciate più dure sono ovviamente proprio per Lukács: «dieser Stumpfsinn ist gigantisch»<sup>37</sup>. Vale la pena riportare almeno

<sup>36</sup> Si vedano entrambi i discorsi in BGW, Bd. 18 (*Schriften zur Literatur und Kunst 1*), pp. 241-246 e 247-250 (cit. p. 250). Si veda anche *Plattform für linke Intellektuellen*, in BGW, Bd. 20 (*Schriften zur Politik und Gesellschaft*) pp. 235-240, in cui Brecht respinge la contrapposizione barbaro-umano, indicando di nuovo la classe operaia come unica possibile alleata contro il nazismo.

<sup>37</sup> BRECHT 1977, p. 17. Ma si vedano anche gli appunti di BENJAMIN (1966) sui suoi dialoghi con Brecht a Svendborg, in cui si manifestano prepotentemente i malumori dello scrittore contro i burocrati di Mosca e, ancora una volta, contro Lukács: «Die Deutschen sind ein Scheißvolk. [...] Lukács ist ein Wahldeutscher. Bei dem ist die Puste bis auf den letzten Rest verschwunden» (pp. 117-135, qui pp. 132-133).

un passo del '38 in cui gli ritorce con impetuosa e impietosa ironia l'accusa di formalismo e fascismo:

die rede ist wieder vom realismus, den sie jetzt glücklich so heruntergebracht haben wie die nazis den sozialismus. der realistische schriftsteller der "verfallszeit" (das ist unsere epoche; am anfang immer ein paar gemurmelte "bürgerliche verfallszeit", dann nur noch "verfallszeit" – es zerfällt das ganze, nicht das bürgertum) wird davon entbunden, dialektischer materialist zu sein. er muß nur "gestaltend" der richtig wahrgenommenen und erlebten Wirklichkeit vor der anerzogenen weltanschauung, vor den anerzogenen vorurteilen den vorzug geben". da die balzac und tolstoi das taten, geben sie die wirklichkeit wieder! die scholokows und die thomas manns werden damit gerechtfertigt, sie geben die wirklichkeit wieder! [...] zum *gestalten* ist wieder einmal kein wissen nötig (denn th mann gestaltet doch wohl und weiß doch wohl nichts). [...] o einfalt! dieser lukács wird von dem problem der ideologischen verfälle magisch angezogen. das ist sua res. [...] bei den lukács' ist der klassenkampf nur noch ein dämon, ein leeres prinzip [...] er ist ja drin in der wirklichkeit, der schriftsteller schildere also die wirklichkeit, und er wird in ihren schilderungen drin sein! und wie ähnelt dieser zug, da diese leutchen ihre formalistische kritik mit einem kampf gegen den formalismus starten, den national"sozialistischen" manövern!<sup>38</sup>

Al di là dell'irruenza dei toni, comunque comprensibili in uno scrittore come lui che si considerava ormai inesorabilmente catalogato tra i decadenti, è interessante tuttavia vedere come Brecht riesca a cogliere tra le righe nodi centrali – *Verfall*, *Gestalten*, *das Ganze* – che ricorrono in effetti ossessivamente nel discorso lukácsiano, e in questo senso mi pare che sia proprio lui a intuirne precocemente radici e natura: penso anche, in particolare, a un suo breve saggio sul filosofo, là dove lamenta «il momento utopico e idealistico» del suo pensiero, vedendo cioè implicitamente come Lukács tendesse a «capitolare, arretrare» di fronte alle ragioni della lotta delle «masse», come il suo ideale socialista finisse per coincidere sotterraneamente con un certo *Weltbild* totalizzante proiettato nel passato<sup>39</sup>.

È vero infatti che, al di là delle direttive politico-culturali prevalse all'e-

<sup>38</sup> BRECHT 1977, pp. 9-10. Lo scrittore commentava qui in particolare il saggio di Lukács *Marx und das Problem des ideologischen Verfalls*. L'accento finale si riferiva ovviamente alla simultanea condanna nazista delle avanguardie come 'arte degenerata'.

<sup>39</sup> Cfr. BRECHT 1997, *Die Essays von Georg Lukács*, pp. 361-362. V. anche *Über Georg Lukács*, *ivi*, pp. 370-374.

poca, rispetto al problema della tradizione per Lukács sarà ancora una volta centrale il nodo della totalità: lo stretto rapporto fissato fra involuzione politica e decadenza culturale della borghesia e l'indicazione di ripartire dall'umanesimo prequarantottesco sembravano presupporre l'identificazione di quelle fasi storiche con gli «atteggiamenti teorici» postulati in *Storia e coscienza di classe*: la conoscibilità ed esperienza o la perdita del reale. La coscienza operaia possedeva ora la facoltà di arrestare la disarticolazione, il naufragio del mondo che gli appariva nella sostanza compiutamente riprodotto sul piano culturale e ideologico dalle avanguardie borghesi: Lukács rimarrà dunque sordo ad argomentazioni volte a sottolineare le sempre più complesse mediazioni fra realtà e coscienza, come pure fra realtà e finzione estetica o, ancora, l'esigenza di ridefinire lo spazio dell'arte alla luce della crescente specializzazione scientifica o dell'exploit della tecnica e dei media; né sarà disposto a considerare l'avanguardia come momento di denuncia o fase sperimentale per un nuovo inventario del reale (si pensi ad es. al carteggio di quegli anni con Anna Seghers). La contrapposizione di fondo, quasi ontologica, rimaneva quella fra totalità viva e statiche visioni frammentarie – da qui le generalizzazioni del suo sistema stigmatizzate da tutti i suoi critici sia all'epoca che negli anni Settanta: l'astratta dicotomia ascesa-decadenza, l'equivoco di un unitario realismo contemporaneo, l'illegittima alternativa fra Kafka o Th. Mann e la pretesa di delineare una storia letteraria che accomunava correnti artistiche come naturalismo e surrealismo sotto lo stesso segno del soggettivismo, di un rapporto immediato nella vita e nell'arte con la lacerazione e la disgregazione del mondo capitalista.

Il suo discorso sul realismo sottintendeva in ultima analisi, come aveva intuito Brecht, un ibrido di anticipazione utopica, la ricostituzione dell'unità nel futuro comunismo ideale, e nostalgie regressive, l'universo chiuso e armonioso della dimensione classica. Ma come ammetteva lo stesso CASES (1974, p. 38): «Aus der Utopie des Vergangenen hatte er die Kraft geschöpft, sich gegen die Zeit zu stemmen. Aber am Ende wurde ihm die utopische Zukunft viel blasser als die utopische Vergangenheit».

