

Studia theodisca XVI

Ludwig Tieck • Wilhelm H. Wackenroder • Clemens Brentano

Peter Weiss • Kurt Drawert • Christa Wolf

Gotthold Ephraim Lessing • Hugo von Hofmannsthal

Friedrich Achleitner • Gerhard Rühm • Günter Brus • Otto Mühl

Edidit

Fausto Cercignani

Studia theodisca

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

Published annually in the autumn

ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of Vol. XVI (2009)

Studia theodisca

Founded in 1994

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

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca XVI

Ludwig Tieck • Wilhelm H. Wackenroder • Clemens Brentano
Peter Weiss • Kurt Drawert • Christa Wolf
Gotthold Ephraim Lessing • Hugo von Hofmannsthal
Friedrich Achleitner • Gerhard Rühm • Günter Brus • Otto Mühl

edidit

Fausto Cercignani

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

Premessa

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

F. C.

Indice dei saggi

- Andrea Rota – *«Mein Standort [ist] in dieser “neuen” Zeit zu unbestimmt [...], um ihn in Worte fassen zu können». Literarische Sprachreflexionen nach der Wende, am Beispiel von Christa Wolf und Kurt Drawert* p. 9
- Daniele Vecchiato – *Il tumultuoso “Welttheater” dell’interiorità. Le lettere del giovane Peter Weiss a Henriette Itta Blumenthal Rodan* p. 27
- Stefan Krammer – *«Schluss mit der Wirklichkeit». Kunst und/als Revolution in der Wiener Avantgarde* p. 55
- Francesca Falconi – *Identità e tecniche narrative in «Leibhaftig» di Christa Wolf. Osservazioni sull’uso dei pronomi* p. 75
- Mahdi Isa und Renata Asali-van der Wal – *Religiöse Toleranz in Lessings «Nathan der Weise»* p. 103
- Fausto Cercignani – *Gotthold Ephraim Lessing tra razionalismo e irrazionalismo* p. 115
- Mario Videira – *La figura dell’artista e l’idea di una religione dell’arte nelle «Herzensergießungen» di Wackenroder e Tieck* p. 135
- Elena Raponi – *«L’uomo difficile» e i suoi ipotesti: la storia di un seduttore* p. 153
- Stefano Beretta – *Viaggio al termine del romantico. «Godwi» di Clemens Brentano* p. 171

Andrea Rota
(Bergamo)

«Mein Standort [ist] in dieser “neuen” Zeit zu unbestimmt [...],
um ihn in Worte fassen zu können»*
*Literarische Sprachreflexionen nach der Wende, am Beispiel
von Christa Wolf und Kurt Drawert*

Abstract

Schwerpunkt des Beitrags ist die Korrelation zwischen dem Zusammenbruch der DDR und der erzählerischen Ausdruckskrise, die einige in der DDR aufgewachsene und dort schon tätige Autoren besonders während der Neunziger Jahre thematisieren.

Ab 1990 wird die literarische Beziehung zwischen Wörtern, Begriffen und Alltagswahrnehmungen problematischer als sonst: Bei manchen Ost-Schriftsteller(inne)n scheint die Sprache des wiedervereinigten Deutschlands keine Adhärenz mehr in Bezug auf ihre Lebenserfahrungen und -auffassungen zu besitzen.

Am Beispiel von Christa Wolfs und Kurt Drawerts Sprachreflexion wird die Problematisierung des Wort- und Erzählvermögens als eine Phase vom literarischen Aufarbeitungsprozess des anfänglichen Heimatverlusts interpretiert.

Prämisse

Die deutschsprachige Literatur der Moderne hat bewiesen, inwiefern Sprache ein begrenztes Ausdrucksmittel ist und dass jegliches schriftstellerische Verfahren ein stummes, unüberwindbares “jenseits von Worten” voraussetzt. Sprachphilosophische Begriffe wie *Sprachkrise* und *Sprachskep-*

* Wolf, Christa: *Ein Tag im Jahr. 1960-2000*, München, Luchterhand 2003, S. 453. – Der vorliegende Beitrag ist die ausgearbeitete Fassung eines Vortrags, den ich unter gleichnamigen Titel am 24. März 2007 an der University of Wisconsin-Madison im Rahmen der Tagung “Jenseits von Worten?” gehalten habe.

siz sind schon öfter behandelt worden: Besonders im habsburgischen Raum wurde vorwiegend das schriftstellerische Misstrauen gegenüber der Effektivität und dem Wahrheitsgehalt jeder sprachlichen Darstellungsmöglichkeit immer größer. Höhepunkt dieser Sprachskepsis und der sich daraus ergebenden Sprachkrise ist die dichterische und daher paradoxe Verabschiedung vom literarischen Wort, die Hugo von Hofmannsthal 1902 im berühmten Chandos-Brief wortreich vornahm.

Die thematische Aktualität von Sprachkrise und Sprachlosigkeit versiegt aber in der deutschsprachigen Literatur durchaus nicht mit der Überwindung des *fin de siècle*. Die Sprachreflexion – zu der die Topoi der Unsagbarkeit und der Unaussprechlichkeit gehören – ist auch in jüngerer Zeit wiederholt thematisiert worden, bei Siegfried Lenz ebenso wie bei Karl Krolow, Peter Handke oder Erich Fried, um hier nur einige der vielen möglichen Namen zu nennen¹. Bis heute haben literarische Sprachkritik und Sprachskepsis also nie aufgehört; es ist aber besonders das Ende des “kurzen zwanzigsten Jahrhunderts”, das dem poetologischen Vertrauen, sich selbst und die umgebende Welt durch Wörter eindeutig definieren zu können, einen bestimmten, eigenartigen Stoß versetzt².

Dass literarische Sprachkrise und Sprachskepsis «Ausdruck einer epochalen Erfahrung, ein Problem, das sich zu verschiedenen Zeiten manifestierte»³ sind, liegt auf der Hand; ab 1989 treten diese Begriffe – die nicht einmal hundert Jahre zuvor die Jahrhundertwende und den gleichzeitigen Untergang der “Welt von gestern” begleitet hatten – als sprachphilosophische Begleiterscheinung einer epochalen Wende in der deutschen literarischen Produktion wieder auf, wenngleich unter neuen, notwendigerweise kontextbedingten Formen. Die künstlerische Aktualität von *Wende*, *Literatur*- und *Sprachreflexion* schöpft noch einmal aus dem Zusammenbruch einer Welt: in diesem Fall jener, die bis zur Öffnung der Berliner Mauer hinter dem Eisernen Vorhang lag und die heute zu einem noch so nahen Gestern gehört.

Mit der deutschen Wiedervereinigung hat die politische und soziale Welt zu bestehen aufgehört, die durch die Erklärung von Jalta geregelt

¹ Vgl. Bernsmeier, Helmut: “Das Motiv des Sprachverlusts in der deutschen Gegenwartsliteratur”, in «Muttersprache», 1/1994, S. 18-33, auf S. 18; Götsche, Dirk: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt am Main, Athenäum 1997.

² «What is striking in the later “Wende” poetry is the frequency of poetological reflections [...]. [...] this tendency was given new urgency by the constellation of events in 1989/90». Owen, Ruth J., *The Poet's Role. Lyric Responses to German Unification by Poets of the G.D.R.*, Amsterdam-New York, Rodopi 2001, S. 6.

³ Bernsmeier, Helmut: a. a. O., S. 19.

wurde und deren direkte Folge die deutsche Teilung war. Unvermeidbar hat das Ende der DDR einen heute noch immer nicht abgeschlossenen Prozess in Gang gesetzt, in dem die Aufarbeitung der ostdeutschen Geschichte vom Verschwinden ihrer kulturellen und materiellen Symbole begleitet wird. Nicht zufällig schreibt Kurt Drawert diesbezüglich, der Osten sei 1993 nur «ein einziges überdimensionales Entsorgungsproblem»⁴. Die Implosion der kleinen realsozialistischen Republik ist – abgesehen von jedem empathischen oder emotionalen Verhältnis zu ihr – auf einer individuellen und (mindestens zum Teil) kollektiven Ebene als Heimat- und somit als Geschichts- und Identitätsverlust interpretierbar und oft als solcher tatsächlich schon interpretiert worden⁵. Der darauf folgende, noch heute gar nicht vollendete *literarische* Aufarbeitungsprozess dieser (Selbst)Auflösung muss sich notwendigerweise mit der metasprachlichen und meta-literarischen Frage nach der (Un)Möglichkeit auseinander setzen, etwas unverfälscht in Worte zu fassen, das zwar noch als Teil von sich selbst empfunden wird, es aber offiziell nicht mehr gibt.

Besonders im Laufe der Neunziger Jahre spiegeln sich der rasche Zusammenbruch der sozialistischen Welt und die folgende (Selbst)Vernichtung ihrer kulturellen Bezugspunkte und ihres Alltags literarisch in den Werken einiger ostdeutscher Intellektueller wider, in denen die Beziehung zwischen Wörtern, Begriffen und Alltagswahrnehmungen ausgerechnet nach der Wende problematischer scheint als zuvor⁶.

Während des politischen Vereinigungsprozesses wird diese vorübergehend existentielle und somit erzählerische Orientierungslosigkeit zu einem Leitmotiv der Wende- und Wiedervereinigungsliteratur, wobei die Sprache⁷ der erweiterten Bundesrepublik, bei einigen bedeutenden Schriftstellern aus dem ehemaligen Satellitenstaat oft keinen Bezug mehr auf ihre Lebenserfahrungen zu besitzen scheint. Im letzten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts artikulieren sowohl ältere, der Ideologie treue Autoren als auch jüngere, desillusionierte Schriftsteller der Prenzlauer Berg-Szene⁸

⁴ Drawert, Kurt: *Haus ohne Menschen. Zeitmischungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1993, S. 12.

⁵ Vgl. u. a. Maaz, Hans J.: *Das gestürzte Volk oder die verunglückte Einbeit*, Berlin, Argon Verlag 1991.

⁶ Vgl. u. a. Roe, Ian. F. (Hrsg.): *Finding a Voice: Problems of Language in East German Society and Culture*, Amsterdam, Rodopi 2000.

⁷ Der Begriff „Sprache“ ist hier nicht nur als konkretes, verbales Ausdruckssystem zu verstehen, sondern auch als Ideologie stiftendes Hauptmittel der gesamt-kulturellen Diskursproduktion (in Foucaultschem Sinn).

⁸ «Against the antinomies of [...] older/younger and official/unofficial, this treatment

vorwiegend «eine Sinnkrise, statt neuerlich und vorschnell Sinn zu stiften»⁹; thematischer Schwerpunkt dieser Krise ist oft das existentielle Unvermögen, nun entwertete Geschichten, Ideale und Weltanschauungen in eine gesamtdeutsche Sprache zu übertragen, die (offiziell) verschwundene Lebensauffassungen nicht unproblematisch wiedergeben kann. Auf unterschiedliche Art und Weise wird also die Literatur selbst auf die Probe gestellt, insofern, als dass die bis 1989-1990 üblichen Worten bei bestimmten Autoren aus dem «Niemandland zwischen / Gestern und Morgen»¹⁰ zum Identitäts-, Kommunikations- und Gedächtnismittel nicht (mehr) taugen. Genau hier beginnt die Sprache erneut und ausdrücklich zum erzählerischen Motiv zu werden.

Über diese enge, äußerst skizzierte Korrelation von Heimatverlust, Sinnverlust und Sprachreflexion möchte es hier am Beispiel von Christa Wolf – geboren 1929 in Landsberg an der Warthe (heute Polen) – und Kurt Drawert – geboren 1956 in Hennigsdorf (Brandenburg, bei Berlin) – synthetisch nachgedacht werden¹¹. In ihrer Prosa und in ihren Gedichten erarbeiten die beiden Autoren den Untergang der DDR – wenn auch unter sehr verschiedenen biographischen Umständen – anfänglich im Zeichen der Sprach- beziehungsweise Schreibkritik und -skepsis auf beispiel-

shows the work of individual ex-GDR poets to have common characteristics which cross and re-cross the binary oppositions». Owen, Ruth J.: a. a. O., S. 6.

⁹ Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig, Gustav Kiepenheuer 1996, S. 478.

¹⁰ Czechowski, Heinz: "Historische Reminiszenz", in ders.: *Nachspur: Gedichte und Prosa 1987-1992*, Ammann, Zürich 1993, S. 152.

¹¹ Zu Christa Wolfs Sprachreflexion vgl. u. a. Sørensen, Barbara: *Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende: die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland*, München, Fink 1996; Ketzer Umbach, Rosani: *Schweigen oder Schreiben: Sprachlosigkeit und Schreibzweifel im Werk Christa Wolfs (1960-1990)*, Berlin, Freie Universität (Dissertation) 1997; Pichler, Hannelore: *Aus halben Sätzen ganze machen. Sprachkritik bei Christa Wolf*, Marburg, Verlag Literaturwissenschaft.de 2006. Zu Kurt Drawerts Sprachreflexion vgl. u. a. Jopp, Carsten: *Spiegelbild der Unentrinnbarkeit: Kurt Drawerts "Spiegelland. Ein deutscher Monolog"*, Bergen, Germanistisches Institut der Universität Bergen 1998; Kurpanik-Malinowska, Gizela: "Denn der Gegenstand des Denkens ist die Welt der Väter gewesen ...": *Untersuchungen zum Werk von Kurt Drawert*, Czestochowa, WSP 2003; Serke, Jürgen: "Kurt Drawert: Wohnen in westlichen Worten", in ders. (Hrsg.): *Zu Hause im Exil. Dichter, die eigenmächtig blieben in der DDR*, München, Piper 1998, S. 378-403; Dennerer, Iris: "Kurt Drawert – melancholischer Grenzgänger, Sprachskeptiker, Zeit-Seismograph", in «*Wirkendes Wort*» 55(3)/2005, S. 465-479; Murath, Clemens: "Beschädigtes Sprechen und eloquentes Schweigen: Anmerkungen zu Kurt Drawerts deutschem Monolog 'Spiegelland'", in Durani, Osman (Hrsg.): *The new Germany*, Sheffield, Sheffield Academic Press 1995, S. 380-394.

hafte Weise. Ganz explizit führen beide Schriftsteller die Verständigungsschwierigkeiten im Wiedervereinigungsprozess unter anderem auf Probleme (meta)sprachlicher Prägung zurück. 1990 ist die DDR von der Landkarte zwar verschwunden,

... doch mit dem Land sterben die Begriffe noch nicht, die es hervor-
gebracht hat, wir haben [...] mit Begriffen gelebt und mit einer Spra-
che gelebt, die über Existenzen entschied und über Biografien, ritua-
lisierte Verständigungssätze, magische Verkürzungen, Formel der An-
passung und oder der Verneinung auswendig gelernt, dahingesagt, die
Verformung der Innenwelt durch die Beschaffenheit der Wörter [...].¹²

So beschreibt Drawert das sprachliche und begriffliche Erbe der DDR, das im wiedervereinigten Deutschland die Selbstauflösung der sozialistischen Republik weit überlebt hat. Die Diskrepanz zwischen dieser fortbestehenden Sprache und dem in den Neunziger Jahren noch neuen Kontext der Wiedervereinigung setzt Drawerts und Wolfs wiederkehrende Thematisierung des alltäglichen und literarischen Ausdrucksvermögens voraus; in einer rasch verschwindenden Welt mündet ihre Sprachreflexion in die unaufhörliche, erzählerische Suche nach einer unerreichbaren Selbstdefinition, d.h. nach einem verlorenen (Christa Wolf) oder nie gefundenen (Kurt Drawert) Existenzsinn. "Unerreichbar", denn mindestens während und kurz nach der Wende scheint dieser Sinn bei beiden Autoren eben "jenseits von Worten" zu liegen. Ausgerechnet in diesem «jenseits der Sprache»¹³ kondensiert sich Christa Wolfs und Kurt Drawerts Misstrauen gegenüber der sprachlichen – und daher literarischen – Darstellbarkeit von Leben, Erfahrungen und Gefühlen während des schwierigen Übergangs ihrer sozialistischen Republik in die BRD.

Sprachreflexion und Erzählkrise am Beispiel von Christa Wolf

Das gerade erwähnte Misstrauen ist schon aus dem Titel des vorliegenden Beitrags, «mein Standort [ist] in dieser "neuen" Zeit zu unbestimmt [...], um ihn in Worte fassen zu können», eindeutig zu entnehmen. Das Zitat entstammt aus Christa Wolfs 2003 veröffentlichtem Text *Ein Tag im Jahr*, in dem die Schriftstellerin 40 mal (1960-2000) ihren 27. September beschrieben hat. Besonders in den ab 1990 verfassten Seiten dieses ungewöhnlichen Tagebuches wird der Zweifel an sprachlichen beziehungsweise

¹² Drawert, Kurt: *Spiegelland, Ein deutscher Monolog*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1992, S. 12.