Di sicuro, come si è già visto, Brecht muoveva in senso diametralmente opposto respingendo proprio quell'illusoria armonia, l'idea di una reintegrazione fittizia dell'unità nella monade dell'opera d'arte. Il confronto con la tradizione era per lui parte della battaglia ideologica, significava sottoporre le opere del passato a una rigorosa indagine su tecniche, contenuti e



implicazioni sociali per recuperarne l'eventuale 'valore d'uso' rivoluzionario: un esame a cui non potevano reggere ovviamente i modelli dei «maestri» indicati da Lukács, che apparivano anzi i meno adatti a favorire «die Bildung einer unbürgerlichen, das heißt antibürgerlichen Meinung»<sup>40</sup>.

In sostanza, se Lukács era dominato dal demone della totalità perduta, gli orientamenti di Brecht rimanevano implacabilmente improntati dall'ossessione antiborghese, anche se nella sua ottica era certo coerente la ricerca di nuove formule espressive adeguate alla realtà del presente e davvero funzionali alle lotte sociali – un lavoro quasi artigianale, estremamente attento e preciso, immanente ai linguaggi artistici e ai meccanismi della comunicazione, come lo scrittore non mancava di ricordare polemicamente al filosofo: «Wenn man literarische Vorbilder vorschlägt, muß man sich die Mühe machen, sehr konkret zu werden. Man muß dann zu Technikern sprechen, und das muß man als Techniker tun»<sup>41</sup>.

Brecht, che già da sempre aveva guardato con simpatia alle tradizioni plebee e antiletterarie o in ogni caso alternative al 'realismo borghese', pur non essendo affatto amico delle avanguardie era portato allora a seguire con interesse proprio le loro «cattive novità» in quanto ultimo stadio di sviluppo del *lavoro* artistico, inevitabilmente impregnato dalle dinamiche del tempo:

Die Techniken der Joyce und Döblin sind nicht lediglich Verfallsprodukte; schaltet man ihren Einfluß aus, statt ihn zu modifizieren, bekommt man lediglich den Einfluß der Epigonen, nämlich der Hemingways. Die Arbeiten der Joyce und Döblin weisen, und das in großer Weise, den welthistorischen Widerspruch auf, in den die Produktionskräfte mit den Produktionsverhältnissen geraten sind. In diesen Arbeiten sind in gewissem Umfang auch Produktivkräfte repräsentiert.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> BGW, Bd. 19 (*Schriften zur Literatur und Kunst* 2), *Übergang vom bürgerlichen zum sozialistischen Realismus* (pp. 376-377). V. anche *Über sozialistischen Realismus*, *ivi*, pp. 378-380.

<sup>41</sup> BRECHT 1997, *Notizen über realistische Schreibweise*, pp. 446-467, qui p. 455. V. anche *Volkstümlichkeit und Realismus*, *ivi*, pp. 322-330, in particolare le definizioni di *volkstümlich* e *realistisch* pp. 324-325, come pure *Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise* (*ivi*, pp. 338-347). Di sicuro non si può affermare, come contestava ŽMEGAČ (1969, p. 20), che Brecht proponesse tendenzialmente una controtradizione altrettanto normativa, poiché Shelley o Swift, Voltaire o Hašek erano per lui solo esempi che mostravano la molteplicità dei possibili approcci al reale e la conseguente illegittimità della prescrizione di un unico modello.

<sup>42</sup> BRECHT 1997, *Notizen über realistische Schreibweise*, p. 456. Anche BENJAMIN (1966)

Ancora una volta il lessico dell'economia invadeva volutamente il campo dell'estetica e ancora una volta il discorso era strettamente pragmatico, votato a un'aperta militanza per la causa rivoluzionaria – irrinunciabili erano dunque per lui tutti i mezzi che consentivano di decifrare e rendere decifrabile il mondo in quella direzione, improponibile l'idea che si dovessero immergere i conflitti nei complessi intrecci psicologici della narrazione ottocentesca. Come lamentava il saggio *Me-ti*: «Nach der landläufigen Ästhetik müssen die Gedanken der Verfasser überhaupt versteckt sein, möglichst schwer ausziehbar»<sup>43</sup>.

Al di là delle sue diagnosi poetico-politiche e dei suoi convincimenti su natura e finalità dell'arte, di sicuro molto lontani dall'orizzonte lukácsiano, rimane fermo che Brecht condusse una legittima, accorata campagna contro la considerazione puramente formale di problemi estetici o, peggio, contro la prescrizione di norme per la nuova letteratura socialista, invitando a ragionare sulla specificità storica dei fenomeni artistici, sulla praticabilità ed efficacia di certe formule, sul contenuto di realtà delle singole opere, in sostanza invocando una definizione il più possibile larga e generosa di realismo.

Era qui ovviamente il momento centrale del recupero della sua lezione nei primi anni Settanta poiché, se da una parte si dava ormai per scontato il controsenso di ogni astratto modello assoluto, tuttavia si ridiscuteva ancora di realismo – un termine particolarmente infelice, spesso identificato con un'estetica da museo delle cere (l'immagine del Musée Grévin fu evocata dal nostro Umberto Barbaro), che però non s'intendeva ancora ridurre a corrente storico-letteraria del secondo Ottocento o a categoria politico-culturale degli anni Trenta; il realismo rimaneva, come lo era stato per Brecht, «eine Angelegenheit nicht nur der Literatur, sondern eine große politische, philosophische, praktische Angelegenheit [...] und muß als solche große, allgemein menschliche Angelegenheit behandelt und erklärt werden»<sup>44</sup>.

---

ricorda la massima brechtiana: «Nicht an das Gute Alte anknüpfen, sondern an das schlechte Neue» (p. 135).

<sup>43</sup> BRECHT 1969, p. 149. Di grande interesse per la nostra tematica l'ampio saggio introduttivo di Cases alla versione italiana del *Me-ti* da lui curata per Einaudi nel '70 (pp. VII-XLIII).

<sup>44</sup> BRECHT 1997, *Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie*, pp. 347-355, qui p. 355.

Si tentava allora di riscattarlo da ogni scoria retriva e polverosa del 'realismo socialista' adottando diverse strategie di aggiramento in modo da integrarvi Kafka o Picasso, o estendendo il concetto di realtà a sogni, visioni e intuizioni per recuperare gli esperimenti della neoavanguardia, il che finiva spesso per privarlo di ogni specifica connotazione (penso ad es. a *D'un Réalisme sans rivages* di Roger Garaudy). In questo senso, volendo farne ancora il concetto di fondo per una teoria marxista dell'arte, il *dibattito*, o meglio gli argomenti di Brecht contro Lukács, al di là di diversi passaggi spesso ripetitivi e vuotamente polemici, offriva ancora appigli importanti. METSCHER (1972) riassunse ad es. le due concezioni nelle formule: *mimetische Affirmation*, riproduzione del reale come totalità fondata sull'implicita assunzione della ragionevolezza e regolarità del processo storico, o *Antizipation*, attività critico-progettante proiettata nel futuro, proposta di concreti modelli di trasformazione. Nella stessa direzione si era mosso anche Friedrich TOMBERG (1968) che, usando ancora la terminologia lukácsiana, propugnava una sintesi di *partiticità* e realismo aperta alla componente utopica: se arte è mimesi intesa come prassi, la riproduzione del reale avrebbe dovuto essere estesa all'anticipazione del futuro possibile indagando elementi di disturbo all'interno del 'sistema', sempre nella prospettiva del cambiamento verso l'obiettivo finale, chiamato qui candidamente *eudemonia*, cioè felicità.

Con l'anticipazione siamo ad un'altra parola chiave della riflessione marxista sull'arte dopo il '68. E anche in questo caso valeva la prospettiva di Brecht, la sua convinzione che i fenomeni culturali si sviluppano sulla base di condizioni materiali che ne hanno bisogno per potersi modificare, per *saltare*: «Die Art, auf die Überbau entsteht, ist: Antizipation»<sup>45</sup> – anticipazione non come fuga nell'utopia dunque, ma ancora una volta come strumento di trasformazione. Si radicavano qui le sue parole sulla forza delle «buone immagini», sul potenziale eversivo del reale rinnovamento di generi e linguaggi – così nelle note a *Mahagonny* sul 'rifunzionamento' dell'opera: «Wirkliche Neuerungen greifen die Basis an»<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> BGW Bd. 20, *Thesen zur Theorie des Überbaus*, p. 77, ove affiora comunque anche lo slancio utopico: «Die klassenlose Gesellschaft müßen die Menschen selber machen – vorläufig ist sie selber eine Antizipation. [...] Die Menschheit nimmt sich nichts vor, was sie nicht verwirklichen kann – sie muß sich aber alles vornehmen!» (*ivi*).

<sup>46</sup> BRECHT 1997, *Anmerkungen zur Oper 'Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny'*, pp. 102-112, qui p. 112.

Una fede di sicuro estranea a Lukács, che non credeva affatto in queste possibilità di 'attacco' e vedeva in tutt'altra ottica l'incisività della letteratura: nel già menzionato saggio del '38, egli riconosceva sì facoltà anticipante alla conoscenza artistica, ma riconvertendola di nuovo inequivocabilmente nella *Gestaltung* delle correnti sotterranee del processo storico, nella concreta rappresentazione di personaggi, delle loro vicende e dei loro concreti rapporti reciproci e col mondo, così come avveniva ad es. con le «figure profetiche» di Balzac o Heinrich Mann. Posizioni sostanzialmente ribadite ancora negli anni Cinquanta, ad es. nei *Prolegomeni a un'estetica marxista*, centrati sulla categoria della *particolarità*, o nell'ampio saggio *Wider den mißverstandenen Realismus*, in cui rivendicava in ogni caso come il suo discorso critico-letterario continuasse a costituire un *tertium datur* rispetto ai detrattori o ai paladini del realismo<sup>47</sup>.

Oggi lo spirito sotteso da quel discorso appare meno lontano dalla nostra sensibilità, ma non poteva funzionare di sicuro dopo il '68, in anni riscaldati di nuovo dal vento rivoluzionario, illuminati dai bagliori delle rivolte in America latina, dalla resistenza del Vietnam, dal nuovo faro della rivoluzione culturale cinese.

Dallo stesso contesto tedesco-orientale venne uno degli attacchi più vivaci dell'epoca contro Lukács, scritto in un linguaggio insolitamente antiaccademico, quello di W. Girnus<sup>48</sup> che si spinse sino a un'eccentrica rilettura della *Poetica* di Aristotele, reinterprestando il concetto di mimesi come rappresentazione iconica, solo occasionalmente imitazione, e sottolineando la centralità del rapporto *dunamis-energeia* per la formulazione poetica: rispetto al presunto feticismo del rispecchiamento di Lukács, il possibile doveva essere considerato parte integrante del reale e, quindi, l'arte doveva basarsi sul potenziale di immagini con cui il soggetto anticipa idealmente i prodotti del proprio lavoro, ovvero verifica e attualizza le possibilità di

---

<sup>47</sup> Mi riferisco al *Vorwort* in LUKÁCS 1958, il cui titolo originale era *Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus*: a fronte delle accese discussioni seguite al XX Congresso del PCUS, il filosofo teneva qui a differenziarsi sia da chi tendeva a rigettare ora in blocco la critica marxista alla decadenza, sia da quanti continuavano a difendere dogmaticamente il realismo socialista (cfr. pp. 5-7). A proposito della discussione sul realismo in Italia, vale la pena ricordare qui che il celebre romanzo *La storia* di Elsa Morante (1974) fece registrare un momentaneo rigurgito di simpatie per il realismo di stampo lukacsiano.

<sup>48</sup> Cfr. GIRNUS 1972. Dello stesso autore si veda anche *Vom menschlichen Wesen der Literatur* in RADDATZ 1969, Bd. 3, pp. 243-261.

appropriazione del mondo sempre guardando alla realizzazione finale della futura libera soggettività.

Ad ovest si issava più esplicitamente la bandiera della fantasia, altra parola magica da quando era stata invocata al potere tra gli slogan del maggio parigino – basterà ricordare qui il nome di Peter Schneider, che ragionava con Marx, ma anche con Freud sul precario destino dell'immaginazione e dell'arte nel tardo capitalismo e sull'urgenza di mobilitare i desideri contro il potere, riscattando definitivamente la fantasia dalla sua veste mitologica e difensiva per farne il perno della necessaria rivoluzione culturale<sup>49</sup>.