¹³ Drawert, Kurt: *Haus ohne Menschen*, S. 29.

literarischen Darstellungsmöglichkeiten andauernd thematisiert. Noch im 2003 verfassten Vorwort lautet der Text paradigmatisch:

Wie kommt *Leben* zustande? [...] Ist Leben identisch mit der unvermeidlich, doch rätselhaft vergehenden Zeit? Während ich diesen Satz schreibe, vergeht Zeit; gleichzeitig entsteht – und vergeht – ein winziges Stück meines Lebens. [...] Merkwürdig, aber, dass man es nicht ertappen kann. Es entwischt dem beobachtenden Auge, auch der fleißig notierenden Hand [...].¹⁴

Im Wesentlichen kann also die Schreibkunst durch die herkömmliche Sprache, hier in Form des schriftlichen Satzes, ihren wichtigsten Gegenstand, das Menschenleben, nicht «ertappen», denn die unkontrollierbare Unbeständigkeit jeglichen Existenzzustandes entrinnt der Starre der Worte.

Die Veränderungen verändern sich bereits wieder, mit einem Teil der Veränderer. Es gilt auf den Boden der Tatsachen zu kommen, nur dass es eben ein ganz anderer Boden ist.¹⁵

Infolge der (während der Wende, extremen) Vorläufigkeit des Alltags kann die «fleißig notierende Hand» Christa Wolfs wohl eine Feder ergreifen; ihre Wörter können aber das soeben zitierte, unaufhaltsame Werden und Fließen der Ereignisse nur so beschränkt fassen und festhalten, wie ein «beobachtende[s] Auge» die wahrgenommenen Bilder bewahren kann. Unmittelbar bedeutet das, dass kein literarisches Wort der Erzählerin es ermöglicht, mit der Geschichte Schritt zu halten; alle Versuche, gegenwärtige Sachverhalte in die Sprache der Literatur zu übersetzen, sind bloß eine rasch verblassende, verspätete und unaktuelle Scheinübersetzung der Ereignisse. Christa Wolfs Bewusstsein über die Diskrepanz zwischen ihren Wörtern und den sie umgebenden Alltagsveränderungen spitzt sich durch die epochalen Umwälzungen der Wende natürlich zu.

Beispielhaft für die Beziehung zwischen dem Sprachzweifel und dem Zusammenbruch der DDR ist Christa Wolfs ältere, 1994 erschienene Textsammlung *Auf dem Weg nach Tabou*. Im darin enthaltenen Prosatext *Befund* (1992) nehmen Sprach- und Erzählkrise die fast schon organischen Auswirkungen eines pathologischen Sprachverlusts an.

Typische literarische Besonderheiten der klassischen Moderne fallen hier eindeutig auf. In *Befund* wird es für die erzählende Stimme tatsächlich allmählich unmöglich, bestimmte abstrakte Begriffe auszusprechen wie

¹⁴ Wolf, Christa: *Ein Tag im Jahr*, S. 5.

¹⁵ Wolf, Christa: *Reden im Herbst*, Berlin, Aufbau Verlag 1990, S. 16.

«Treue», «Wahrheit», «Liebe», «Verrat», «ehrlich» zu erfassen und sich ihrer zu bedienen. Das schreibende Ich stellt dieses Phänomen als eine physische Krankheit dar, als ein «Gesträuch», das ihm in der Kehle wachse und bestimmte Wörter bloß nicht mehr durchlasse, bis das Subjekt auf jeglichen verbalen Ausdruck verzichtet.

[...] das Gesträuch in meiner Kehle, [...] ging dazu über, meine wörtliche Rede zu zensieren, dergestalt, dass es mir verwehrt wurde, bestimmte Wörter auszusprechen. Eines der ersten Wörter, [...] das im Gesträuch hängenblieb und mir für immer verlorenging, war merkwürdigerweise das Wort "sicher" [...]. Es schien, [...], für die Auswahl der untersagten Wörter kein System zu geben, ich hätte mich auch geweigert, dem Gesträuch in meiner Kehle [...] eine Vernunft oder gar eine Moral zuzugestehen, nach der es [...] handelte. Allerdings [waren] [...] es nur Wörter aus der Klasse der Abstraktionen [...], die mir abhanden kamen. [...] Wahrheit, Treue, Liebe und Verrat [kamen] mir abhanden [...]. So dachte ich, man dürfe mir nicht verwehren, das Wort "ehrlich" auszusprechen; meine Versuche, es aus meiner Kehle herauszupressen müssten [...] wie die konvulsivischen Zuckungen eines schwer Magenkranken gewirkt haben. Überflüssig zu sagen, dass alle meine Bemühungen erfolglos blieben und dass die Zahl der Wörter, die auszusprechen mir verwehrt ist, ständig, neuerdings täglich wächst [...]. Ruhig, bainahe lächelnd lasse ich alle diese Wörter aus meinem früheren Leben in Stille und Vergessenheit zurücksinken [...]. [Das Gesträuch hat] sein Ziel erreicht [...] und [ist] sich endlich mit mir einig [...] in unserem gemeinsamen Schweigen.¹⁶

Wenn man *Befund* auf seinen zeitgeschichtlichen Entstehungskontext zurückführt, weist Christa Wolfs Beharren darauf, diesem Wörter raubenden «Gesträuch» eine Vernunft oder gar eine Moral zu verweigern, eindeutig auf ihre Geschichtswahrnehmung und -auffassung hin¹⁷: «Wahrheit», «Treue», «Liebe», «Verrat», «ehrlich» sind nun bloß Wortleichen, denn sie gehören zu einem «früheren Leben», das mit der DDR untergegangen ist und aus dem daher nichts mehr zu retten ist.

Indem sie sich plötzlich auf einen rasch veränderten Alltag richten, verlieren solche Begriffe ihre bisher vertrauten Bedeutungen und degenerieren somit zu bloßen Worthülsen. Zeitgeschichtlich gesehen ist der ethi-

¹⁶ Wolf, Christa: "Befund", in *Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994*, Köln, Kiepenheuer & Witsch 1994, S. 189-193, hier S. 190-193.

¹⁷ Vgl. Herhoffer, Astrid: "'... und heimatlos sind wir doch alle'": Sinnverlust und Stiftung in älterer und neuerer ostdeutscher Literatur, in «German Life and Letters» 50(2)/1997, S. 155-164, auf S. 156.

sche Griff dieser Ausdrücke bei Christa Wolf durch den Übergang von der sozialistischen Utopie zur kapitalistischen Realität «abhanden» gekommen. Da der Wahrheitsgehalt dieser «Wörter aus der Klasse der Abstraktionen»¹⁸ über die Grenzen des «früheren Leben[s]» nicht hinausreicht, stellen sie nun für die Erzählerin keine sinnstiftenden Zeichen mehr dar; sie sind eher zu einem völlig unbrauchbaren, wenn nicht gar bedrohlichen Sprachmaterial verkommen, dessen ethischer Wert in die bloße «Vergessenheit» geraten ist. Daher impliziert dieser Sprachverlust für das erzählende Subjekt eine Entwertung des eigenen revolutionierten und nun nahezu sprachlosen Daseins.

Zu den universellen Schwierigkeiten der literarischen Ausdrucksweise kommt hier also die der sprachlichen und somit ideologischen Orientierung in einer neuen Realität hinzu, in der sich begriffliche Lebensgrundlagen nun als alt und völlig entwertet herausstellen. In *Befund* konstatiert das erzählende Ich die Abwesenheit der herkömmlichen, semantischen Entsprechung zwischen seinen geschichtlich verbrauchten Wörtern – mit ihrer ethischen und ideologischen Folgen – und dem Alltag der – nie ausdrücklich genannten, trotzdem zeitgeschichtlich leicht erkennbaren – Wiedervereinigung, den es als entwertet wahrnimmt.

Wie das Ich in *Befund* muss sich Christa Wolf – wie alle überzeugte Befürworter des ehemaligen sozialistischen Deutschlands – in dem neuen Alltag der frühen Neunziger Jahre bemühen, sich sprachlich und (im breitesten Sinn) politisch anzupassen: Bestimmte Begriffe ihrer früheren Existenz scheinen rasch umgedeutet, wenn nicht völlig aufgegeben werden zu müssen. In einem solchen Kontext nimmt sich das verstummende Subjekt unvermeidbar als Geschichtsverlierer wahr, weil es anfänglich durch die sprachliche beziehungsweise ideologische Umdeutung seiner Lebenswerte seine eigene Geschichte verlieren muss (oder in manchen Fällen, wie z. B. bei Kurt Drawert, will). Kein Wunder also, dass sich der Erzähler in *Befund* als vollkommen sinnlos und infolgedessen verunsichert wahrnimmt: «sicher» ist auch tatsächlich – durch all seine Deklinationsformen hindurch – ausgerechnet das erste Wort, über dessen Verlust in *Befund* berichtet wird. Das Einzige, was die erzählende Stimme mit Sicherheit noch feststellen kann, ist die weiter verunsichernde Feststellung, «dass die Zahl der Wörter, die auszusprechen [ihr] verwehrt ist, ständig, neuerdings täglich wächst».

Der Text schließt mit der Resignation vor dem Unaussprechlichen und Unsagbaren: Die verzweifelnde, unheilbare Sprachlosigkeit bringt das erzählende Ich dazu, sich einem lindernden Schweigen hinzugeben.

¹⁸ Wolf, Christa: *Befund*, a. a. O., S. 190, 191.

Es ist ein Vorsatz, der des endgültigen Schreibverzichts, den Christa Wolf während und nach der Wende gar nicht nur in ein rein fiktives Ich zu beschränken scheint. Wiederum in *Ein Tag im Jahr* beginnt die Beschreibung ihres 27. Septembers 1990 nicht zufällig wie folgt:

Wieder ein Tag des Jahres, zum dreißigsten Mal. [...] Bin versucht, dieses Projekt abzubrechen, aus einer tiefen sitzenden Hemmung heraus als aus der gewöhnlichen Unlust. Ich sitze also seit einer halben Stunde untätig vor dem Blatt, auf der ich mir Notizen machen will. Ich weiß ja seit langem, woran es liegt, wenn ich „blockiert“ bin: Ein Widerstand gegen Einsichten, die zu nahe an mich herangehen würden, lässt sich noch nicht auflösen. Natürlich, die Rituale lassen sich immer beschreiben [...]. Nur erscheinen mir diese Rituale in einer Zeit, da alles sonst „aus den Fugen geht“, als gar zu nichtssagend. [...] Eigentlich wäre es Schade, diese Protokoll-Serie, die ich mir an dem heutigen Tag seit 1960 auferlege, jetzt einfach aufzugeben, weil – ja, warum eigentlich? Weil die Zeit sich grundlegend geändert hat? Weil mein Standort in dieser „neuen“ Zeit zu unbestimmt ist, um ihn in Worte fassen zu können? So unbestimmt, dass ich aufhören könnte, meiner Berufspflicht nachzugehen?¹⁹

Die Fragen am Ende dieses biographisch-literarischen Zitats werfen Licht auf die enge Verbindung zwischen den Umwälzungen von 1989-1990 und der folgenden, subjektiven Unfähigkeit, sich im Fluss der Ereignisse durch das literarische Wort über Wasser zu halten. Die scheinbar ohnmächtige Schriftstellerin kann die existentielle Bedeutung von nun «nichtsagenden Rituale[n]» nicht wieder herstellen; infolgedessen kann Christa Wolfs Schreibversuch in einer «grundlegend geänderten Zeit» die «Hemmung» gegenüber «zu nahe[n]» und schmerzlichen Einsichten beziehungsweise den «Widerstand» gegen sie nicht auflösen. Es fällt hier auf, dass sich die nun leicht erkennbare, obwohl nicht ausdrücklich genannte Enttäuschung bei der Schriftstellerin in einer Ausdruckskrise zeigt, die hauptsächlich ihr Schreiben erfasst. Daher, noch einmal, die Andeutungen über den Verzicht auf jedes literarische Wort.

Literatur scheint also nicht mehr ein Ort zu sein, in dem die nach 1990 verfallene Utopie in taugliche Wörter übersetzt und somit gerettet werden kann; es stellt sich hier schließlich die Frage, inwieweit kurz nach dem Zusammenbruch der DDR für die Autorin die Schreibkunst als Ganzes *sinnvoll* – oder überhaupt noch möglich – gewesen sei.

¹⁹ Wolf, Christa: *Ein Tag im Jahr*, S. 453.

Christa Wolfs andauernde, im Grunde genommen pessimistische Reflexion über die ihr schon längst bekannten «Grenzen des Sagbaren»²⁰ und über die eigene schriftstellerische Rolle in der gesamtdeutschen Gesellschaft beweist, wie tief die historische Niederlage der sozialistischen Utopien auf ihren Schreibzweifel gewirkt hat. Als die Autorin am 4. November 1989 – also kurz vor dem Mauerfall – am Alexanderplatz aufrief:

jede revolutionäre Bewegung befreit auch die Sprache [...]. Die Sprache springt aus dem Ämter- und Zeitungsdeutsch heraus, in das sie eingewickelt war, und erinnert sich an ihrer Gefühlswörter [...],²¹

ahnte sie wahrscheinlich noch nicht, dass sich die «revolutionäre Bewegung» ausgerechnet von ihren Gesellschaftsidealen entfernen würde, und dass die Umwälzungen ihre Hoffnung auf die neue, lang gesuchte befreite Sprache²² bald zunichte machen würden. Mit ihrem Aufruf ersehnte sie eine vom Staatstotalitarismus erlöste Sprache, die ein begrifflicher und kommunikativer Bezugspunkt des erneuten Sozialismus hätte darstellen sollen. Bis zu jenem 4. November basierte die Utopie des sogenannten *Dritten Weges*²³ auf der festen, gegenseitigen Verbindung der Begriffe “Heimat”, “Sprache” und “Literatur” zwar kritisch, aber noch völlig vertrauensvoll.

Sprachreflexion und Erzählkrise am Beispiel von Kurt Drawert

Wenn Christa Wolfs literarische Ausdruckszweifel beziehungsweise Thematisierung der Unsagbarkeit und des Sinnverlusts ihre Pointe *nach* und *wegen* der Wende erreicht, erzeugt Kurt Drawert seine tiefe Sprachskepsis schon *in der* und *durch die* DDR. Motive wie die vom realsozialistischen Sprachtotalitarismus bewirkte Wirklichkeitsverfälschung und die sich daraus ergebende Desillusionierung gegenüber der «Machtmaschine Sprache»²⁴ prägen das bisherige Gesamtwerk des brandenburgischen Au-

²⁰ Wolf, Christa: *Kindheitsmuster*, München, Luchterhand 2000, S. 594.

²¹ Wolf, Christa: “Sprache der Wende”, in *Auf dem Weg nach Tabou*, S. 11-13, hier S. 11-12.

²² Die Suche nach einer “anderen”, “neuen”, “befreiten” Sprache ist besonders in *Was bleibt*, das Christa Wolf 1979 schrieb und dann zehn Jahre später überarbeitete, wiederholt und ausdrücklich thematisiert.

²³ Bemerkenswert war auch Kurt Drawert, der zur DDR ein Spannungsverhältnis hatte, ein Befürworter des dritten Weges. Vgl. Drawert, Kurt: “Erinnern und Erzählen. Andreas Herzog im Gespräch mit Kurt Drawert”, in «Neue Deutsche Literatur» 42(4)/1994, S. 63-71.

²⁴ Vgl. Drawert, Kurt: *Haus ohne Menschen*, S. 55.

tors; seine radikale Sprachskepsis stammt ausgerechnet von eben jenem gesellschaftlichen und politischen Kontext, der Christa Wolf sinnstiftend als „Heimat“ gilt und durch die Wende in Krise gerät.

Schon in DDR-Zeiten schöpft Kurt Drawert seine Grunderfahrung von Heimatlosigkeit und Fremdheit aus dem seine Kindheit charakterisierenden Unvermögen, die alltägliche Wirklichkeit in eine adäquate Sprache zu übersetzen – aus der Unfähigkeit also, Zeichen und Worte der Autoritätssprache mit den subjektiv erfahrenen Geschehnissen zu verbinden. Im Gespräch *Eine eigene Sprache finden* bezeichnet der Dichter seine Sprachskepsis als «Verlorenheit der Begriffe vor den Dingen»; er führt aus, wie sie bei ihm regelrechte Sprachstörungen auslöste, und wie er deswegen «sehr wenig sprach, fast stumm war oder [s]ich stumm fühlte, selbst wenn [er] notgedrungen zu sprechen begann»²⁵.

Es ist aber bemerkenswert, dass *nach* der Wende, also unter völlig anderen gesellschaftlichen Bedingungen, jeder Versuch neuer Heimat- beziehungsweise Sprachfindung immer noch auf die Thematisierung einer im Grunde sehr ähnlichen Sprachlosigkeit stößt. Nicht zufällig gibt Drawert zu, dass die sein Gesamtwerk prägenden Sprachtraumata und die folgende Ausdrucksskepsis «genau dann zur Aktualisierung kamen, als sich das kleine hinfallige Land an seine Entsorgung gemacht hat und wie Wasser in einem Spülbecken im Abfluss verschwand»²⁶.