Su questa stessa linea proliferavano in quegli anni altre definizioni – realismo prospettico, mimesi critica, arte come astrazione ragionata o ragione utopica – tutte varianti che riflettevano la medesima esigenza di recuperare e assicurare alla causa socialista nuove forme di sperimentazione, le denunce più eterogenee, dalla letteratura documentaristica di nuovo in auge fino all'arte astratta o alla stessa negatività radicale di stampo adorniano. In breve, si manifestava anche su questa materia la tendenza dominante dello *Zeitgeist* a spostare l'accento dal 'sistema' al metodo, alle componenti critico-ideologiche, progettuali e utopiche del marxismo. In questo senso il realismo chiuso di Lukács non aveva più niente da dire, attualissima appariva invece, al di là della canonizzazione operata dalle istituzioni culturali, la lezione di Brecht, il suo esercizio di un'arte critica, desta, combattiva, il suo invito all'artista a investire in quest'impresa tutti i suoi talenti, «*seine Phantasie, seine Originalität, seinen Humor, seine Erfindungskraft*»<sup>50</sup> e, soprattutto, a formulare proposte – un compito ribadito fin nei versi sull'e-

<sup>49</sup> Cfr. il saggio di Schneider in ENZENSBERGER 1970, *L'immaginazione nel tardo capitalismo e la rivoluzione culturale*, pp. 53-104, già apparso nelle pagine del «Kursbuch» (così come gli altri due interventi di Enzensberger e Michel di questa edizione) col titolo *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution*. In Italia va considerato un precursore Umberto Barbaro che nella sua saggistica, in particolare di critica cinematografica, aveva già parlato dello sviluppo della fantasia da dimensione irrazionale ad autocoscienza, rivendicando il ruolo dell'*atto fantastico o immaginazione raziocinante* per l'arte. Anche in questo caso si contestava a Lukács di aver dato una lettura restrittiva delle stesse considerazioni di Marx sulla mitologia e sulla fantasia, considerando ad es. astratte e casuali certe affinità del suo pensiero con l'estetica di Vischer, in particolare il suo consenso alla definizione vischeriana dell'epoca moderna come età della fantasia profana e libera (mi riferisco qui al saggio *Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer* nei *Beiträge zur Geschichte der Ästhetik* del '54, in particolare alle pagine su mito e realismo in Vischer e Marx).

<sup>50</sup> BRECHT 1997, *Volkstümlichkeit und Realismus*, pp. 322-332, qui p. 325.

pitaffio auspicato per la propria tomba: «Ich benötige keinen Grabstein, aber / Wenn ihr einen für mich benötigt / Wünschte ich, es stünde darauf: / Er hat Vorschläge gemacht. Wir / Haben sie angenommen. [...]»<sup>51</sup>.

Il suo realismo pareva ancora coincidere con l'arte stessa, quella che interpreta la realtà per modificarla. In quegli anni che vedono l'ultima riflessione profonda di segno marxista sull'arte, tra stanche linee postždanoviane o spropositati sconfinamenti nel fantastico, tra gli umori iconoclasti della neoavanguardia e le scrollate di spalle di chi già allora parlava di epoca anti-postideologica, Brecht rappresentava di sicuro un saldo punto di riferimento per chi continuava a interrogarsi nel suo spirito sui «destini della cultura».

Di quel che è accaduto in seguito a quei destini non è davvero il caso di parlare qui. Solo un'ultima osservazione sul tema: Cases vedeva l'importanza del conflitto tra Brecht e Lukács proprio nella sua irresolubilità, affermava che le tesi di entrambi non erano né giuste né sbagliate in sé, che soltanto la storia avrebbe potuto sciogliere la «contraddizione», ma la storia è andata per altre vie imprevedibili, molto diverse da quelle pensate sia dal poeta che dal filosofo, e quella contraddizione pare invece averla sepolta dando torto ad entrambi.

Se Lukács era dato per spacciato già negli anni Settanta, anche la costellazione brechtiana si è rivelata fallace, anzitutto nel suo assunto di fondo, nell'illusione di diventare con l'arte attore della trasformazione sulla scena della storia. Già in quegli anni, rispetto al modello del suo *engagement*, si era accesa la polemica sull'impatto più forte dell'assurdo di Beckett o della crudeltà di Artaud o del pathos del Living Theatre; oggi appare largamente inattuale, quasi frutto di un interesse archeologico, lo stesso problema dell'influsso dell'arte posto in quei termini. Piuttosto, paradossalmente, mi pare di nuovo attuale l'idea di fondo di Lukács sulla centralità dei personaggi e delle loro storie, sulla letteratura come testimonianza, come 'cartografia dell'umano' (Kundera), e mi pare anche che dietro la pesante armatura filosofica marxista si potrebbe rileggere tutta la sua opera come un ostinato tentativo di salvare la narrazione letteraria 'alta' in mezzo alle tempeste del Novecento.

Sia l'ascetico filosofo ungherese fedele alle tradizioni classiche che lo scrittore ribelle dell'avanguardia politica di Weimar appaiono comunque oggi

---

<sup>51</sup> BRECHT 1997, Bd. IV (*Gedichte* 2), p. 223.

come emblemi, figure tragiche indissolubilmente legate a una grandiosa utopia che ha segnato nel bene e nel male il nostro tempo e le nostre storie, in un secolo che però si è chiuso, che sta ormai definitivamente alle nostre spalle. In un prezioso saggio Bruno HILLEBRAND (1999) ha ripercorso la grande e infelice avventura dei moderni vedendola segnata dal nichilismo e dalla sete d'Assoluto, da un vero e proprio *furor metaphysicus* che trapela anche in diversi intellettuali del Novecento, «Schein-Materialisten» come Bloch o Benjamin e in intere «Legionen enttäuschter Metaphysiker» del secolo (p. 97); la tesi è suggestiva e convincente e, pur se riferita a un diverso orizzonte filosofico e poetico, sarebbe interessante indagarla come chiave di lettura anche per altri pensatori e artisti convertiti al comunismo.

Il discorso ci porterebbe però lontano e in ogni caso, più che prendendo una posizione com'era nello spirito degli anni Settanta, vorrei concludere invece semplicemente confessando un'emozione, e cioè esprimendo la mia simpatia o, meglio, 'compassione' (brechtiana) per il vero soccombente, per l'intellettuale borghese Lukács con la possente e vana architettura del suo 'sistema', e anche con la sua vita durissima finita in isolamento. Fra i due – anche se parliamo di sconfitti – appare di nuovo Brecht il vincitore, perché il suo universo letterario e teatrale molto difficilmente tornerà ad essere di nuovo così centrale, ma Brecht continuerà sempre a vivere, e di certo non più per le sue teorie sul realismo o per la sua fede ormai sempre più sospetta nella storia, nella ragione e nella scienza, e neanche perché in verità i suoi testi continuano a raccontarci i mali del mondo. Brecht si salva anzitutto proprio in virtù di ciò che lo contrappone al pensatore Lukács, in virtù del fecondo disordine del suo mondo poetico, lo stesso che si riflette ancora nella sua casa, sia pure ormai svuotata e museale, a Chausseestraße, un tempo Berlino Est, con solidi mobili borghesi, il ritratto di Marx in una piccola cornice come una foto di famiglia, i classici latini e greci sul comodino, icone orientali alle pareti tra cui l'uomo che dubita, trascinato per tutti i paesi dell'esilio. Brecht continuerà a vivere grazie alla sua doppia natura di Me-ti e Kin-jeh, del maestro e del poeta, condannato alla durezza e alla pesantezza per renderci 'gentili' e per diffondere sul mondo del lavoro, cioè sulla nostra vita di ogni giorno, la leggerezza dell'arte: «denn die leichteste Weise der Existenz ist in der Kunst»<sup>52</sup>.

<sup>52</sup> BRECHT 1997, *Kleines Organon für das Theater*, pp. 519-552, qui p. 552.

*Bibliografia*

- AA.VV., *Brecht oggi*, Longanesi, Milano 1977.
- ALBRECHT Richard, *Die Bundesrepublik und Bertolt Brecht. Anmerkungen zur neueren Aufnahme Brechts*, in *Arbeitsfeld: Materialistische Literaturtheorie*, hrsg. von K. M. Bogdal, B. Lindner, G. Plumpe, Athenaiion, Wiesbaden 1975, 77-106.
- ASOR ROSA Alberto, *Intellettuuali e classe operaia*, La Nuova Italia, Firenze 1973.
- BENJAMIN Walter, *Der Autor als Produzent*, in *Versuche über Brecht*, hrsg. von R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1966.
- BRECHT Bertolt, *Gesammelte Werke*, 20 Bde., Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Frankfurt am M. 1967.
- ID., *Me-ti. Buch der Wendungen*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1969.
- ID., *Arbeitsjournal 1938-1955*, hrsg. von W. Hecht, Aufbau Verlag, Berlin-Weimar 1977.
- ID., *Schriften*, in *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1997.
- BRÜGGEMANN Heinz, *Literarische Technik und soziale Revolution. Versuche über das Verhältnis von Kunstproduktion, Marxismus und literarischer Tradition in den theoretischen Schriften Bertolt Brechts*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1973.
- CASES Cesare, *Einleitung*, in *Lehrstück Lukács*, hrsg. von J. Matzner, Suhrkamp, Frankfurt 1974, 9-43.
- ID., *Su Lukács. Vicende di un'interpretazione*, Einaudi, Torino 1985.
- CHIARINI Paolo, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Bari 1970.
- ID. – VENTURELLI (cur.), *Dopo Lukács. Bilancio in quattro conversazioni*, De Donato, Bari 1977.
- ID. (cur.), *Il teatro politico nella Repubblica di Weimar*, ediz. Officina, Roma 1978.
- ID., *Der Heidelberger und der Chaplinsche Koffer. Neue Überlegungen zu einem alten Thema*, in W. Hecht (Hrsg.), *Brecht 85. Zur Ästhetik Brechts. Fortsetzung eines Gesprächs über Brecht und Marxismus*, Berlin (Brecht-Zentrum der DDR) 1986, 160-169.
- ENZENSBERGER Hans Magnus/ MICHEL Karl Markus, SCHNEIDER Peter, *Letteratura e/o rivoluzione*, Feltrinelli, Milano 1970.
- GALLAS Helga, *Marxistische Literaturtheorie. Kontroversen im Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*, Luchterhand, Neuwied/Berlin 1971.
- GOLDMANN Lucien, *Introduzione a G. Lukács, Teoria del romanzo*, Garzanti, Milano 1962, 5-48.
- GIRNUS Wilhelm, *Zur 'Ästhetik' von Georg Lukács: Zweitausend Jahre Verfälschung der aristotelischen 'Poetik'*, Verlag Marxistische Blätter, Frankfurt am M. 1972.



- HILLEBRAND Bruno, *Ästhetik des Augenblicks*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 1999.
- JAMESON Fredric, *Marxismo e forma*, introd. di F. Fortini, Liguori, Napoli 1975.
- LUKÁCS Georg, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Claassen V., Hamburg 1958.
- ID., *Schriften zur Literatursoziologie*, hrsg. v. Peter Ludz, Neuwied/ Berlin 1963.
- ID., *Probleme des Realismus* (in 3 Bdn.), Luchterhand, Neuwied/Berlin 1964/1971.
- ID., *Storia e coscienza di classe*, introd. di M. Spinella, Mondadori, Milano 1973.
- LUPERINI Romano, *Marxismo e letteratura*, De Donato, Bari 1971.
- METSCHER Thomas, *Ästhetik und Abbildtheorie*, in «Das Argument» 14. Jg. (1972), n. 11/12 (Wiederspiegelungstheorie und Ideologiekritik. Fragen der marxistischen Theorie V), 919-976.
- MITTENZWEI Werner, *Marxismus und Realismus. Die Brecht-Lukács-Debatte*, in «Das Argument», Jg.10 (1968), n. 46 (3° Auflage 1970), pp. 12-43.
- MÜLLER Klaus-Detlef, *Bertolt Brecht. Epoche - Werk - Wirkung*, Beck, München 1985.
- OTTWALT Ernst, ‚*Tatsachenroman*‘ und *Formexperiment. Eine Entgegnung an Georg Lukács*, in «Die Linkskurve» IV (1932), n. 10, 21-26.
- PIKE DAVID, *Lukács und Brecht*, Niemeyer, Tübingen 1986.
- ID., *Deutsche Schriftsteller im sowjetischen Exil 1933-1945*, Suhrkamp, Frankfurt am M. 1981.
- RADDATZ Fritz J., *Marxismus und Literatur. Eine Dokumentation in drei Bänden*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg 1969.
- ROHRWASSER Michael, *Der Stalinismus und die Renegaten. Die Literatur der Exkommunisten*, Metzler, Stuttgart 1991.
- RÜCKER Silvie, *Totalität als ethisches und ästhetisches Problem*, in «Text+Kritik» (1973), n. 39-40, 52-64.
- STEINWEG Reiner, *Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung*, Metzler, Stuttgart 1972.
- ID., *Lehrstück und episches Theater. Brechts Theorie und die theaterpädagogische Praxis*, Brandes&Apsel, Frankfurt 1995.
- TOMBERG Friedrich, *Mimesis der Praxis und abstrakte Kunst*, Luchterhand, Neuwied/Berlin 1968.
- VÖLKER Klaus, *Brecht und Lukács. Analyse einer Meinungsverschiedenheit*, in «Kursbuch» 1966, n. 7, 80-101.
- ZANASI Giusi, «*Das Wort*»: *il dibattito sull'espressionismo*, in A.M. Carpi, G. Do-  
lei, L. Perrone Capano (cur.), *La scuola dell'esilio. Riviste e letteratura della  
migrazione tedesca*, Artemide, Roma 2009, 35-68.
- ŽMEGAČ Viktor, *Kunst und Wirklichkeit. Zur Literaturtheorie bei Brecht, Lukács  
und Broch*, Gehlen V., Bad Homburg/Berlin/Zürich 1969.