Besonders im 1992 erschienenen Prosadebüt *Spiegelland. Ein deutscher Monolog* gibt die Wiedervereinigung wiederholt Anlass zu bedeutenden Sprachreflexionen, wie die folgenden:

die gemeinsame Sprache [verleiht] dem Wort Heimat eine Bedeutung, aber die gemeinsame Sprache ist auch nur äußerlich eine gemeinsame Sprache und kann im tieferen Sinn einer Verständigung eine ganz und gar unverständliche Sprache sein, denn es gibt keine Heimat.²⁷

In *Spiegelland* stellen diese nun «gemeinsame[n]» Wörter bloß «unübersetzbare Kombinationen von Lauten» dar, die es nach wie vor nicht schaffen, «identische Inhalte zu vermitteln»²⁸. Durch sie hat das monologisie-

²⁵ «Eine eigene Sprache finden. Walfried und Christel Hartinger sowie Peter Geist im Gespräch mit den Lyrikern Thomas Böhme, Kurt Drawert, Kerstin Hensel, Dieter Ker-schek, Bert Papenfuß-Gorek und Kathrin Schmidt», in «Weimarer Beiträge» 36(4)/1990, S. 598.

²⁶ Drawert, Kurt: *Wo es war*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1996, S. 116.

²⁷ Drawert, Kurt: *Spiegelland*, S. 9.

²⁸ Ebd., S. 27.

rende Subjekt nämlich «niemals [...] das Mitgeteilte und die Mitteilung als identisch erlebt»²⁹; das Resultat ist das tiefste Misstrauen gegenüber Sprache als rein oberflächliches Ausdrucksmittel, das für den Dichter die Wirklichkeit überhaupt nicht enthüllt, sondern sie mit leeren Begriffen verkleidet, jedem Anspruch auf eine kommunizierbare Wahrheit zum Trotz.

Diese Problematik des Ausdrucksvermögens scheint die Wende beim Autor nicht verändert zu haben, ganz im Gegenteil. Ab 1989 wird die deutsche Sprache, sowohl im literarischen als auch im alltäglichen Zusammenhang, ausgerechnet auf Grund des erneuten Heimat- und Identitätsdefizits von Kurt Drawert als Deutungs-, Ausdrucks- und Denkmittel ununterbrochen in Frage gestellt. Tatsächlich schildert *Spiegellands* Erzähler seine Erlebnisse, Erinnerungen und Erfahrungen – von seiner DDR-Kindheit bis zum Erwachsenenalter am 3. Oktober 1990, dem Tag der Wiedervereinigung – immer schlicht *sprachkritisch* reflektierend.

Im gesamtdeutschen Alltag scheitern die Versuche des monologisierenden Erzählers, seine Gedanken und Gefühle in die gewünschten, literarischen Worte zu übersetzen³⁰. Seine enttäuschte Überzeugung ist, dass er

tatsächlich nicht ein einziges Wort [verstand], geschweige denn einen Satz oder gar sachlichen Zusammenhang, ich verstand alles falsch und füllte alles falsch aus [...], da du alles falsch machst und nichts, kein Wort dieser Sprache verstehst, die sowenig wie irgendetwas mit der Sprache zu tun hat, die ich suchte, auf die ich wartete oder die ich wiederherstellen wollte [...] und die das ganze Gegenteil war einer Sprache, die mir stündlich abverlangt wurde und auf schon irrationale Weise mit Modeanzügen und Aktenkoffern, Geldanleihen und Unterarmsprays usw. in Verbindung zu bringen war.³¹

Ähnlich wie Christa Wolf findet Drawert durch den Beitritt der DDR in die BRD also weder “befreite” noch befreiende, sondern bloß anders entwertete und missbrauchte Wörter, die schließlich – im wiedervereinigten «Gegenwartsdreck»³² genau so wie im vergangenen Regime – auf sinnlose Existenzformen verweisen. Hätte er durch die Wiedervereinigung die schon in der DDR erhoffte “neue” Wahrheitssprache gefunden, hätte er dann seinem bisherigen Leben eine Geschichte und ihm dadurch den lang gesuchten Existenzsinn zuschreiben können. An den kommerziellen Wort-

²⁹ Ebd., S. 26.

³⁰ Vgl. Drawert, Kurt: *Spiegelland*, S. 128-130.

³¹ Drawert, Kurt: *Spiegelland*, S. 137-138.

³² Drawert, Kurt: *Haus ohne Menschen*, S. 11.

hülsen und in der medialen Sprache der bundesdeutschen Verbrauchergesellschaft bemerkt aber der Erzähler, dass neue Formen von «Lügenapparaturen, installiert an den gleichen inneren Orten von gestern»³³, ohne Unterbrechung die alten durch eine sofortige Umkehrung bloß ersetzen oder schon ersetzt haben, denn «die Begriffe lösten sich ab nach einer Mechanik, die gleich blieb»³⁴.

In Drawerts bisherigem Gesamtwerk findet die Selbstauflösung der DDR ihre Widerspiegelung in einer «tote[n] oder sterbende[n] Sprache, die von einer anderen toten oder sterbenden Sprache ersetzt werden würde oder bereits ersetzt worden war»³⁵. Diese in *Spiegelland* auf verschiedene Weisen mehrmals wiederholte Überlegung schließt definitiv jede Möglichkeit aus, nach der Wende zu jener erlösten und erlösenden Sprachdimension zu gelangen, die sich schon Christa Wolf – wie auch viele andere Intellektuelle der ehemaligen DDR – am 4. November am Alexanderplatz von der Revolution erwartete. Seine Sprachskepsis nicht dementierend, stellt Kurt Drawert gerade mit Rückblick auf die sogenannte “sanfte Revolution” vom Herbst 1989 pessimistisch fest:

so ist diese Revolution eine von Anfang an zum Scheitern verurteilte Revolution gewesen, da sie die Sprache des Systems nicht verließ und lediglich versuchte, sie umzukehren, so dass das gestürzte System kein gestürztes System, sondern ein lediglich umgekehrtes System geworden ist. Der gute Politiker war nunmehr der schlechte Politiker, der Revolutionär der Oppositionelle, der Scheinwerfer wechselte die Bühne, auf der die Unbekannten bekannt und die Unbegabten begabt und die Bestraften belohnt wurden [...], der Entnazifizierung folgte die Entstalinisierung [...].³⁶

Ausgerechnet infolge dieser höchst verwirrenden Sprach- und Denkmechanik kann das erzählende Subjekt im nun gesamtdeutschen Alltag keine Wörter finden, die sein physisches und psychisches Leben in eine taugliche Sprache zu übersetzen vermögen. Während und nach der Wende empfindet und lehnt der Erzähler die neuen “Wortverbrechen” nun genauso intensiv und radikal ab wie früher die beschädigte, korrumpierende Sprache des realen Sozialismus. Hatte der Erzähler als Kind auf eine bestimmte, schablonenhafte Sprachherrschaft der DDR durch Sprechweigerung reagiert, erwidert er nun auf die erneute, unentrinnbare Abwertung

³³ Ebd., S. 16.

³⁴ Drawert, Kurt: *Spiegelland*, S. 23.

³⁵ Ebd., S. 139.

³⁶ Ebd., S. 23.

des Sprachsystems in der Konsumgesellschaft mit einer mentalen Leugnung von jeglicher Geschichts- und Sprachebene:

Seinen Namen und seine Worte müsste man entschieden verlassen von Zeit zu Zeit. Die Romane im Kopf müsste man verlassen und die Geschichte des Körpers. Die Semantik der Sprache müsste man verlassen, vergessen und verlassen [...].³⁷

Interpretiert man diese subjektive, extreme Reaktion erwünschten Wort- und Geschichtsverlassens als Entfernung von der quälenden DDR-Vergangenheit, scheint die Distanzierung von Namen und Identität auf psychologischer Ebene die kollektive Verdrängung vieler Ostdeutscher widerzuspiegeln, die im Versuch eines Neubeginns hoffnungsvoll (und gewissermaßen naiv) die Zeichen ihrer eigenen Geschichte beziehungsweise Herkunft anfänglich verleugneten³⁸. Drawerts radikale Sprachskepsis und häufig thematisierte Schreibkrise schließen aber auch die kleinste Spur jenes Vertrauens in die Zukunft aus, das im Osten – zumindest in der ersten Phase der Wende – die ursprüngliche Illusion einer sofortigen Heimat- und Identitätsfindung tatsächlich begleitete und das beim Erzähler das sinnlose Identitätsvakuum seiner Gegenwart kompensiert hätte.

Drawerts pessimistische Sprachkritik scheint sich also, im Laufe der Wiedervereinigung und kurz danach, vom Sprachzweifel der DDR-Phase zu einer Form aussichtslosen Sprachver zweifeln der anfänglichen BRD-Phase auszudehnen, das die Identität des monologisierenden Ichs zutiefst angreift. Wenn der Dichter schon zu DDR-Zeiten z.B. "Heimat" als heikles Wort empfand, wird nun, mit der Selbstauflösung seines Geburtslandes, sogar die simplere Vokabel "Herkunft" ein genauso bedeutungsloser, unfassbarer Begriff³⁹, von dem *Spiegellands* neuerdings gesamtdeutscher Erzähler nur Abstand zu gewinnen versucht:

³⁷ Ebd., S. 9.

³⁸ Bedeutend ist in dieser Hinsicht die konkrete Aussonderung der Alltagsgegenstände (Hausrat, Möbeln, Autos, Kleidung, Büchern und Dokumenten), die den Verlauf der Selbstauflösung der DDR begleitete. Vgl. Ludwig, Andreas: "Preservare ciò che scompare", in Banchelli, Eva: *Taste the East: linguaggi e forme dell'Ostalgie*, Bergamo, Sestante 2006, S. 59-76.

³⁹ Bei ehemaligen Ostautoren ist die Problematisierung der Begriffe "Heimat" und "Herkunft" ein äußerst verbreitetes Thema, wobei das Gefühl, daheim fremd oder gar *heimatlos* zu sein, häufig im Mittelpunkt der (Nach)Wendeliteratur steht. Beispielhaft sind Günter Kunert Gedichtssammlung *Fremd Daheim. Gedichte*, München, Carl Hanser Verlag, 1990, und Günter de Bruyns Aufsatz "Fremd im eigenen Land", in Rietzschel, Thomas: *Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft*, Leipzig, Reclam 1993, S. 154-174.

man muss die Worte der Herkunft verlassen und deren Bilder und alles, was an sie erinnert. Und man verlässt sie, indem man sie ausspricht, wir müssen alles erst einmal sprechen, um es dann zu verlassen [...].⁴⁰

Um sich von den «Worte[n] der Herkunft» durch das Aussprechen zu emanzipieren, müsste sich das heimatlose Subjekt jener unerreichten und nie erreichbaren befreiten Sprache bedienen können, die schon Christa Wolf vergebens ersehnte und durch die es seine Geschichte gedanklich fassen und bewältigen könnte. In *Spiegelland* wie in späteren Werken wird aber dieses erlösende Sprechen dem Erzähler kaum möglich sein. Drawerts sprachreflektierender Monolog scheint ihn in eine gedankliche und existentielle Sackgasse zu führen⁴¹. Da das Ich, wie schon gesehen, im zeitgeschichtlich revolutionierten (Nach)Wendezustand nicht zu den erhofften, wahrheitsgetreuen Ausdrucks- und Erzähldimensionen und -mitteln gelangt, kann sich der gewünschte sprach- und psychoanalytische Geschichtsbewältigungsprozess nicht auslösen, der dem Subjekt einen neuen Anfang im gesamtdeutschen Kontext erlauben würde.

Wie schon in Christa Wolfs *Befund* steckt oft bei Drawert das Unausprechliche in Form einer unentrinnbaren, physischen Krankheit, die wiederum durch Wörter nicht erklärt oder übersetzt werden kann. Das fällt ausgerechnet – und nicht zufällig – bei der Rückkehr von *Spiegellands* Erzähler zu seinen Herkunftsorten (Leipzig) auf, die folgende Reflexionen auslöst:

Ich musste [...] das Gefühl verschweigen, in dem ich die Realität als unaussprechbar empfand und als etwas der Sprache vollkommen Jenseitiges, den Widerwillen gegen jeden Gedanken musste ich [...] verschweigen, da jeder Gedanke, so empfand ich, einer kranken Grammatik geopfert wird [...] und Realität nicht im mindesten aufnehmen kann. Durch die Sprache haben wir uns aus der Wirklichkeit entfernt, und wir leben in ihr als in einer Ersatzwirklichkeit [...].⁴²

Die oben zitierte «Ersatzwirklichkeit» erinnert stark an Wittgensteins Lehre und zieht das Werk des ostdeutschen Autors ununterbrochen von der DDR zur BRD durch. Durch Sprache in einer «Ersatzwirklichkeit» zu

⁴⁰ Drawert, Kurt: *Spiegelland*, S. 9-11.

⁴¹ Zu Recht ist dieser Teufelkreis als «Spiegelbild der Unentrinnbarkeit» definiert worden. Vgl. Jopp, Carsten: a.a.O.

⁴² Drawert, Kurt: *Spiegelland*, S. 136. Die Aufopferung der Gedanken wegen «einer kranken Grammatik» ermöglicht einen literarischen Vergleich mit dem Theaterstück Peter Handkes *Kaspar*.

leben heißt, Sprache und reale Welt als voneinander völlig getrennt zu begreifen, was wiederum implizieren würde, dass kein Wort jemals Ausdruck von (erlösenden) Gedanken, Wahrnehmungen und Erfahrungen sein kann. Wegen dieser Überzeugung bleibt jeder Sprechakt bei Drawert – zumindest in seinen Texten der Neunziger Jahre – «die lautgewordene Stummheit»⁴³, und deswegen ist für ihn «der gültige Satz [...] der verschwiegene Satz»⁴⁴.

Schlusswort

Auf der Ebene der Literaturkritik weist die kontrastierende Definition zwischen einer älteren «didaktische[n] Literatur» und einer «Gegenkultur der jungen»⁴⁵ Autoren eindeutig auf den Generationsunterschied hin, der Christa Wolfs und Kurt Drawerts literarische Verhältnisse zur DDR und zu ihrer dortigen Vergangenheit auch radikal differenziert.

Der vorliegende Beitrag hat aber versucht, einen gemeinsamen Punkt in der Produktion beider Schriftsteller – und gewissermaßen ihrer ostdeutschen Generationen – hervorzuheben: Nach 1989, durch die Selbstauflösung der DDR, heben Christa Wolfs und Kurt Drawerts metasprachliche Reflexionen andauernd ihre Sinn- und Ausdruckskrise in einem Alltag hervor, dem sie sich anpassen müssen und in dem sie sich trotzdem nicht unproblematisch finden können. Die literarische Reflexion über eine Sprache, die die Realität nicht mehr (Christa Wolf) oder noch einmal nicht (Kurt Drawert) angemessen wiedergeben kann, führt Drawerts und Wolfs Ich-Erzähler zum allmählichen Sprachverlust, wobei die Hoffnung beider Schriftsteller auf eine neue, befreite Sprache im gesamtdeutschen Kontext scheitert und von Metaphern wie “Verlust”, “Krankheit” und “Stummheit” ersetzt wird. Ausgerechnet das wiederholte, häufige Vorkommen solcher Begriffe wirft ein sehr kritisches Licht auf die Wahrnehmung und die literarische Aufarbeitung der Wiedervereinigung in den Neunziger Jahren.

Innerhalb der verschiedensten künstlerischen Reaktionen in Hinblick auf die Wende stellen die metasprachlichen, metakommunikativen und daher metaliterarischen Reflexionen Christa Wolfs und Kurt Drawerts einen bedeutenden Bezugspunkt dar, um die starken Verbindungen zwischen Gegenwart und jüngster Vergangenheit, zwischen Sprache und Ge-

⁴³ Ebd., S. 27.

⁴⁴ Ebd., S. 136.

⁴⁵ Herhoffer, A.: a. a. O., S. 162.

sellschaft, in einer Zeit zu verstehen, in der sie oft als zerrissen wahrgenommen werden.

Literaturhinweis

Primärliteratur

Drawert, Kurt:

Spiegelland. Ein deutscher Monolog, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1992.

Haus ohne Menschen. Zeitmischriften, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1993.

Erinnern und Erzählen. Andreas Herzog im Gespräch mit Kurt Drawert, in «Neue Deutsche Literatur» 42(4)/1994, S. 63-71

Wo es war, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1996.

Eine eigene Sprache finden. Walfried und Christel Hartinger sowie Peter Geist im Gespräch mit den Lyrikern Thomas Böhme, Kurt Drawert, Kerstin Hensel, Dieter Kerschek, Bert Papenfuß-Gorek und Kathrin Schmidt, in «Weimarer Beiträge» 36(4)/1990.

Wolf, Christa:

Auf dem Weg nach Tabou. Texte 1990-1994, Köln, Kiepenheuer & Witsch 1994.