RIASSUNTI



MARINA FOSCHI ALBERT, Zouber: *la magia nel Tristan di Gottfried von Strassburg*

Die mittelalterliche Legende von Tristan und Isolde beruht auf dem Motiv des Zaubertranks. Es kann deshalb erwartet werden, dass in jeder Bearbeitung des Tristan-Stoffs das Thema der Magie eine wichtige Rolle spielt. Die hier vorgestellte Analyse zeigt, dass dies im mittelhochdeutschen *Tristan*-Epos nicht der Fall ist. In der Dichtung von Gottfried von Strassburg fehlt jeder Hinweis auf übernatürliche Kräfte, wenn es darum geht, die Kunst der Königin Isolde zu beschreiben oder den Trank der Minne zu thematisieren. In Gottfrieds *Tristan* wird das Wort *zouber* nach mittelalterlichem Gebrauch im übertragenen Sinn verwendet, wobei es auf die besondere Qualität «reizender» Menschen verweist, die – wie der schlaue Odysseus – wissen, wie man andere Menschen beeinflussen und betrügen kann. Diese «Zauberei» hat nichts Übernatürliches: Es geht um die Fähigkeit, gut zu erzählen und Liebe anzuregen.

LUCA TAGLIANETTI, Ibsen e le *Norske Sagn*

In the summer of 1862 Henrik Ibsen traveled in Sogn og Fjordane and Møre og Romsdal regions, in Norway, to gather legends and folk ballads. The trip had been funded by Det akademiske Collegium with the sum of one hundred and ten *spesidaler*. The result of the trip was a collection of about fifty legends and a few fairy tales, told by the then forty-four years old local historian Peder Fylling. Ibsen's intention was to publish a book with the fairy tales and the legends collected, with the working title *Norske Sagn* but, although he had already signed a contract with the publisher Johan Dahl, the book was never published. However, in the autumn of 1862 Ibsen sent to the magazine *Illustreret Nyhedsblad*, directed by his friend Paul Botten-Hansen, four legends, transcribed from the repertoire of Fylling. These four tales, defined as *prøver*, are the only texts that Ibsen was able to "rework" from the diary page in which they were roughly written down and prepare for a publication. This paper presents a complete translation and an analysis of the legendary motifs which can be found in them.

STEFAN NIENHAUS, «*Ich rette sie und sie ist doppelt mein*»: *Il mito di Elena nell'«elaborazione barbarica» di Goethe*

Nach einer kurzen Einführung in die von Goethe genutzten und stark abgewandelten Elemente aus der von Marlow's Faust-Drama geprägten Volksbuch und Puppenspiel-Tradition widmet sich der Aufsatz Goethes Behandlung des Hele-

na-Stoffs. Nach ersten Andeutungen schon in *Faust I*, worin Gretchen die Rolle einer Art Helena-Surrogat übernehmen muss, bereitet Goethe im zweiten Teil des Dramas den zentralen Helena-Akt mit vielen Schritten sorgfältig vor. Nach der Zurückweisung eines harmonischen Begriffs der antiken Kultur als vollendeter Schönheit in der «Klassischen Walpurgisnacht», in der gerade das Hässliche «groß» erscheinen mag, wird es möglich, die antike mythische Gestalt als lebendige Figur dem modernen mythischen Helden Faust begegnen zu lassen. Die Verlebendigung der Antike und nicht etwa nur das antike Formzitat realisiert sich für einen glücklichen «Augenblick» lang, genug, um diese Verknüpfung des Antiken mit dem Modernen als vorbildlich auch für die Zukunft zu statuieren. Alle Versuche dagegen (allen voran derjenige Heines, dem der letzte kurze Abschnitt der Abhandlung gewidmet ist), den Helena-Akt von *Faust II* ins Lächerliche zu ziehen, sind gescheitert. Befreit von der sakralen Verehrung als Produkt des Nationalgenies, bezeugt Goethes Hauptwerk heute mehr denn je seine Wirkungsmächtigkeit.

WALTER SCHMITZ, *Zeug und Zeugnis. Zum semiotischen Wandel der Dingwelt seit 1800*

Der so genannte *material turn* hat die ‚Dinge‘, ihre Semiotik und ihre Geschichte in den Blick der Kulturwissenschaften gerückt. Im Folgenden wird der Versuch einer literaturgeschichtlichen Skizze der Dingsemiotik unternommen. Um 1800 geraten tönende Welt- und Schriftkultur in ein Spannungsverhältnis. Die Simulation des Tons durch Automaten, also durch Menschen geschaffene Dinge, wird zum faszinierenden Warnsymbol. Im Lauf des 19. Jahrhunderts wird die Rettung der Dinge angesichts einer überbordenden seriellen Industrieproduktion zum kulturellen Experimentierfeld. Man entwirft eine eigene Sprache der Dinge, die zugleich einen historischen Traditionszusammenhang absichert – ein kulturelles Rettungsszenario, das wiederum nur einen Aufschub bewirkt. In der neuerlichen Krisenzuspitzung um 1900 wird dann die Entsemiotisierung der Dinge programmatisch. Sie sollen gar nichts bedeuten, sondern schlichtweg sein. Die Literatur wird damit freilich an ihre eigene Grenze geführt, denn auch das dinglich objektive Sein lässt sich nur durch Zeichen evozieren. Und die neuerliche Entwicklung des Zeichenuniversums durch die Ergänzung von Industrialisierung durch eine ebenso tiefgreifende Medialisierung lässt die Dinge wiederum in ein neues Verhältnis zur Sprache rücken. Sie werden nun gleichsam zu materiell repräsentierten Knoten informationeller Netze. Die Herrschaft über die Dinge ist dem Menschen als sprachfähigem Schöpfer mittlerweile entglitten.

LORENZO LICCIARDI, *La costruzione della tana o il «pozzo di Babele». Considerazioni su Der Bau di Franz Kafka*

*Der Bau* gehört bekanntlich zur späten Erzählprosa Kafkas und steht exemp-

larisch für die chiffrierte Mehrdeutigkeit seiner Poetik. Anhand eines Vergleichs mit ausgewählten Stellen aus den Tagebüchern und weiteren autobiografischen Fragmenten versucht der Beitrag, das rätselhafte System von Andeutungen und Metaphern zu erläutern, die Kafka in dieser Erzählung geltend macht. Das zwanghafte Graben des unterirdischen Tiers verweist nämlich zwischen den Zeilen auf die befremdliche Konfliktlage des Autors – das nachhaltige Unbehagen am Familienleben, die widersprüchliche Spannung zwischen *Literatur* und *Leben* und nicht zuletzt das grundsätzliche Dilemma seiner westjüdischen Identität.

ALESSANDRA SCHININÀ, *Odysseus als Grenzüberschreiter bei Exilautoren/innen aus Österreich*

Eine der in der Exilliteratur am häufigsten vorkommenden mythologischen Gestalten ist Odysseus. Dieser versinnbildlicht nicht nur das Motiv der Reise und Rückkehr, sondern auch das der Grenzüberschreitung. Er ist das moderne Individuum, das sich durch List und Intelligenz gegen die Ungeheuer des Irrationellen behauptet und in seiner Wissbegier keine Grenzen kennt. Für Elias Canetti, Erich Fried, Rose Ausländer oder Paul Celan wird er zum Bild des utopisch denkenden Menschen, der sich selbst sogar als Niemand definiert. Episoden wie die Begegnung mit den Sirenen und Polyphem sind Anlass für eine unerlässliche Arbeit am Mythos. So ergeben sich Variationen zum Motiv Odysseus/Niemand in Zusammenhang mit dem Schicksal der ExilautorInnen, die sich in einem Niemandsland bewegen. Das Niemandsland kann aber auch zu einem freien, kreativen literarischen Raum werden und auf die Möglichkeit verweisen, Grenzen zu überschreiten, Entfernungen in Zeit und Raum zu verwischen, in der realen Welt und zugleich in der Phantasie zu reisen.

ELENA AGAZZI, «*Dichten war stets eine Ungeduld der Erkenntnis, ein Vorseilen vor dem Rationalen, ein Wegbereiten*». *A proposito della pubblicazione dello Hermann Broch Handbuch (2016)*

The present essay surveys structure, scientific approach and future working hypotheses proposed in the *Hermann Broch Handbuch*. It therefore sets out to analyse two major aspects concerning the cultural engagement of the Austrian author. First, his «Suche nach Erkenntnis» (search for knowledge) aimed at pinpointing the sources of regression accounting for a general crisis of values and the need of models of «Humanität» (humanity) in the period of serious democratic turmoil produced by the rise of National Socialism. Second, his commitment to build, in the years of exile in the United States, a systematic global project devoted to an international pacifist organization exceeding the limits of specialized knowledge, usually considered beneficial to its own advancement. Broch began as

an engineer and died as a «repented» writer; his repentance relied, however, only on the fact that he feared that far too feeble was the voice of those who cannot change everyday socio-political reality on an international scale by appealing to the rights and duties of mankind in every possible way.

GIOVANNI ROTIROTI, «*Partigiano dell'assolutismo erotico*»: *saggio su alcuni «poemi in prosa» scritti in romeno da Paul Celan*

This study analyses some Romanian prose poems by Paul Celan, written between 1946 and 1947, when he was in Bucharest, writing the first version of *Todesfuge - Tangoul Morții*, published for the first time on the Marxist review «Contemporanul» (5th May 1947, Bucharest). These works, which represent Paul Celan's mature period and contain some author's biographical elements, are strongly influenced by Kafka and Urmuz. At the same time, they want to compete with the Romanian Surrealism by Gherasim Luca and Dolfi Trost (1945), as well as with Romanian Fascism. The analysis of these poetical writings aims to show the historical, political, ideological and literary context in which the publication of *Death Fugue* occurred, but first and foremost, its goal is to illustrate Paul Celan's poetic perspective in his Romanian works.

ELLI CARRANO, *Scrivere e leggere il femminile: Kürzere Tage di Anna Katharina Hahn*

Im vorliegenden Aufsatz beschäftige ich mich mit den Darstellungsformen des Weiblichen in Hahns Roman *Kürzere Tage*. Nach einem einführenden Teil, in dem ich auf die verschiedenen Phasen des Weiblichkeitsdiskurses bis zur Genderforschung der letzten Jahre eingehe, um Hahns Romangeschichte zu perspektivieren, untersuche ich die sprachliche Beschaffenheit des Textes und die darin operierenden Modi der literarischen Codierung des Weiblichen. In der Folge werden die Hauptpersonen des Romans und die Konfliktsituationen zwischen Frauen- und Männerfiguren analysiert, wobei die theoretischen Positionen des *third-* und des *fourth-wave-feminism* seit den neunziger Jahren herangezogen werden, so wie die topologischen Ansätze, die zur Rekonstruktion der Dialektik zwischen Außen- und Innenräumen, öffentlicher und privater Sphäre beitragen können.