Ein Tag im Jahr. 1960-2000, München, Luchterhand 2003.

Kindheitsmuster, München, Luchterhand 2000.

Reden im Herbst, Berlin, Aufbau 1990.

Sekundärliteratur

Bernsmeier, Helmut: *Das Motiv des Sprachverlusts in der deutschen Gegenwartsliteratur*, in «Muttersprache» 1/1994, S. 18-33.

Czechowski, Heinz: "Historische Reminiszenz", in ders.: *Nachtspur: Gedichte und Prosa 1987-1992*, Zürich, Ammann 1993.

de Bruyn, Günter: "Fremd im eigenen Land", in Rietzschel, Thomas (Hrsg.): *Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft*, Leipzig, Reclam 1993, S. 154-174.

Denneler, Iris: "Kurt Drawert – melancholischer Grenzgänger, Sprachskeptiker, Zeit-Seismograph", in «Wirkendes Wort» 55(3)/2005, S. 465-479.

Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, Leipzig, Gustav Kiepenheuer 1996.

Göttsche, Dirk: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt am Main, Athenäum 1997.

Herhoffer, Astrid: "'... und heimatlos sind wir doch alle': Sinnverlust und Stiftung in älterer und neuerer ostdeutscher Literatur", in «German Life and Letters» 50(2)/1997, S. 155-164.

- Jopp, Carsten: *Spiegelbild der Unentrinnbarkeit: Kurt Drawerts "Spiegelland. Ein deutscher Monolog"*, Bergen, Germanistisches Institut der Universität Bergen 1998.
- Ketzer Umbach, Rosani: *Schweigen oder Schreiben: Sprachlosigkeit und Schreibzweifel im Werk Christa Wolfs*, Berlin, Freie Universität (Dissertation) 1997.
- Kunert, Günter: *Fremd Dabeim. Gedichte*, München, Carl Hanser 1990.
- Kurpanik-Malinowska, Gizela: *"Denn der Gegenstand des Denkens ist die Welt der Väter gewesen ...": Untersuchungen zum Werk von Kurt Drawert*, Czestochowa, WSP 2003.
- Ludwig, Andreas: "Preservare ciò che scompare", in Banchelli, Eva: *Taste the East: linguaggi e forme dell'Ostalgie*, Bergamo, Sestante 2006, S. 59-76.
- Maaz, Hans J.: *Das gestürzte Volk oder die verunglückte Einheit*, Berlin, Argon Verlag 1991.
- Murath, Clemens: "Beschädigtes Sprechen und eloquentes Schweigen: Anmerkungen zu Kurt Drawerts deutschem Monolog 'Spiegelland'", in Durrani, Osman (Hrsg.): *The new Germany*, Sheffield, Sheffield Academic Press 1995, S. 380-394.
- Piehler, Hannelore: *Aus halben Sätzen ganze machen. Sprachkritik bei Christa Wolf*, Marburg, Verlag Literaturwissenschaft.de 2006.
- Roe, Ian F. (Hrsg.): *Finding a Voice: Problems of Language in East German Society and Culture*, Amsterdam, Rodopi 2000.
- Serke, Jürgen: "Kurt Drawert: Wohnen in westlichen Worten", in ders. (Hrsg.): *Zu Hause im Exil. Dichter, die eigenmächtig blieben in der DDR*, München, Piper 1998, S. 378-403.
- Sørensen, Barbara: *Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende: die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland*, München, Fink 1996.

Daniele Vecchiato
(Venezia)

*Il tumultuoso "Weltbeater" dell'interiorità
Le lettere del giovane Peter Weiss
a Henriette Itta Blumenthal Rodan**

1. Introduzione

«Liebe Itta – deine Briefe sind mir schon zu etwas ganz Unentbehrlichem geworden und jeden Tag, wenn ich in den Briefkasten vorm Haus sehe, tue ichs mit dem Gedanken: ob wohl von dir etwas dabei ist»¹. Con queste parole d'affetto comincia la prima delle ventuno lettere a noi tradite che il giovane Peter Weiss scrisse a partire dalla primavera del 1941 all'amica Itta Blumenthal. Il tono di tenera confidenza e il riferimento a lettere precedenti, oggi purtroppo non in nostro possesso, lascia intendere che lo scambio tra i due fosse già consolidato; la trepidazione del ragazzo in attesa delle righe della giovane donna – dodici anni di età li separavano – racconta come la figura di Itta fungesse in qualche modo da baricentro, da bussola in una fase di tormentato disorientamento nella vita del futuro scrittore. Di questa importante corrispondenza resta tuttavia una testimonianza parziale e frammentata: un'esile cartellina del Peter-Weiss-Archiv

* Questo saggio reca i frutti delle ricerche svolte in occasione di un progetto editoriale della Humboldt-Universität di Berlino. Sotto la supervisione dei proff. Jürgen Schutte e Erhard Schütz è stata realizzata l'edizione storico-critica delle lettere di Peter Weiss a Itta Blumenthal, la cui uscita è prevista per il 2010 presso l'editore berlinese Matthes & Seitz. Desidero qui ringraziare l'intero gruppo di lavoro e in modo particolare Hannes Bajohr e Angela Abmeier, alla cui ricca e documentata prefazione farò via via riferimento. Nel citare dalle epistole in questione farò ricorso alla dicitura "Lettera X (AdK Y)", dove X indica la numerazione adottata nell'edizione finale, che dà conto della progressione cronologica delle lettere e sistema le numerose missive non datate, mentre Y si riferisce alla numerazione inesatta che fece la Blumenthal stessa nel 1990 prima dell'archiviazione dei testi presso l'Akademie der Künste (Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 2576).

¹ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 1 (AdK 5).

presso l'Akademie der Künste di Berlino raccoglie appena diciassette fotocopie delle lettere originali, alcune delle quali eseguite in modo frettoloso e poco ponderato, un'accozzaglia di fogli di diversa misura². Verso la fine della sua vita Itta Blumenthal, morta novantenne il 13 marzo 1995 negli Stati Uniti, aveva acconsentito che le lettere in suo possesso venissero copiate, salvo poi pretendere gli autografi per sé. I manoscritti sono andati perduti, come pure altre quattro delle epistole fotocopiate, di cui possediamo però una versione dattiloscritta realizzata nel 1990 da Jürgen Schutte. In ogni caso possiamo leggere solo le lettere di Weiss a Itta, non conosciamo direttamente – ed è un peccato – le risposte, le provocazioni, i consigli, le notizie, i rimbrotti della donna. Le ventuno lettere coprono un arco temporale di circa due anni, anche se gran parte dei testi è stata spedita da Alingsås a Stoccolma tra la metà di aprile e la fine di agosto del 1941. Solo le ultime due missive, indirizzate ormai a New York, si collocano al di fuori di questo lasso di tempo: la penultima fu inviata nel novembre 1941 da Stoccolma, l'ultima dalla piccola località Västra Bodarna nel maggio 1943.

Prima di spendere qualche parola sulla figura di Itta Blumenthal e sul suo rapporto con Peter Weiss e prima di esplorare i contenuti principali dell'epistolario, vale forse la pena concentrare l'attenzione su questo periodo particolarmente inquieto della biografia dell'artista in erba.

2. Cronistoria di un esilio: Peter Weiss in Svezia

Peter Weiss è appena ventiduenne allorché, verso la fine di febbraio 1939³, giunge in Svezia, una terra di cui non conosce l'ostica lingua e i cui abitanti paiono guardare con sospetto e diffidenza sempre crescenti le nutrite file di emigrati dal continente⁴. La villa Lillgården ad Alingsås, citta-

² I problemi filologici ed ecdotici relativi ai testi in fotocopia sono ben noti. In particolare diventa ardua l'eventuale lettura di refusi sotto le cancellature, nonché la descrizione fisica dei testimoni, del tipo di carta e di inchiostro utilizzati, delle dimensioni del foglio, delle direzioni in cui è stato piegato e così via. Si veda a proposito Roger Hermes, *Überlegungen zur Beschreibung nur in Photokopie zugänglicher Schriftrträger am Beispiel der Kritischen Ausgabe der Briefe Franz Kafkas*, in Hans-Gert Roloff (cur.), *Wissenschaftliche Briefeditionen und ihre Probleme. Editions-wissenschaftliches Symposium* (=Berliner Beiträge zur Editions-wissenschaft, vol. 2), Weidler Verlag, Berlin 1998, pp. 107-112.

³ Non è possibile stabilire con esattezza la data dell'arrivo. Si veda a tal proposito la trattazione di Axel Schmolke, "Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern". *Strukturwandel und biographische Lesearten in den Varianten von Peter Weiss*" *Abschied von den Eltern*, Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 2006, p. 371.

⁴ Nella Svezia degli anni Trenta e Quaranta l'immigrato non era visto di buon occhio;

dina della Svezia occidentale nei pressi del lago Gärdskén, era già stata arredata dalla madre, Frieda Weiss, con i mobili della casa precedente. A favorire il trasloco fu Arwed Thierbach, il figlio che Frieda ebbe dal primo matrimonio: in virtù della propria appartenenza alla NSDAP poté facilmente persuadere le autorità di confine che la famiglia Weiss non stesse fuggendo dal *Reich*, ma si trasferisse in Scandinavia per semplici motivi di lavoro⁵. Questo, almeno in parte, era vero: il padre di Weiss, Eugen, detto Jenö, commerciante di stoffe, aveva qualche mese prima accettato l'offerta dei fratelli Deutsch da Buenos Aires di aprire e guidare un'industria tessile in Svezia, la Silfa Fabriksaktiebolag⁶. Ma – anche se i genitori faticano ad ammetterlo, impegnati in una menzognera «Hinters-Licht-Führerei»⁷ – l'autentica ragione dell'esilio, che aveva portato i Weiss a vivere da sradicati prima a Chislehurst, nei pressi di Londra, (1935/36) e poi a Varnsdorf in Boemia (fino all'occupazione nazista dei Sudeti nell'ottobre 1938), erano le origini ebraiche del padre⁸: fu solo dopo il matrimonio con Frieda infatti,

viveva tra la popolazione un senso di concorrenza, legato al timore per la disoccupazione, che aveva per esempio portato al divieto per un forestiero di svolgere lavori altamente qualificati. Inoltre l'innata riservatezza del popolo svedese, la propaganda nazionalsocialista e un diffuso antisemitismo non alleggerivano certo il clima. Cfr. Einhart Lorenz, *Schweden*, in Claus-Dieter Krohn et al. (cur.), *Handbuch der deutschsprachigen Emigration 1933-1945*, Primus Verlag, Darmstadt 1998, pp. 371-375. Sul rapporto di Peter Weiss con la Svezia si vedano l'interessante contributo di Rolf D. Krause, *Peter Weiss in Schweden. Verortungsprobleme eines Weltbürgers*, in Rainer Gerlach (cur.), *Peter Weiss*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984, pp. 57-90 e il più recente volume di Annie Bourguignon, *Der Schriftsteller Peter Weiss und Schweden* (=Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, vol. 54), Röhrig Universitätsverlag, St. Ingbert 1997.

⁵ Cfr. Jens-Fietje Dwar, *Und dennoch Hoffnung. Peter Weiss: Eine Biographie*, Aufbau Verlag, Berlin 2007, p. 60.

⁶ Cfr. Irene Weiss-Eklund, *Auf der Suche nach einer Heimat. Das bewegte Leben der Schwester von Peter Weiss*, trad. ted. di Gabriele Haefs, Scherz Verlag, Bern 2001, p. 54.

⁷ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 7 (AdK 1), 16 giugno 1941.

⁸ Sul suo rapporto ambivalente con il giudaismo paterno il giovane Peter Weiss si confida con Itta: «Ich habe bis zu meinem 19. Geburtstag (in London) nicht gewusst, dass ich jüdisches Blut habe. Man hatte dies uns Kindern verschwiegen. Ich war zwar in der Schule immer in Opposition zum Antisemitismus [...] war jedoch dann, als mein Vater bekannte, Halbjuden zu sein (was ja nicht stimmte: er ist Volljude), doch sehr erschüttert. Es war uns ja jahrelang soviel von Rassenunterschieden eingetrichtert worden. [...] Mein Vater selbst hat sich oft herablassend über die Juden geäußert und seine Rasse immer verleugnet, ich selbst habe daher trotz der Sympathie [...] oft das Gefühl gehabt, sie seien irgendwo zu bemitleiden und nicht zum Grossen fähig. Auch dies natürlich ein Kapitel, das einer gründlichen Revision bedarf» (Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 7 (AdK 1), 16 giugno 1941). Non è chiaro da chi Weiss apprenda a Londra delle proprie radici ebraiche; stando ad *Abschied von den Eltern*, testo in sottile equilibrio tra *factio* poetica e

celebrato nel 1915 secondo il rito mosaico, che Eugen si convertì al cristianesimo protestante. Ora, dopo le peregrinazioni per l'Europa, la Svezia avrebbe costituito per lui l'approdo definitivo, la fine del nomadismo e del timore delle persecuzioni. Rilevata una fabbrica di cioccolato e predisposta alla produzione di tessuti, papà Weiss fonda una ditta di prestigio che al suo apogeo avrebbe impiegato circa quattrocento addetti, tra questi – seppur renitente – il figlio Peter.

Peter Weiss giunge ad Alingsås via Zurigo e Berlino. In Svizzera si trovava per la seconda volta in visita a Hermann Hesse, il «[v]erehrter großer Zauberer in Montagnola»⁹ con cui aveva avviato all'inizio del 1937 un contatto epistolare alquanto produttivo, seppur limitato nei toni alla deferenza di un matricolino che guarda idolatrante al maestro. Già pochi mesi dopo le prime lettere il giovane artista – Hesse apprezzava soprattutto il talento grafico di Weiss, più che la sua penna¹⁰ – avrebbe trascorso l'estate nella Casa Camuzzi, vecchia residenza dello scrittore dello *Steppenwolf*, disegnando, dipingendo e scrivendo, finalmente lontano dall'asfissia paralizzante dell'ambiente domestico. «Das war eine sehr fruchtbare Zeit, in der ich zum ersten Mal ohne Angst gearbeitet habe, ohne diese ständige Beklemmung durch die Exilsituation»¹¹, ricorda a distanza di tempo in un'intervista del 1979. Il pellegrinaggio in Ticino si ripete poi nel settembre del 1938 in compagnia di Robert Jungk, giovane pubblicitista e resistente che Weiss incontrò a Praga mentre frequentava l'Accademia delle Belle Arti, e di Hermann Levin Goldschmidt, studente di filosofia e amico d'infanzia di Jungk. A Itta il giovane Weiss descrive il secondo soggiorno italo-svizzero,

autobiografia, il narratore viene a sapere dal fratellastro Gottfried che il padre è ebreo. Cfr. Peter Weiss, *Abschied von den Eltern. Erzählung*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2003, p. 84. Sul tabù nascosto in famiglia e sull'assimilazione del padre – che assume tratti aneddoticamente grotteschi – si veda il testo del fratello Alexander Weiss, *Fragment*, in *Bericht aus der Klinik und andere Fragmente*, trad. ted. di Wolfgang Butt e Lutz Fischer, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1978, pp. 7-44, in particolare p. 18 e p. 36.

⁹ Peter Weiss a Hermann Hesse, Lettera 34, 18 dicembre 1943, in Hermann Hesse/Peter Weiss, *"Verehrter großer Zauberer". Briefwechsel*, a cura di Beat Mazenauer e Volker Michels, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2009, pp. 125s., qui p. 125.

¹⁰ «Begabung haben Sie ohne Zweifel, sowohl als Dichter wie als Zeichner. Ihre Zeichnungen scheinen mir schon reifer und selbständiger als das Geschriebene. Ich könnte mir denken, daß Sie als Zeichner rascher fertig werden und auch Anerkennung finden, denn als Dichter» (Hermann Hesse a Peter Weiss, Lettera 2, 21 gennaio 1937, op. cit., pp. 29-31, qui p. 29).

¹¹ Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos, *Der Kampf um meine Existenz als Maler*, in Peter Spielmann (cur.), *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Fröhlich & Kaufmann Verlag, Berlin 1982, pp. 11-43, qui p. 29.

quello da cui viene strappato per trasferirsi in Svezia, come «die [...] erfüllteste Zeit meines Lebens»¹², un periodo di gioie edeniche in cui, accanto alle soddisfazioni della produttività artistica, Weiss conosce i fremiti della carne e i morbidi piaceri dell'erotismo: «Zum erstmal hatte ich in diesen Wochen im Süden ein richtiges Liebeserlebnis mit einer Frau, bei der und mit der ich auch diese ganzen Nöte, die man in und nach der Pubertät mit sich herumschleppt, loswurde, und zum ersten Mal funktionierte ich nicht nur als Maler, sondern auch als Mensch, als junger Mann»¹³.