VALENTINA SCETTINO, *Prosogit: a corpus for prosodic studies in German L1 and Italian L2*

In dieser Arbeit wird ein Korpus präsentiert: die betrachteten Sprachen sind Deutsch L1 und Italienisch L2. Das Korpus ist ursprünglich für prosodische Analysen gedacht; insbesondere wollen wir Prominenzmuster und potentielle Trans-

ferphänomene im zweiten Spracherwerbsverfahren untersuchen. Es könnte aber auch für Analysen in anderen sprachlichen Bereichen verwendet werden. Es ist Teil eines PhD-Projektes, das an der Universität Neapel «L'Orientale» (Italien) in Zusammenarbeit mit der Universität Bielefeld (Deutschland) entwickelt wurde. Das Korpus ist im Audio- und Videoformat online verfügbar; Orthographische Transkription, Anmerkung von (extra)linguistischen Phänomenen und PoS-Tagging sowie automatische Silbifizierung und stilisierte Pitchkurven werden zur Verfügung gestellt. Dieser zusätzliche Inhalt bereichert das Korpus und ermöglicht weitere Untersuchungen auf anderen sprachlichen Ebenen, beispielsweise an der Prosodie-Syntax Schnittstelle.

GABRIELLA SGAMBATI, *Lexikon der Krise / Lessico della crisi. Eine kontrastive Analyse Deutsch-Italienisch*

Der vorliegende Beitrag gibt einen Überblick zum Thema *Lexikon der Krise*. Spätestens seit dem Börsencrash ist die *Krise* zum Schlagwort des medialen Alltags geworden. Sie ist omnipräsent und gleichzeitig höchst ambivalent. Ausgehend von den Ergebnissen mehrerer Studien, denen gemäß die Eurokrise einerseits die Sprache bereichert, andererseits aber deren Verarmung verursacht, soll das Basis- sowie das spezifische Vokabular der Krise in der deutschen und italienischen Sprache analysiert werden, sowie die 'konzeptuellen Metaphern' (im Sinne LAKOFF/JOHNSONS 1980), die von den Medien (in Deutschland und in Italien) verwendet werden. Metaphern ermöglichen es, abstrakte Konzepte – wie etwa das der Krise – sprachlich zugänglich zu machen, indem sie als etwas beschrieben werden, das uns vertraut ist. Außerdem setzt sich der Beitrag mit der in verschiedenen deutschsprachigen Blogs thematisierten ‚Sprachkrise‘ auseinander, wobei hervorgehoben wird, wie die Sprache der Krise auch die Krise der Sprache offenlegt.

BARBARA HÄUßINGER, *La didattica del tedesco come lingua straniera nel TFA. Il ruolo del lessico*

Der vorliegende Beitrag reflektiert über die Inhalte und Gestaltung der Wortschatzdidaktik in der italienischen Deutschlehrausbildung. Obwohl dem Wortschatz in der fremdsprachigen Kommunikation eine zentrale Rolle zukommt und sein Erwerb die Lerner vor die Schwierigkeit stellt, die Wörter im mentalen Lexikon langfristig zu speichern, wird der Wortschatzarbeit im Unterricht häufig nur wenig Aufmerksamkeit zuteil. Zudem liegen hinsichtlich der Inhalte der Deutschlehrausbildung in Italien im Rahmen des *TFA* bis heute kaum wissenschaftliche Arbeiten vor. Ausgehend von aktuellen Studien zum Wortschatzerwerb in DaF werden daher zunächst die grundlegenden Begriffe zum Wortschatz und zum mentalen Lexikon eingeführt und diskutiert. In einem zweiten Schritt wird danach



gefragt, wie die Erkenntnisse aus der Lernpsychologie und der kognitiven Linguistik zur Arbeitsweise des mentalen Lexikons für die Deutschlehrausbildung im *TFA* operationalisiert werden können, um die *tirocinanti* in die Problemfelder einer systematischen Wortschatzvermittlung einzuführen. Anhand von Überlegungen zur Phraseodidaktik wird dies dann illustriert und ein konkretes Übungsbeispiel zur Arbeit mit idiomatischen Phraseologismen vorgestellt.

GRAZIA DIAMANTE, *Le Poetikvorlesungen nei paesi di lingua tedesca. Un'analisi del genere testuale*

Die zuerst in englischsprachigen Ländern eingerichteten *Poetikvorlesungen* behaupten sich in der zeitgenössischen deutschen literarischen Welt: Es handelt sich dabei um an Universitäten oder in Kulturzentren gehaltene Vorlesungsreihen, die in der Regel publiziert werden und den Schriftstellern die Möglichkeit bieten, sich selbst vorzustellen, einem akademischen Publikum aus ihrem Werk vorzulesen und ihre literarische bzw. poetische Auswahl zu erläutern sowie darüber zu reflektieren. Diese Dozenturen dienen zwar literarischen Studien, doch können sie ebenfalls neue Wege zu sprachlichen Überlegungen eröffnen. Auf der Basis einer Auswahl von *Poetikvorlesungen* deutschsprachiger Autorinnen und Autoren mit Migrationsgeschichte geht der Beitrag der Frage nach, inwiefern die *Poetikvorlesungen* als Texte an der Grenze zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit betrachtet werden können. Außerdem wird untersucht, ob die *Poetikvorlesungen* sprachbiographische Erfahrungen enthalten und deshalb von zentralem Interesse für die linguistische Forschung sind.

GIUSI ZANASI, *Il 'dibattito Brecht - Lukács'. Dagli anni Trenta agli anni Settanta*


Der Aufsatz ist einem der bedeutendsten Vertreter der italienischen Germanistik, Paolo Chiarini, gewidmet, der sich in verschiedenen literaturkritischen Studien mit den ästhetischen und kulturpolitischen Anschauungen von Brecht und Lukács beschäftigt hatte. Dabei wird die Entwicklung der sogenannten Brecht – Lukács Debatte schon ab den letzten Jahren der Weimarer Republik rekonstruiert; zur gleichen Zeit werden die heftigen Diskussionen über den Realismus in den Siebzigerjahren behandelt, die eine dem Zeitgeist entsprechende Phase von ganz entschiedener Stellungnahme für Brechts Kunstauffassung registrierten.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2016

*Abbonamento annuo:* Italia € 35,00 - Estero € 50,00.

Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Iniziative editoriali s.r.l., IBAN:

IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa

oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su TORROSSA.IT

PAOLO LOFFREDO - INIZIATIVE EDITORIALI S.r.L.

E-mail: [iniziativeeditoriali@libero.it](mailto:iniziativeeditoriali@libero.it)

[www.paololoffredo.it](http://www.paololoffredo.it)

---

Impaginato presso Graphic Olisterno, via A. Diaz, 113 - Portici (Napoli)  
stampato presso Grafica Elettronica srl, via B. Cavallino 35/G - Napoli