Ci si può ben figurare come il dover lasciare lo stile di vita autonomo e godereccio in Ticino per raggiungere i genitori in Svezia non predisponesse il giovane ad un atteggiamento benevolo nei confronti della nuova realtà. Sebbene la pittoresca descrizione che offre di Alingsås in una lettera a Goldschmidt e Jungk non paia del tutto priva di una certa simpatia¹⁴, nel nuovo domicilio – «ein kleines Provinznest voller Klatsch»¹⁵ con atmosfera à la Knut Hamsun – Weiss si sente costantemente sotto osservazione, oggetto di sguardi indiscreti e mormorii. Allo straniero gli abitanti dell'idilliaca cittadina svedese – descritti come ebeti provinciali, tutti «interesselos, flach, ohne einen Funken in sich»¹⁶ – rivolgono un'attenzione

¹² Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 16 (AdK 12).

¹³ Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos, op. cit., p. 30. La donna a cui si fa riferimento qui è l'attrice tedesca Margarete Melzer, conosciuta nel 1938 a Carabietta, un paesino sul Lago di Lugano. Cfr. Peter Weiss, *Notizbücher 1960-1971*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982, vol. 2, p. 809. La figura di Margarete, legata alle prime esperienze sessuali dell'autore, compare sotto le spoglie di diversi personaggi nei testi autobiografici di Weiss: è senza nome in *Abschied von den Eltern*, si chiama Magda in *Fluchtpunkt* e finalmente Margarete in *Rekonvaleszenz*. Cfr. Peter Weiss, *Abschied von den Eltern*, op. cit., p. 137; Peter Weiss, *Fluchtpunkt. Roman*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1999, pp. 17, 132s. e 189s.; Peter Weiss, *Rekonvaleszenz*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1991, pp. 67 e 110.

¹⁴ «[E]ine Hauptstraße mit Läden und dem Kino, einem Marktplatz mit dem bronzenen Denkmal des Stadtgründers, hölzerne Gebäude zu den Seiten mit hohen weißen Fahnenstangen, die Post, das Hotel, die Polizei, die Feuerwehr mit dem hohen Wachturm und die Kirche, umgeben von einer kleinen Baumanlage und bankbestandenen Wegen. Auf dem Markt stehen die Fischhändler mit ihrer glitzernden Ware, die Weiber stehen in dunklen Röcken mit Körben davor und schwatzen und der Stadtgraben fließt mit tragem, schmutzigem Wasser unter den Brücken hindurch, auf denen die Kinder stehen mit Schulmappen und Fahrrädern und schiefen Sportmützen und über das Gelände spucken» (Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk, Lettera 27, ricevuta il 5 maggio 1939, in Peter Weiss, *Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk*, a cura di Beat Mazenauer, Reclam Verlag, Leipzig 1992, pp. 90-97, qui p. 94).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*

morbosa, quasi persecutoria, sicché per il futuro scrittore una passeggiata per le vie di Alingsås equivale a «ein Spießbrutenlaufen, die Leute bleiben stehen und sehen mir nach, schnattern, recken die Hälse, dabei sollten sie mich doch nun endlich kennen!»¹⁷. Solo la sua camera e il bovindo luminoso gli offrono il riparo e il ristoro di un'oasi, i suoi libri sullo scaffale e il letto trasferito li direttamente dall'atelier praghese lo rinviano con nostalgia alla Cecoslovacchia. Mancano i suoi dipinti più belli, alcune tele molto grandi e cupe che la madre, fredda e autoritaria, ha imperdonabilmente sfasciato e incendiato prima della partenza per la Svezia, temendo che avrebbero in qualche modo insospettito la Gestapo. Il giovane Peter Weiss avverte questo atto di distruzione violenta come uno spietato sabotaggio della sua aspirazione a divenire artista, ostacolo inaccettabile al progetto di vita borghese che i genitori volevano imprimergli¹⁸.

Il complesso e poco sereno rapporto coi genitori, che Weiss tematizza in molte occasioni, conosce in Svezia un'ulteriore incrinatura: la madre si presenta come figura dominante e oppressiva, additata dal figlio come coresponsabile di molti suoi disturbi psicologici¹⁹; il padre vuole fare di Peter il suo successore negli affari di famiglia ma è incapace di dimostrargli affetto e comprensione, mantenendo dal figlio una fredda distanza: «Mein Vater [...] bedrängt mich mit einem Male wieder mit dem mir so verhassten u. behindernden "Auf=den=eigenen=Füßen=stehen". Er sagt, ich müsse sehen, mein eigenes Geld zu verdienen, er beklagt sich – weil er garnicht sieht. Furchtbar: er ist mir gegenüber blind»²⁰. È, in fondo, una storia già sentita: l'arido pragmatismo dell'imprenditore borghese entra in conflitto con il poco concreto *Künstlertum* che non dà da vivere. E il figlio, che verso il padre nutre sentimenti oscillanti «zwischen Aufruhr und Unterwer-

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Così leggiamo in *Abschied von den Eltern*: «Sie hatte das Heim gerettet, die Bilder, Ausdruck einer Krankheit, mußten geopfert werden. Ich kehrte in dieses Heim zurück, und die einzigen Zeichen meiner Stärke waren mir geraubt worden. Mit ihren eigenen Händen hatte sie die Bilderwelt meiner Jugendjahre, diese Totentänze, Weltuntergänge und Traumlandschaften, vernichtet. Mit dieser Vernichtung hatte sie sich von der Drohung befreit, die diese Bilder auf die Geordnetheit und Behütetheit ihres Heims ausgeübt hatten. Mit leeren Händen, wie ein Landstreicher, stand ich da» (Peter Weiss, *Abschied von den Eltern*, op. cit., p. 159).

¹⁹ A più riprese, nelle lettere a Itta Blumenthal, Peter Weiss si autodefinisce «krank» e prende in considerazione la psicanalisi. Cfr. Lettera 7 (AdK 1), Lettera 10 (AdK 2), Lettera 16 (AdK 12).

²⁰ Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt, Lettera 18, ricevuta il 10 marzo 1939, op. cit., pp. 68-71, qui p. 68.

fung»²¹, è destinato a piegarsi con condiscendenza all'autorità parentale e ad entrare in fabbrica il 1° maggio 1939. L'apprendistato, esperienza dolorosa²² quanto necessaria, consente a Peter Weiss non solo di placare l'impazienza pruriginosa dei genitori preoccupati per il suo futuro, ma soprattutto diviene occasione per il giovane squattrinato di mettere da parte qualche soldo per emanciparsi. Il 31 marzo 1940, dopo neppure un anno di attività, Weiss presenta al padre le dimissioni e si ritira nel villaggio di Pixbo, nei pressi di Göteborg, dove riprende – dopo una lunga astinenza dal pennello – a dipingere. Per la sua rinascita artistica nel nuovo romitaggio il giovane ha grandi aspettative: «Ich werde neun Monate mit meinem Geld auskommen können, neun Monate, die ein Mensch zu seiner Geburt braucht»²³. Tuttavia dei nove mesi previsti Weiss ne trascorre appena due a Pixbo, per fare ritorno già a maggio ad Alingsås²⁴, dove non riprende a lavorare in fabbrica, bensì prosegue spasmodico nel disegno e nella pittura, pur rimanendo infelice, ripiegato sul lirismo dei propri stati depressivi: «Es geht mir schlecht – dann lebe ich ganz für das Schlechtgehen. [...] Viele Bilder. Kampf gegen den Untergang, Tod, Aufgabe»²⁵.

Verso la fine del 1940 l'ennesima fuga: Weiss lascia l'angusta provincia

²¹ Peter Weiss, *Abschied von den Eltern*, op. cit., p. 7. Sul rapporto idiosincratico con i genitori si vedano in particolare le biografie di Jens-Fietje Dwars, *Und dennoch Hoffnung*, op. cit., e Robert Cohen, *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*, Metzler Verlag, Stuttgart e Weimar 1992. Sulla figura della madre si veda Åsa Eldh, *The Mother in the Work and Life of Peter Weiss* (=American university studies. Germanic languages and literature, vol. 84), Peter Lang Verlag, New York 1990. Sull'influsso del rapporto con la famiglia nell'opera di Weiss si vedano in particolare Otto F. Best, *Peter Weiss. Vom existenzialistischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz*, Francke Verlag, Bern e München 1971, soprattutto pp. 25-40, e Karl-Heinz Götze, *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bildwelt von Peter Weiss*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1995, *passim*.

²² «Tagsüber arbeite ich in der Textilfabrik, schreibe Geschäftsbriefe, kann oft vor innerem Schmerz kaum atmen» (Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt, Lettera 22, ricevuta il 23 aprile 1939, op. cit., pp. 83s., qui p. 84.).

²³ Peter Weiss a Robert Jungk, Lettera 45, 19 marzo 1940, op. cit., pp. 142-145, qui p. 143.

²⁴ Come spiega Weiss in una lettera a Hesse, dopo l'invasione di Norvegia e Danimarca da parte delle truppe tedesche avvenuta il 9 aprile 1940 era divenuto pericoloso per gli stranieri restare a Göteborg: «Kaum hatte ich mein Malerhandwerkszeug ausgepackt, begannen die Flugzeuge lustig über uns hinwegzuschwirren und der unheimliche Krieg trat in sein neues Stadium. Ich tat mein Bestes und malte. Dann aber schickte man mich nach Al[ingsås], denn Ausländer durften dort nicht sein, wo ich war» (Peter Weiss a Hermann Hesse, Lettera 29, fine ottobre 1940, op. cit., pp. 111-113, qui pp. 111s.).

²⁵ Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt, Lettera 46, 19 luglio 1940, op. cit., pp. 145-147, qui p. 145.

per la capitale, gravido di speranze e progetti. A Stoccolma lo attende il giornalista e scrittore Max Barth, conosciuto a Praga tramite Hermann Hesse²⁶, il quale gli aveva prenotato una stanza nello Schedins Pensionat, una pensione sulla vivace Drottninggatan nel quartiere di Norrmalm. È la famosa scena che apre il romanzo *Fluchtpunkt* e che ritrae Barth – nel libro Max Bernsdorf – comodamente sdraiato sul letto, professionista del dolce far niente, la pipa in bocca, il cartello “DO NOT DISTURB A SLEEPING DOG” appeso alla porta della camera²⁷. Il legame con Barth è molto stretto: nel corso del soggiorno stoccolinese è «einer der wenigen Menschen [...], die einem in diesen wilden Zeiten noch geblieben sind»²⁸, importante punto di riferimento nonché compagno di numerose serate brave trascorse da *bohémien* «in verqualmten Zimmern, in Cafés»²⁹. Ma gli attriti non tardano ad affiorare e, in seguito ad una lettera del 13 maggio 1941 in cui Barth critica con tono severo Weiss per il suo modo leggero di trattare le donne³⁰, si re-

²⁶ Si veda a proposito il bel racconto che Barth fa dell'incontro con Weiss e della loro amicizia. Cfr. Max Barth, *Erinnerungen an Peter Weiss*, in *Spur im Ufersand. Eine Auslese aus seinem Werk*, Waldkircher Verlag, Waldkirch 1971, pp. 250-254.

²⁷ Cfr. Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, op. cit., p. 7. In realtà, si lamenta Barth nel 1969, questa descrizione non sarebbe che una tipizzazione fittizia del suo personaggio. Cfr. Helmut Müssener, *Max Barth alias Max B. alias Max Bernsdorf. Miscellen zu "Dichtung und Wirklichkeit" in Abschied von den Eltern und Fluchtpunkt von Peter Weiss*, in *Germanistische Beiträge. Gert Mellbourn zum 60. Geburtstag*, dargebracht von Kollegen und Schülern des Deutschen Instituts der Universität Stockholm, Stockholm 1972, pp. 199-219, qui p. 212.

²⁸ Peter Weiss a Herman Hesse, Lettera 29, fine ottobre 1940, op. cit., p. 111. Nell'intervista rilasciata a Roos Weiss dirà con riconoscenza: «Max ist einer dieser Menschen, [...] die fast selbstlos anderen Menschen geholfen haben. [...] Er war der Freund, der einem ständig zur Seite stand. Man brauchte nicht zu verhungern, denn man wußte: Bei ihm gibt es immer irgendwie ein Stück Brot, eine Ölsardine, einen Apfel und so» (Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos, op. cit., p. 34).

²⁹ Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk, Lettera 51, 28 aprile 1941, op. cit., pp. 155-158, qui p. 158.

³⁰ La lettera non è oggi conservata, ma ne conosciamo il contenuto grazie ad alcune righe di Weiss a Itta: «Am 13. Mai bekam ich von Max einen Brief etwa folgenden Inhalts: dass ich wieder einmal eine Frau unglücklich gemacht u geschwängert habe und dass ich kastriert gehöre» (Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 3 (Adk7)). Nella stessa lettera Weiss descrive come lentamente il loro rapporto si sia corroso, ma allude anche da un lato ad una sorta di invidia che Barth avrebbe nutrito per il suo successo con le donne, dall'altro a un tentativo di questi di allacciare con lui una relazione omosessuale. Nelle opere fizonal-autobiografiche di Weiss troviamo entrambe le situazioni: in *Fluchtpunkt* il personaggio Marx Bernsdorf riconosce le qualità di seduttore dell'io narrante (p. 17); in *Abschied von den Eltern* il narratore è approcciato eroticamente da Max B. (p. 123). Sia in una lettera posteriore a Weiss che in uno scritto a Helmut Müssener Barth ammette che – seppur non ricordandosene – le cose potrebbero essere andate proprio come descrive

gistra una rottura tra i due: il giovane dongiovanni arriverà addirittura a scrivere a Itta Blumenthal «Barth war mir kein Freund»³¹, rinnegando quel rapporto che fino a poco prima era di complice affiatamento.

A Stoccolma Weiss entra in contatto con una fitta rete di intellettuali europei, tra cui il pittore Endre Nemes³² e lo scultore Karl Helbig, tutti in genere di molti anni più anziani di lui. Con questi emigrati il giovane intrattiene frequenti scambi, destinati però a restare più o meno superficiali. Maggior attenzione gli rivolgono il sessuologo e psicologo Max Julius Hodann e la moglie Rosa Franziska, detta Rucena. Hodann, che aveva combattuto tra i repubblicani nella guerra civile spagnola e gravitava attorno al più autorevole circolo svedese di antifascisti tedeschi, il *Freier Deutscher Kulturbund* (FDKB), svolge un ruolo cruciale sia nel processo di maturazione politica del giovane Weiss, sia nel suo progressivo interesse per la psicanalisi³³. Tuttavia anche in questo caso il rapporto di stima e rispetto pare non essere reciproco: Hodann, per il quale Weiss nutre una sincera ammirazione, avrebbe nel privato tacciato tiepidamente l'aspirante artista di diletterismo e inconcludenza³⁴.

Eppure nel corso degli «unruhige[] Monate[]» stoccolmesi il giovane Weiss lavora indefesso alla sua opera pittorica, per inaugurare con grandi aspettative il 15 marzo 1941 alle Mässhallen la sua prima grande mostra personale dopo quella organizzata con mezzi propri a Londra nel 1936: «Wunderbar ist meine Ausstellungshalle. Ein großer Saal mit einigen umkleideten Säulen, vor kurzem erst hergerichtet [...]. Der 15. März wird doch wohl der bedeutendste Tag in meinem bisherigen Leben sein»³⁵,

Weiss, data la bellezza efebica del giovane. Cfr. Max Barth a Peter Weiss, 18 maggio 1961, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 67; Max Barth a Helmut Müssener, 7 settembre 1969, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 2.

³¹ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 2 (AdK 6).

³² Cfr. *Endre Nemes über Peter Weiss*, in Peter Spielmann (cur.), *Der Maler Peter Weiss*, op. cit., pp. 45-50.

³³ «[Hodann] hat [...] mein Interesse für die Psychoanalyse geweckt. [...] Die Auseinandersetzungen mit ihm waren sehr lehrreich für mich, er gab viele Anstöße, daß ich damals Freud, Jung und andere Psychologen gelesen habe» (Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos, op. cit., p. 39).

³⁴ Stando a quanto Itta Blumenthal ha confidato in un'intervista del 24 maggio 1990 a Robert Cohen, «Hodann habe PW für einen gehalten, der sein Künstlertum nicht sehr ernst nehme, nichts zu Ende bringe». Ringrazio il professor Robert Cohen per aver gentilmente messo a disposizione del gruppo di lavoro il verbale di quell'incontro da lui redatto.

³⁵ Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk, Lettera 50, 26 febbraio 1941, op. cit., pp. 151-155, qui p. 152.

scrive agli amici rimasti a Zurigo. Il trepido entusiasmo per l'esposizione tanto anelata, che comprendeva cinquanta quadri e centocinquanta disegni, viene però raffreddato nella stessa lettera da caute considerazioni sul successo che avrebbe potuto riscuotere: «Ich hoffe sehr, habe aber auch dunkle Ängste: die Umgebung ist nicht gut gesinnt. Ihr wißt: Ausländer, unerwünschter Ausländer!»³⁶. Purtroppo questo pessimismo si rivelerà non ingiustificato. A inizio aprile, tracciando un bilancio dell'esperienza, Weiss scrive a Hesse che la mostra

hat ein gewisses Aufsehen erweckt und auch ein gewisses Befremden. Die Leute hier sind im Grunde alle träge und uninteressiert und sie haben nicht den Energieaufwand erbringen können, sich ernstlich mit meinen Bildern zu befassen. Sie gingen vorüber, in grosser Anzahl, schüttelten den Kopf, fanden alles dunkel und unschwedisch und weltabgewandt (was garnicht stimmt) und die Presse hat sich verbrüderet, um den lästigen Ausländer auf die niedrigste lokalpatriotische Weise schlecht zu machen oder zu ignorieren.³⁷

Insistendo con malcelato vittimismo sul complotto della stampa a danno dell'artista immigrato, Weiss racconta ferito a Goldschmidt e Jungk di come si sia trovato a leggere «verzweifelt und wütend die chauvinistischen, idiotischen Kritiken über meine Ausstellung»³⁸.

Fiaccato dal fallimento – anche finanziario – della mostra e non pienamente assorbita l'ennesima delusione, Weiss volta le spalle a Stoccolma e il 17 aprile 1941 torna come un figliol prodigo³⁹ alla casa paterna. «Es war

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Peter Weiss a Hermann Hesse, Lettera 31, 2 aprile 1941, op. cit., pp. 117s., qui p. 117.

³⁸ Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk, Lettera 51, 28 aprile 1941, op. cit., p. 157. In realtà, come osserva Beat Mazenauer, l'unica recensione della mostra che conosciamo si assesta su toni alquanto neutrali, per nulla ostili: la delusione dell'artista sarebbe quindi riconducibile alle sue grandi aspettative o alla sua puerile ingenuità piuttosto che ad un'effettiva repulsa da parte di critica e pubblico. Cfr. Peter Weiss, *Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk*, op. cit., p. 243.

³⁹ Proprio all'immagine evangelica del figliol prodigo, con la quale evidentemente l'io narrante trova una superficie di identificazione, Weiss dedica in *Fluchtpunkt*, a vent'anni di distanza dal fallito tentativo di rendersi indipendente dalla famiglia, una riflessione a partire dall'ekphrasis di una calcografia di Albrecht Dürer: «Der Sohn ist in die Zwingburg des Heims zurückgekehrt. Er kniet im Dreck bei den Schweinen, die grunzend im Futter wühlen. Er hebt die Hände und leistet Abbitte für die Vermessenheit seines Fluchtversuchs. Mit seiner Rückkehr bekennt er, daß er unrecht tat und daß die Seßhaften recht hatten, als sie ihn warnten. Demütig wartet er, daß der gute Vater aus dem Haus tritt und ihn zurückleitet an den Tisch, den die gute Mutter gedeckt hat. Das Gesicht des verlore-

innerlich wie äußerlich eine unruhige Zeit und heute fühle ich mich wie ein Seefahrer, der nach stürmischer Ozeanüberquerung für eine Weile im sicheren Hafen auslädt, abrechnet und die Schäden am Schiff flickt»⁴⁰, confida Weiss a Goldschmidt e Jungk pochi giorni dopo il rientro ad Alingsås. Epperò la speranza in un rapido miglioramento della sorte si rivela fragile quando, in una lettera del 18 giugno 1941 a Hodann, il disagio che ha spinto Weiss a tornare sui suoi passi, a ormeggiare per un po' nel porto sicuro della famiglia, viene chiamato per nome: «ich fuhr von Stockholm weg im Vorgefühl einer anbrechenden Krise und als ich dann hier in Alingsås [sic] versuchte, weiterzumalen und sah, dass es nicht ging, kam sie auch, grösser und endgültiger als je zuvor»⁴¹. All'insuccesso dell'esposizione – che oltre ad averlo impoverito economicamente lo affliggeva per il mancato riconoscimento come artista – si sommano sicuramente, tra le concause della crisi di cui Weiss parla, il nuovo scontro col padre che non ne tollerava il precariato e voleva vederlo sistemato, nonché la gravidanza indesiderata di Else Bauman-Söderström, una ragazza con cui Weiss intrattenne nella capitale una disimpegnata relazione erotica. Ma il vero motivo della crisi, come Weiss indica nella stessa lettera a Hodann, è da ricercare altrove: «es war vielmehr ein Brief von Itta B. mit der ich schon seit einiger Zeit korrespondierte»⁴².

3. Itta Blumenthal e l'incontro con Weiss

Itta B. è chiaramente Itta Blumenthal, l'amica più vicina a Peter Weiss in questo periodo di turbolenze esistenziali e dubbi sulla propria incisività come artista. Itta è una di quelle figure che – non confluita direttamente nelle opere dello scrittore – non ha sinora attratto a sé un ampio interesse da parte degli studiosi. La sua importanza come confidente materna, amica sincera e fidata dispensatrice di consigli non è tuttavia da sottovalutare: le lettere del lascito di Weiss a lei indirizzate, franche e aperte nei toni, testimoniano un breve ma intenso rapporto di affetto e stima e marcano

nen Sohns ist voller Hoffnung auf Vergebung. Vater und Mutter erscheinen, heben den Sohn aus der Erniedrigung auf und führen ihn in ihr Haus, in dem alle Lichter zur Feier seiner Ankunft brennen. [...] [E]s ist, als habe er dieses Haus nie verlassen» (Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, op. cit., p. 47).

⁴⁰ Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk, Lettera 51, 28 aprile 1941, op. cit., p. 155.

⁴¹ Peter Weiss a Max Hodann, Lettera del 18 giugno 1941, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 516.

⁴² *Ibid.*

l'inizio di una consapevole autoesplorazione da parte del giovane artista, un vigile scandagliamento delle proprie profondità che lo porterà negli anni successivi – terminati due cicli di psicanalisi – alla stesura delle prose autobiografiche *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt*. Ma che cosa conosciamo di questa giovane donna che dalla fine del 1940 sino pressappoco alla fine del 1941 giocò un ruolo così centrale nell'esistenza di Peter Weiss, al punto da provocare con le sue lettere una crisi e fornire al tempo stesso il sostegno necessario per superarla?

Henriette Rosenberg, detta Itta, nasce il 29 agosto 1904 nella cittadina slesiana di Freistadt – oggi Fryštát, al confine fra Repubblica Ceca e Polonia. Nella sua biografia si riscontrano interessanti punti in comune con Weiss, che agli inizi devono aver facilitato la loro sintonia: entrambi figli di proprietari di un'industria tessile, entrambi di madrelingua tedesca, entrambi di origini ebraiche, entrambi ricevono la cittadinanza ceca dopo la prima guerra mondiale, entrambi emigrano in Svezia. All'età di diciannove anni Itta sposa il compaesano Ernst Blumenthal, detto Willy, figlio di un fabbricante di viti e bulloni. Il matrimonio non finisce bene, ma Itta mantiene il cognome del marito anche dopo la separazione. Nel 1940 fugge da Freistadt assieme alla sua famiglia, «immer ein Schritt vor den Nazis, nach Krakau, dann nach Osten», come racconta nel 1990 a Robert Cohen⁴³. Il 3 maggio giunge a Stoccolma⁴⁴, dove dal 1938 si trova la sorella Lucie, detta Lux, col marito Valter Taub, un attore ceco. Itta aveva ricevuto una formazione pedagogica e si può supporre che lavorasse come insegnante, visti i frequenti riferimenti nelle lettere di Weiss all'istituto scolastico di Vigbyholm.

Il primo incontro fra Itta Blumenthal e Peter Weiss, mediato da Hodann e dal cognato di lei, deve essere avvenuto poco dopo l'arrivo del giovane a Stoccolma. «Ich habe dich sehr bald bei Hodanns kennen gelernt und irgendwie haben wir beide gefuehlt [sic], dass wir uns etwas geben

⁴³ Nel racconto della fuga, Itta ricorda che il treno in cui si trovava con la sua famiglia venne bombardato. Riuscirono a mettersi in salvo in un bosco lì vicino, ma dalla paura i capelli di Itta il giorno dopo erano diventati bianchi. Secondo Cohen questo racconto sarebbe confluito nella *Ästhetik des Widerstands*, dove il narratore ricostruisce la fuga dei suoi genitori verso est facendo riferimento ad un'analoga situazione. Cfr. Peter Weiss, *Ästhetik des Widerstands*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, vol. 3, pp. 13s. Effettivamente Weiss, con molta probabilità a conoscenza della vicenda, scherza con Itta in alcune lettere, chiamandola «weise Frau» e giocando sull'assonanza tra *weise* e *weiß*. Cfr. Lettera 15 (AdK 21), Lettera 16 (AdK 12).

⁴⁴ Cfr. Itta Blumenthal a Peter Weiss, 28 maggio 1972, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919.

koennen [sic] und haben uns dann oft gesehen»⁴⁵, ricostruisce Itta in una lettera del 1972. Presso Max e Rucena Hodann i due giovani trascorrono molto tempo assieme accudendo Jan, il neonato figlio della coppia; già prima della corrispondenza epistolare Itta e Peter hanno così modo di stringere un intimo legame: a distanza di oltre quarant'anni, in una cartolina all'ormai affermato scrittore, Itta ricorda con piacere e nostalgia le numerose escursioni nel bosco dell'isoletta di Stora Essingen, dove abitavano i genitori di lei, nonché «die vielen Stunden, die wir in Gesprächen verbrachten»⁴⁶. Il rapporto tra i due resterà sempre platonico, fatta eccezione di un bacio⁴⁷; nell'intervista con Cohen l'ottantaseienne Itta racconta di aver amato molto Weiss, «auch wenn es [...] nicht zu körperlichen Intimitäten kam»⁴⁸.

Come Peter Weiss, che negli Stati Uniti scorgeva la possibilità di affrancarsi dal giogo familiare per dedicarsi liberamente alle arti⁴⁹, anche Itta pianificava da tempo l'emigrazione verso l'America. Per svariati problemi politici e di incartamenti burocratici riuscirà ad ottenere il visto per l'espatrio solo il 29 settembre 1941 e lascerà la Svezia a inizio ottobre. «Weisst Du ueberhaupt [sic] noch, dass Du der einzige warst, der mich in Stockholm zum Zug begleitete, als meine Ausreise began[n]?»», scrive Itta a Weiss nel 1972. «Ich wollte meine Familie nicht dabei haben und alle respektierten es. Ich war so froh, dass Du da warst. Du sagtest mit grosser

⁴⁵ *Ibid.* Nelle lettere dattiloscritte Itta non fa mai uso della dièresi.

⁴⁶ Itta Blumenthal a Peter Weiss, 27 febbraio 1982, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919.

⁴⁷ Cfr. Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 4 (AdK 11).

⁴⁸ Che Itta auspicasse una relazione amorosa con Peter Weiss si intuisce bene da alcuni passi dell'epistolario. Cfr. Lettera 10 (AdK 2), Lettera 15 (AdK 21).

⁴⁹ Weiss annuncia l'intenzione di emigrare in America – terra che non stima, ma che tuttavia potrebbe garantirgli il successo – già in una lettera ai genitori del dicembre 1938. Cfr. Peter Weiss, *Zwei Briefe an seine Eltern*, Erläuterungen von Beat Mazenauer, in "Peter-Weiss-Jahrbuch", 5 (1996), pp. 7-18, qui p. 7. La sua posizione a proposito cambierà di frequente, come testimoniano le lettere a Hermann Hesse e a Itta Blumenthal. Il timore principale che lo blocca e lo fa tentennare è che anche gli Stati Uniti possano presto entrare nel «macello bellico», cosa che effettivamente accadrà il 7 dicembre 1941. Il progetto di trasferirsi al di là dell'Atlantico pare definitivamente abbandonato a metà giugno 1941, quando Weiss scrive a Itta che «[d]ie Reise nach Amerika ist letzten Endes Trugschluss. Amerika kann mich auch nicht heilen. Und ob Soldatengemeinschaft, Schützengraben, Morden, Bombenwerfen mich heilen kann ist noch fraglicher» (Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 7 (AdK 1), 16 giugno 1941). Un'identica argomentazione trova spazio in una lettera degli stessi giorni a Max Hodann: «es wird mir immer klarer, dass der Amerika-Gedanke ein Trugschluss ist. [...] Und Morden und Bombenwerfen wird mir auch kein Gemeinschaftsgefühl geben» (Peter Weiss a Max Hodann, 18 giugno 1948, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 516).

Aufrichtigkeit “wie schade, dass Du jetzt gerade fortgehst, wo wir uns wirklich etwas bedeuten”⁵⁰. Arrivata in treno al porto di Göteborg, Itta salpa assieme ad altri undici passeggeri a bordo della Santa Rosa, una piccola nave da carico, per un viaggio di oltre quattro settimane «durch die Minenfelder der Blockade im Sturm der Nordsee [...] hinauf, nördlich von England und dann nach Südamerika»⁵¹. Dopo aver fatto tappa in Brasile a Rio de Janeiro e in Colombia a Barranquilla, l'avventurosa traversata si conclude al porto di New York il 5 novembre 1941. Nel registro dei passeggeri si legge, accanto alla forma ceca del nome Henriette Jindriska Blumentalova, che la sua professione è quella di «teacher»⁵²: nei primi anni da emigrata negli USA Itta insegna infatti presso la Kinderhook Farm School di Valatie, a New York. Nel 1942 presenta la domanda di cittadinanza, che ottiene cinque anni più tardi cambiando il proprio nome – per motivi non documentati – in Henrietta Itta Rodan⁵³.

Il conflitto mondiale alle spalle e la naturalizzazione finalmente completata, Itta, che negli anni Cinquanta sarebbe divenuta psicanalista e membro della *National Psychological Association for Psychoanalysis* (NPAP)⁵⁴, intraprende numerosi viaggi in Europa. I suoi genitori si erano trasferiti nel frattempo nel Regno Unito, la sorella e il cognato prima a Praga e poi a Vienna; eppure Itta torna anzitutto in Svezia. Nel 1947 incontra Rucena Hodann, da poco vedova, e fa visita a Peter Weiss nel suo atelier svedese, «in a room so crowded with paintings and tools that we would place the coffee and cake on the floor»⁵⁵. Ma questi non era più il ragazzino di qualche anno prima: aveva lasciato definitivamente la casa paterna,

⁵⁰ Itta Blumenthal a Peter Weiss, 28 maggio 1972, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² Cfr. *Passengers and Crew Lists of Vessels arriving at New York (1897-1957)*, National Archives Microfilm Publication T715, 8892 rolls, Records of the Immigration and Naturalization Service, National Archives, Washington DC. Il lavoro di ricerca negli archivi americani e il reperimento dei documenti si deve a Hannes Bajohr.

⁵³ Si vedano la *Declaration of Intention* del 22 aprile 1942 e la *Petition of Naturalization* del 13 marzo 1947, entrambi conservate presso i National Archives and Record Administration, Southern District of New York, Petition No. 553420.

⁵⁴ Sulla sua vita professionalmente iperattiva scrive a Weiss: «Ich habe ca. 34 wochentliche [sic] Stunden mit Patienten; oft kommen unerwartete extra Stunden dazu; bin Leiterin eines “Low-cost Psychoanalytic Treatment Centers”, das mit dem “Training Institute” einer Orbanization [sic] verbunden ist, der ich angehoere [sic]; bin ein Mitglied des “Board of Directors” und da gibt es viele Sitzungen, etc; gehe zu professionellen Vorlesungen; bin ein “Training Advisor” fuer [sic] einige von unseren Studenten [...]» (Itta Blumenthal a Peter Weiss, 28 maggio 1972, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919).

⁵⁵ Itta Blumenthal a Peter Weiss, 28 dicembre 1965, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919.

si era sposato nel 1943 con l'artista svedese Anna Helga Henschen, da cui aveva avuto l'anno seguente una figlia, Randi Maria, detta Rebecca. Inoltre nel 1946, il giorno del suo trentesimo compleanno, aveva ricevuto la cittadinanza svedese, deciso a mettere radici stanziali in Scandinavia⁵⁶. Non è facile pensare che questo reincontro sia stato agile; il carteggio fra i due si era rarefatto, poche cose ancora li tenevano assieme. Mentre Itta continua negli anni a inviargli lettere e cartoline, spesso rimproverandolo per la pigrizia della sua penna, l'interesse di Weiss a mantenere il rapporto sembra andare rapidamente scemando. Da quel che sappiamo i due si rivedono almeno in altre due occasioni: come ricorda Itta nell'intervista con Cohen, Weiss la va a trovare nel 1966 negli Stati Uniti in occasione di un congresso del Gruppo 47 a Princeton; lei ricambia con una visita a Stoccolma nell'agosto 1972. In quello stesso anno Weiss, avviate le ricerche per il lavoro monumentale della *Ästhetik des Widerstands*, invita Itta a rispondere ad un questionario relativo al periodo dell'esilio. Tre anni più tardi lo scrittore le spedisce il primo volume dell'opera, per il quale Itta non tarda a dimostrare ammirata il suo apprezzamento: «Was für ein Künstler du bist!»⁵⁷, gli scrive dopo aver sfogliato il tomo impegnativo e ripromettendosi di leggerlo con calma e attenzione maggiori. Da quel momento i contatti si affievoliscono sempre più; nel 1981 Itta si lamenta di non aver ricevuto il secondo volume della *Ästhetik* e scrive: «Ich hoffe, dass wir doch noch Freunde sind!»⁵⁸ Un anno più tardi il rimprovero si fa più risentito: «Ist es zuviel verlangt, einmal im Jahr ein Lebenszeichen zu geben?»⁵⁹ Era il febbraio del 1982. Weiss avrebbe cessato di vivere tre mesi più tardi, il 10 maggio, stroncato da un infarto.

4. L'impari amicizia di Itta e Peter

Leggendo le lettere del 1941 si capisce bene come il rapporto fra i due fosse sin dall'inizio sbilanciato. Weiss torna ad aprile da Stoccolma ad A-lingsås con l'intenzione di proseguire per via epistolare le discussioni sulla

⁵⁶ In Svezia lo scrittore resta anche dopo la fine del conflitto mondiale e sino alla propria morte. Sulle ragioni – squisitamente politiche – della scelta radicale di un autoesilio si veda un'interessante lettera di Weiss a Hans Werner Richter del 1965, al contempo lucida analisi dell'opulenta Germania post-ricostruzione e amara diagnosi di una socialdemocrazia malata. Cfr. Peter Weiss, *Unter dem Hirseberg*, in *Rapporte 2*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1971, pp. 7-13.

⁵⁷ Itta Blumenthal a Peter Weiss, 22 marzo 1976, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919.

⁵⁸ Itta Blumenthal a Peter Weiss, 20 agosto 1981, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919.

⁵⁹ Itta Blumenthal a Peter Weiss, 27 febbraio 1982, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919.

propria situazione esistenziale imbastite nella capitale con l'amica, attribuendo a questa il ruolo di confidente e terapeuta: «Vielleicht ersetzt du mir die Psychoanalyse»⁶⁰, le scrive ottimista. Ma nell'individuare utilitaristicamente in Itta un'interlocutrice forse in grado di sciogliere i nodi interiori del suo io, Weiss è consapevole di comportarsi in modo egoistico e sembra scusarsene in più occasioni, sottolineando come questa divisione dei ruoli nella loro amicizia possa alla lunga viziare il rapporto: «Ich wäre dein Schuldner und in einer Freundschaft müssen beide gleich viel geben u nehmen, man darf nichts leihen u nicht zurückgeben»⁶¹; «es ist mir ja eine Erleichterung und du bekommst davon eigentlich nur Bürden»⁶². Effettivamente il giovane pare poco interessato alla vita di Itta, rare sono le domande sulle sue attività e i suoi progetti; quando questa gli invia delle poesie⁶³ per registrare il suo parere, lui tende a sospendere e rinviare costantemente un giudizio critico. Ancora a trent'anni di distanza Itta ricorda come ogni missiva del corrispondente avesse «meistens etwas mit Deinen Beduerfnissen [sic] zu tun, aber ich kann das immer noch vergeben, da ich Dich als Menschen doch sehr schäetze [sic]»⁶⁴. L'unico grande tema della vita di Itta che ricorre nelle parole di Weiss è il minaccioso incombere della partenza della donna per gli Stati Uniti, un distacco doloroso non tanto per lo sfilacciamento dell'amicizia che ne sarebbe risultato, quanto per la fine di quello scambio epistolare divenuto per lui solida àncora a cui aggrapparsi⁶⁵.

Dai fogli scritti a Itta emerge il profilo di un giovane tormentato dal proprio destino di uomo e di artista. È un Peter Weiss assai diverso da quello che leggiamo nelle lettere a Goldschmidt e Jungk: agli amici scrive in modo meno coinvolto e meno personale, tutto intento a mantenerli di buon umore e a informarli sugli eventi esteriori della propria esistenza; con Itta il giovane rinuncia a ogni superficialità baldanzosa e ricorre a toni più genuini per dare voce alla propria interiorità. Mentre lo scambio con i

⁶⁰ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 2 (AdK 6).

⁶¹ *Ibid.*

⁶² Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 4 (AdK 11), 1 giugno 1941.

⁶³ Di questi testi solo uno, assai grazioso, è a noi pervenuto. Cfr. Itta Blumenthal, *Uns trägt der segelbeflügelte Kahn*, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 2162.

⁶⁴ Itta Blumenthal a Peter Weiss, 28 maggio 1972, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 919. Sottolineatura nell'originale.

⁶⁵ Così nella Lettera 3 (AdK 7) si legge: «Deiner Abreise sehe ich mit gemischten Gefühlen entgegen. Der Briefwechsel mit dir, der plötzlich so bedeutsam für mich geworden ist, wird fast abbrechen. Solltest du jedoch in den Staaten sein, so weiss ich dort doch wenigstens einen Menschen».

compagni rimasti in Svizzera inespica e si fa sincopato⁶⁶, all'apice della loro corrispondenza Itta e Peter arrivano a scriversi regolarmente anche due volte a settimana, complice l'ottimo sistema postale svedese⁶⁷. Dalla «zürnende Göttin»⁶⁸ il futuro scrittore raccoglie il pressante invito a guardarsi dentro in un processo di autoanalisi e condivisione di sé:

Diesen Abgrund, in dem es chaotisch wirbelt und strömt – und den wir Seele nennen: haben wir das Recht dazu, ihn einem anderen Menschen zu enthüllen. Nicht, dass man am Vertrauen und Sich-Eröffnen sparen soll, sondern dass man schlichten soll und einiges nur vor sich selbst klären. Nun ich hatte mich nun [sic] dafür entschlossen, dich völlig einblicken zu lassen und ebensoviel über mich wissen zu lassen wie ich selbst. Es ist ja ein tolles Welttheater, was sich da im eigenen Inneren vollzieht.⁶⁹

All'amica, che tra l'altro in seguito asseconderà la decisione di Weiss di entrare in analisi, il giovane decide quindi di dischiudere completamente il formicolio della sua anima. A quella lettera di Itta descritta a Hodann come *movens* della crisi che sta attraversando, Weiss reagisce innescando gli ingranaggi dell'autoriflessione e scovando faticosamente in sé scomode difficoltà di relazione con gli altri. «Dein Brief war hart, doch gut u vollkommen richtig»⁷⁰, scrive lui in risposta a quelle righe veementi di critica. Itta lo aveva redarguito aspramente per il suo modo sbrigativo di trattare le donne, e in particolare si mostrava incollerita per l'irresponsabile abbandono di Else, la ragazza di Stoccolma che aspettava un figlio da lui.

5. L'inizio della crisi: la relazione con Else Bauman

A qualche anno dalla morte di Peter Weiss Robert Jungk ricorda l'amico nelle sue espressioni meno disperate e più gioiose, nei suoi stati meno lacerati e più ludici. Lo descrive come appassionato, fantasioso, pieno

⁶⁶ Dopo la partenza per la Svezia le lettere di Peter Weiss a Goldschmidt e Jungk sono ventitre nel 1939, numero che si riduce drasticamente a sei nei due anni successivi.

⁶⁷ Secondo le indicazioni forniteci da Bosse Andersson del Postmuseum stoccolmese, una lettera spedita nel 1941 da Göteborg impiegava due giorni per essere recapitata a Stoccolma. Il botta e risposta fra Peter Weiss e Itta Blumenthal nell'estate di quell'anno dev'essere stato dunque particolarmente incalzante.

⁶⁸ Così Weiss definisce l'amica nella Lettera 4 (AdK 11), 1 giugno 1941.

⁶⁹ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 15 (AdK 21). Sottolineatura nell'originale. All'immagine del *Welttheater* Weiss ricorre con una certa insistenza sia negli scritti che nelle opere pittoriche. Si veda a tal proposito, tra gli altri, Peter Spielmann, *Das große Welttheater. Bemerkungen zum Maler Peter Weiss*, in *Der Maler Peter Weiss*, op. cit., pp. 65-74.

⁷⁰ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 2 (AdK 6).

di illusioni ma anche scherzoso, leggero, auratico. Jungk ricorda la centralità delle esperienze amorose nella giovinezza di Weiss: «Peter war jemand, der dadurch Kraft bekommen hat, der sehr oft seine Freundin gewechselt hat und bei dem dieses Mädchenfinden eine ganz wichtige Funktion hatte. Er meinte, diese Mädchen seien Märchenfiguren, die Wirklichkeit geworden seien»⁷¹. E il giovane artista certo non disdegnava coltivare con smargiasseria questa fama di donnaiolo, vantando nelle lettere agli amici una serie di conoscenze femminili e di avventure fra le lenzuola.

Fra le donne con cui Weiss intrattiene una di queste storielle c'è Else Maria Helena Bauman⁷², nata il 25 gennaio 1917 a Jönköping, cittadina della Svezia meridionale, e residente dal 1939 a Stoccolma. Al momento della relazione con Weiss – collocabile tra il dicembre 1940 e il marzo 1941 – Else si era da poco sposata con Olle Söderström, aveva una figlia e lavorava come stenografa presso l'ufficio di collocamento di Stoccolma⁷³. Le descrizioni che Weiss offre della donna sono poco delicate e dimostrano un sentimento di aperta antipatia nei suoi confronti. A Goldschmidt e Jungk scrive infastidito che «alles ist dunkel an ihr, sie ist sehr still, viel zu still, fast demütig, mir ergeben, unendlich treu und die Unruhe in mir lenkt mich von ihr fort»⁷⁴; a Itta rivela di apprezzarne il senso dell'umorismo e la bontà d'animo, ma riscontra nella sua educazione strettamente borghese un'irritante quanto inguaribile «Begrenztheit im Denken»⁷⁵; a Hodann confessa senza mezze misure che «[v]ieles an ihr war mir

⁷¹ Robert Jungk, *Erinnerungen an Peter Weiss*, in Peter Weiss, *Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk*, op. cit., pp. 193-197, qui p. 196.

⁷² Else compare come personaggio in *Fluchtpunkt*. Qui l'io narrante, accompagnato da Max Bernsdorf, incontra la ragazza, con la quale avrà una breve e insoddisfacente avventura galante, «auf den Hügeln des Skansenparks, am Rande des Seelöwenbeckens. [...] Else stand wartend an der niedrigen Beckenkante, Max stieß mich mit dem Arm an, flüsterte mir Mut zu, und ich ging im knarrenden Schnee zu ihr» (Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, op. cit., pp. 41s.). Al di là della finzione romanzesca, nel 1969 Max Barth ricostruisce come segue l'incontro fra il vero Peter Weiss e la vera Else: «Wir saßen zu dritt im Saal von Skansen, wo getanzt wurde: Peter, der Maler Endre Nemes (im "Fluchtpunkt": A[natol]) und ich; das Mädchen trat unter die Tür und stand dort, Peter sah sie, über etwa Zweidrittel des Raums hinweg, ging hin, tanzte mit ihr, kam zurück, holte seinen Mantel. Nemes sagte: "Ist es das?" Peter nickte und strahlte; es war's» (Max Barth a Helmut Müsener, 7 settembre 1979, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 2).

⁷³ Le informazioni sulla biografia di Else Bauman-Söderström si devono a Mats Hayen dell'archivio cittadino di Stoccolma.

⁷⁴ Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk, Lettera 50, 26 febbraio 1941, op. cit., p. 152.

⁷⁵ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 5 (AdK 4).

sogar antipathisch, ihre bürgerliche Beschränktheit hatte mich oft nervös gemacht, ihr Gesang, ihr Klavierspiel, ihre Versuche als Theaterschauspielerin, die sie selbst sehr ernst nahm, haben mich in ihrem Dilettantismus immer gereizt»⁷⁶.

L'*affaire*, a detta di Weiss, non doveva essere che una piacevole parentesi per entrambi: «Wir trennten uns im Glauben, uns nie wieder zu sehen»⁷⁷, spiega a Itta; poi però viene a sapere della gravidanza indesiderata e s'infuria. Il giovane attribuisce ogni responsabilità alla donna, a cui peraltro non si sente per nulla legato⁷⁸: lui, avverso ai preservativi, aveva insistito invano perché la donna si procurasse un pessario⁷⁹. Ora non vuole saperne del bambino e pretende l'aborto; per contro Max Hodann consiglia alla coppia di dare il figlio in adozione, ma Else non è d'accordo e insiste per tenerlo⁸⁰. Il distacco dalla donna che non ama e da cui non desidera aver prole diventa inesorabile. Weiss chiede a Itta di occuparsi di Else e le lascia i suoi recapiti affinché possa farle visita⁸¹, ma questa declina la richiesta di aiuto dell'amico. Else diventa argomento tabù nel carteggio fra i due, fino a quando Weiss riferisce di un foglietto dell'ex compagna spedito da una clinica psichiatrica di Lund, nel sud della Svezia, dov'era ricoverata⁸². Da quel momento in poi il nome di Else non compare più nelle lettere.

Alla fine la donna interromperà la gravidanza e non darà alla luce il figlio

⁷⁶ Peter Weiss a Max Hodann, 18 giugno 1941, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 516.

⁷⁷ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 2 (AdK 6).

⁷⁸ «Ich habe während einiger Monate in geschlechtlichem Verkehr mit ihr gestanden, ohne dabei eine innere Bindung zu fühlen, ja kaum einmal Zärtlichkeit», scrive a Max Hodann il 18 giugno 1941 (Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 516). E nelle lettere a Itta i toni non sono diversi: «Sicher ist ihr Gefühl zu mir stärker gewesen als meins zu ihr, – wenn sie mich nicht sogar geliebt hat. Sie wusste aber, dass ich sie nicht liebe und ich glaube nicht daran, dass man einen Menschen lieben kann, mit dessen Gegenliebe man nicht rechnen kann» (Lettera 6 (AdK 3)).

⁷⁹ Cfr. Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 2 (AdK 6). Peter e Else ricorrono quindi alla pratica contraccettiva – in questo caso inefficace – del *coitus interruptus*, «der einen ja wenig befreit und glücklich macht».

⁸⁰ Cfr. Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 6 (AdK 3); Peter Weiss a Max Hodann, 18 giugno 1941, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 516.

⁸¹ «Liebe Itta, das wäre schön von dir, wenn du zu Else gehen würdest, es würde ihr gut tun, jetzt einen Menschen zu haben, der ihr mit freundschaftlichem Rat zur Seite steht. Ich bin so weit fort von ihr – innerlich wie äußerlich und ich kann ihr, beim besten Willen, nur pflichtmäßig helfen. Sicher wirst du als Frau, selbst da du ihr nie nahe gestanden hast, mehr geben können, als ich es leisten kann» (Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 5 (AdK 4)).

⁸² Cfr. Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 10 (AdK 2).

di Peter Weiss⁸³. Fantasticando sullo sviluppo di questa vicenda Weiss, sempre scisso tra il ruolo di autore empirico e la voce fittizia del suo io narrante, descrive in un passo di *Fluchtpunkt* una visita a Else, stendendo ancora una volta una densa patina di finzione letteraria sull'episodio autobiografico:

Seit einem Jahr hatte ich Else nicht mehr gesehen. Vielleicht war ein Kind von mir da. Ich suchte sie in ihrer alten Wohnung auf, stand eine Weile vor der Tür und wartete auf das Schreien eines Säuglings. Es war still. Das Kind lag in der Wiege und schlief. Sie hatte das Kind an ihrer Brust genährt. Es war mein Kind. Der Vater stand vor der Tür und drinnen wartete die Familie. Ich läutete. Schritte näherten sich. Einige Augenblicke lang standen wir stumm einander gegenüber. Am Garderobenhaken hingen Mantel und Jacke eines Mannes. Else forderte mich auf, einzutreten. Am Tisch, vor den Resten der Abendmahlzeit, saß ihr Gefährte. Das Feuer brannte im Kamin. Es war kein Kind da.⁸⁴

Quel figlio dunque non nacque mai, ma la storia con Else diventa importante occasione di riflessione per il giovane Weiss.

«Die Nachricht, dass Else ein Kind erwarte, war nicht der eigentliche Anlass» di quella crisi in cui il futuro scrittore d'improvviso piomba, bensì – come già accennato – una lettera di Itta Blumenthal. «Diese kluge Frau hatte genau gefühlt, was in mir augenblicklich im Gären war und ihr habe ich es zu verdanken, dass ich über Nacht wirklich aus meinem elfenbeinernen Turm herausgerissen wurde»⁸⁵. Itta, rimproverando all'amico di usare egoisticamente le donne per poi sbarazzarsene come si fa con le «stoviglie sporche»⁸⁶, denuncia la sua puerile incapacità di intrecciare relazioni valide e durature. Così Weiss, riflettendo in una lettera a Max Hodann su quanto Itta gli aveva spiattellato, inizia ad autoesaminarsi:

[Else] war eine von meinen menschlichen Beziehungen, die, wie bisher fast ständig, nur eben an meine eigenen Aussenbezirke heranreichte und der ich selbst von mir aus garnichts gab. Mein ganzes Leben ist bisher so gewesen, ich habe völlig eingekapselt gelebt und

⁸³ Nel registro anagrafico di Stoccolma, secondo le informazioni forniteci da Mats Hayen, gli unici due figli della donna che vengono riportati sono due, una bimba nata nel 1940 – prima dell'incontro con Weiss – e un bimbo venuto alla luce nel 1944, entrambi frutto del matrimonio con Olle Söderström.

⁸⁴ Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, op. cit., pp. 72s.

⁸⁵ Peter Weiss a Max Hodann, 18 giugno 1941, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 516.

⁸⁶ Cfr. Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 2 (AdK 6).

keinerlei Verbindung mit der Aussenwelt gefunden. [...] [Es] brachte mich die Erkenntnis in Unordnung, dass ich noch nie einem Menschen nah gewesen war, noch nie geliebt hatte, nie überhaupt den Wunsch verspürt hatte (den Wunsch vielleicht, aber nicht den Willen), einen anderen Menschen zu verstehen oder ihn etwas von mir zu geben.⁸⁷

Dalle critiche di Itta viene una sferzata all'atteggiamento che Weiss teneva verso se stesso e verso l'esterno; l'artista è spinto in prima istanza ad acquisire consapevolezza dell'incapacità di prendere in mano la propria esistenza, ancora troppo pesantemente influenzata dalle ingerenze familiari:

ich beherrsche mich noch nicht. Das ist das grosse Wort deines Briefes. Du hast auch richtig erkannt, wo die Gründe stecken. Es ist die Bindung ans Elternhaus. Das ist wirklich ein furchtbares Ding, ein Saugstrudel von dem ich mich befreien muss. Du hast mir durch dieses Wort zu einer grossen klaren Einsicht verholfen. Ich weiss jetzt woran alles krankte. Ich habe im elfenbeinernen Turm gelebt und ich muss heraus! [...] Ich muss mich jetzt finden. [...] [I]ch werde erst wirklich leben können, wenn ich ganz auf mich selbst gestellt bin. Das Elternhaus, die guten pekuniären Verhältnisse, die Stellung des Vaters, das ist eine Bleikugel, die mir angeschmiedet ist. Ach ich weiss jetzt alles!!⁸⁸

Questa la primissima reazione alla lettera di Itta. Col tempo Weiss comprende anche che l'amica di penna non può sostituire in modo efficace il ruolo di uno psicologo, come lui si auspicava. Nella lettera del 16 giugno leggiamo come i frutti della corrispondenza con Itta siano maturati: «Ich weiss heute, dass nur [eine völlige Psychoanalyse] mich retten kann, ich habe in den letzten Wochen versucht, an alte Geheimnisse zu rühren und habe gesehen, dass ich allein mich nicht von den Bürden befreien kann». Da qui la conclusione lapidaria: «Ich bin krank und brauche einen Arzt»⁸⁹.

6. Verso la guarigione: in analisi dal dottor Bratt

Verso la fine di giugno Peter Weiss chiede a Max Hodann di prenderlo come paziente; i soldi che aveva messo da parte per il viaggio in America – alle cui potenzialità salvifiche e liberatorie ora guarda con scetticismo crescente – sarebbero bastati per il pagamento delle sedute⁹⁰. Hodann tutta-

⁸⁷ Peter Weiss a Max Hodann, 18 giugno 1941, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 516.

⁸⁸ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 2 (AdK 6).

⁸⁹ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 7 (AdK 1), 16 giugno 1941.

⁹⁰ Cfr. *Ibid.*

via, esperto di psicologia sociale e poco interessato all'analisi della psiche di singoli individui, rifiuta e suggerisce al giovane di rivolgersi al dottor Iwan Bratt, capace psicanalista di Alingsås. Weiss accetta il consiglio dell'amico; anche se perplesso a riguardo delle difficoltà linguistiche che dovrà affrontare nell'interloquire in svedese e non in tedesco, confida di trovare un canale di comunicazione efficiente per rendere feconda l'esperienza psicanalitica. Tuttavia, già dopo il secondo incontro, descritto come «wahn-sinnig quälend», il giovane scrive a Itta: «Bratt kann mir nicht helfen. Schon allein dies: ich spreche nicht genügend schwedisch, um alles auf schwedisch sagen zu können; er kann nicht genügend deutsch, um alles verstehen zu können. Sicher wäre es bei Hodann besser gegangen»⁹¹. Anche finanziariamente l'analisi si dimostra alquanto onerosa: «Bratt bekommt für jede $\frac{3}{4}$ Stunde 10 Kr., also 60 Kr. in der Woche = 240 im Monat. Das bedeutet: mein ganzes Gehalt im Monat + 40 Kr. meiner Reserven»⁹². In ogni caso Weiss non interrompe il trattamento, incontra Bratt dal lunedì al sabato dalle 7.30 alle 8.15 del mattino⁹³ e comincia gradatamente ad apprezzare la terapia.

Itta Blumenthal rimane in questa fase la principale interlocutrice epistolare di Weiss, il quale la rende direttamente partecipe degli sviluppi del suo trattamento psicanalitico spedendole addirittura il diario – oggi andato perduto – in cui registrava gli esiti delle sedute e le proprie riflessioni personali. In quei fogli, scrive Weiss entusiasta alla futura psicanalista⁹⁴, è do-

⁹¹ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 8 (AdK 16). Anche nel romanzo *Fluchtpunkt*, in cui Bratt compare sotto le spoglie dello psicanalista Baahl, il narratore – seppur felice dell'ottimo rapporto con lo specialista – lamenta le insormontabili difficoltà linguistiche: «Ich war kein Fremdling, kein unerwünscht Eingewanderter in diesem Zimmer. Ich wurde aufgenommen ohne Vorbehalt. Doch manchmal merkte ich, daß ich nicht weitergehen konnte, daß meine Worte ihn nicht mehr erreichten, ich spürte ein Fieber und eine Fäulnis in mir, die ich ihm nicht mitteilen konnte, weil ich glaubte, er könne sie nicht verstehen. [...] Ich erprobte hier in Baahls Zimmer zum ersten Mal die neue Sprache, die Sprache dieses Landes, im Zusammenhang mit eigenen Gefühlen und Impulsen. [...] [D]ie Einfälle konnten nicht frei strömen, sondern wurden kontrolliert, bearbeitet, übersetzt, und wenn sie ausgesprochen wurden, waren sie schon weit von ihrem Urprung entfernt» (Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, op. cit., pp. 51s.).

⁹² Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 9 (AdK 15).

⁹³ Cfr. *Ibid.*

⁹⁴ Weiss sembra profetizzare a Itta in una lettera la sua futura professione: «Du bist klug, Itta und du übertreibst nicht, wenn du sagst, du kennst mich tiefer als ich mich selbst. Du wärest die geborene Psychoanalytikerin und ich wünschte sehr, du würdest wirklich einmal dazu kommen» (Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 15 (AdK 21)).

cumentata «die Geburt eines neuen Menschen»⁹⁵. Con l'amica, che per prima lo ha spinto a guardarsi dentro e a conoscersi meglio, il giovane intende dunque condividere con la massima trasparenza il caotico e affollato palcoscenico della sua interiorità: «Du wirst ja nun besser über mich bescheid wissen als sonst ein Mensch»⁹⁶. Inoltre, sulla scorta della spiacevole vicenda di Else, Weiss informa Itta dei suoi tentativi di superare l'incapacità di relazionarsi con le donne, raccontando con dovizia di dettagli del suo amore non corrisposto per Marianne, una ragazza di Västra Bodarna. I toni affettati delle lettere su Marianne tradiscono un certo patetismo e una melancolia wertheriana fino a poco prima impensabili:

Liebe Itta, auch hier duften die Bäume, die ganze Erde ist trüchtig und alles könnte so schön sein – unerträglich schön. Und ich bin nur voller Schmerz. Ich weiss zum ersten Mal, was es heisst, unglücklich zu lieben. Früher habe ich gemeint, man vermöchte nicht zu lieben, wenn man auf keine Gegenliebe hoffen könne. Wie sehr weit bin ich von diesem fernen Ich losgerückt. Ich liebe, verbrenne vor Liebe und bin doch ganz allein damit. Man will sie nicht haben, weist sie ab, sie muss sich in sich selbst verzehren und das ist unerträglich. [...] Ich möchte fort von hier. Alle Wege, alles erinnert mich an Marianne. Ist das nicht wahnsinnig: endlich, endlich liebe ich und nun muss diese Liebe verbrennen, ganz sinnlos – und doch muss ich lieben.⁹⁷

Ciò che cruccia Weiss è che la fanciulla, cui i genitori proibiscono di frequentare il giovane, gli sarebbe stata d'aiuto per uscire dalla situazione critica in cui si trova; addirittura si spinge a ipotizzare che «[e]ine glückliche, erfüllte Liebe jetzt hätte mich geheilt, sie hätte den natürlichen, von Gott gesandten Abschluss zu meiner Analyse gebildet. Doch so – ich weiss nicht, wie es weiter gehen soll»⁹⁸.

L'analisi ovviamente non è conclusa, eppure inizia a produrre i primi risultati. Parallelamente ai sensibili progressi ottenuti nelle sedute con Bratt, Weiss – che si era allontanato dalla tela, riconoscendo che la sua arte era divenuta costruita e poco autentica⁹⁹ – ricomincia a dipingere. Come

⁹⁵ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 10 (AdK 2).

⁹⁶ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 15 (AdK 21).

⁹⁷ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 13 (AdK 8). Sottolineatura nell'originale.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Anche qui ha giocato un ruolo importante la famosa lettera di Itta a noi non pervenuta, ma il cui contenuto traspare dalla risposta di Weiss: «ich muss meine Persönlichkeit erst finden. Ich habe Persönlichkeit in meinen frühen Bildern gehabt. Sie fehlt in den Bildern der letzten Jahre. Richtig: konstruiert. Richtig: Flucht – nicht Erleben. Alles was ich jetzt malen würde, wäre nichts Bleibendes. Ich habe mich entschlossen, mit dem Malen

spiega in una lettera a Hodann, il giovane si era imposto l'astinenza dalla tavolozza in quanto le sue opere più recenti, al contrario di quelle degli esordi, avevano battuto sentieri illusori, onirici e poco ancorati alla realtà; la sua produzione artistica si era fatta «nicht ehrlich und es war verkapselt und abwegig, genau wie ich selbst. Ich beschloss, nicht mehr zu malen, bis ich nicht wirklich den zwingenden Wunsch dazu verspüren würde und bis ich nicht sicher sei, meine illusorischen Gefilde verlassen zu haben»¹⁰⁰. Nel corso dell'analisi col dottor Bratt, però, Weiss si riavvicina al disegno, all'acquerello¹⁰¹, riconquista il piacere della pittura a olio odorando i profumi acri delle tempere e dei diluenti: «Eben habe ich meine Terpentin- und Leinölflaschen aufgemacht, um wieder zu beginnen, mit Öl zu malen – und da die Freude beim Wiedererkennen des herrlichen Balsam-Geruchs! Welch eine Welt liegt zwischen dem Schließen und Öffnen dieser Malmittelflaschen!»¹⁰². Per il giovane Weiss dedicarsi alla pittura con ispirazione e dedizione è sempre indice di buona salute, procurarsi i supporti per le tele e masticare significa progettare con entusiasmo e creatività nuove opere: «Ich denke jetzt viel ans Malen, habe mir auch schon einige Malgründe – Masonit und gutes Sperrholz – gekauft und sie sorgfältig geleimt und grundiert. Die weissen Tafeln geben mir viel Freude und ich weiss jetzt, dass ich sie bald bemalen werde. Ja, Itta, ich befinde mich auf dem Wege der Besserung»¹⁰³.

Va qui detto che, almeno in questi mesi, Weiss non attribuisce alla scrittura la stessa rilevanza simbolica che riserva alle arti figurative; il giovane non si dedica in modo particolarmente assiduo e appassionato alla letteratura e alla produzione di testi, eccezion fatta per un manoscritto intitolato *Walters Wandlungen* cui allude di frequente nelle lettere a Itta, ma che oggi non è in nostro possesso e sul cui contenuto non è possibile dunque formulare che speculazioni¹⁰⁴.

zu warten bis ich wieder malen muss. Ich muss mich jetzt finden» (Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 2 (AdK 6). Sottolineatura nell'originale).

¹⁰⁰ Peter Weiss a Max Hodann, 18 giugno 1941, Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 516. Sottolineatura nell'originale.

¹⁰¹ Cfr. Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 16 (AdK 12), Lettera 17 (AdK 9).

¹⁰² Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 18 (AdK 10).

¹⁰³ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 17 (AdK 9), 3 agosto 1941.

¹⁰⁴ Cfr. Lettera 1 (AdK 5), Lettera 2 (AdK 6), Lettera 3 (AdK 7), Lettera 16 (AdK 12), Lettera 17 (AdK 9). Secondo Robert Cohen il manoscritto potrebbe costituire una prima versione del racconto *Cloe* (cfr. Axel Schmolke, "Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern", op. cit., nota 259, pp. 733s.). Questa supposizione trova però poco riscontro nelle lettere a Itta, in cui vengono nominati alcuni personaggi del testo (Jan, Heinrich, Je-

Nonostante gli sviluppi positivi del ciclo di psicanalisi, attestati dalla ritrovata produttività artistica, a fine luglio Weiss sospende il trattamento presso Bratt. In primo luogo a causa dell'assenza del dottore, in vacanza fino a metà agosto, con cui manterrà buoni rapporti senza tuttavia sottoporsi più a sedute regolari; in secondo luogo per motivi di danaro: Weiss preferisce mettere da parte i propri risparmi per un ulteriore soggiorno nella capitale che gli consentirebbe di rendersi finalmente indipendente e creare una base di partenza concreta per la guarigione: «Ich muss jetzt mein Geld unbedingt zusammenhalten, weil ich doch jedenfalls schon so gesund bin, dass die Trennung von der Familie jetzt stattfinden muss und meine neue Arbeit so bald als möglich beginnen muss»¹⁰⁵. A Bratt riconosce di aver giocato un ruolo cruciale per il suo benessere, ma ora – dopo aver letto Freud in modo approfondito – preferisce proseguire da solo.

È trascorso appena un mese dall'inizio della terapia e, sebbene le sedute avessero luogo quotidianamente e l'avvio positivo dell'analisi avesse già sortito apprezzabili miglioramenti, l'arco di tempo è evidentemente troppo breve per poter dichiarare concluso il trattamento. In futuro Weiss rinnegherà addirittura questo periodo, sostenendo di essere entrato in analisi solo dopo la guerra¹⁰⁶. In ogni caso – seppure il raggiungimento di una completa guarigione resti lontano – dalle lettere a Itta Blumenthal Weiss lascia trasparire i progressi fatti nel senso di una maggior autocoscienza e di una più distaccata autocritica. Si sente pronto per affrontare, dopo la grande fuga fallimentare di qualche mese prima, una nuova permanenza a Stoccolma: attraverso la mediazione di Itta, Weiss trova alloggio presso il

anne) che non compaiono nel racconto. (Cfr. Lettera 2 (AdK 6), Lettera 3 (AdK 7); Peter Weiss, *Cloe*, in *"Verehrter großer Zauberer"*, op. cit., pp. 146-211). Potrebbe piuttosto trattarsi di un racconto a cui Weiss lavorava già dal 1939, come si legge in una lettera a Goldschmidt e Jungk: «Ich habe schon wieder angefangen mit einer Erzählung, das ist eine gute Sache, sich eine Welt aufzubauen, in die man sich flüchten kann. Wir sind ja Flüchtlinge, Träumer [...]» (Peter Weiss a Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk, Lettera 27, ricevuta il 5 maggio 1939, op. cit., pp. 90-97, qui p. 96). Oppure, infine, le *Walters Wandlungen* potrebbero essere uno di quei testi preparativi di *Abschied von den Eltern* a noi non traditi, la cui esistenza viene ipotizzata da Schmolke (pp. 34-36).

¹⁰⁵ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 19 (AdK 17). Sottolineatura nell'originale. In *Fluchtpunkt* invece il narratore interrompe la psicanalisi perché la ritiene inconcludente. Cfr. Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, op. cit., p. 52.

¹⁰⁶ Cfr. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos, op. cit., p. 37. Weiss fa qui riferimento ai due anni di psicanalisi cui si sottopone a partire dal 1950 presso il dottor Lajos Székely.

regista tedesco Curt Trepte¹⁰⁷ e il 30 agosto 1941 si troverà ancora una volta, carico di nuove speranze, nella capitale svedese.

7. Conclusioni

Con il nuovo capitolo stoccolinese si conclude una parte importante della vita di Peter Weiss, segnata da quella che nelle lettere a Itta Blumenthal definisce come «die seltsamste und langwierigste Krise meines Lebens»¹⁰⁸. Di questa crisi si può dire a ragione che è stata non solo scatenata, ma anche accompagnata e resa più lieve dal confidenziale scambio epistolare con l'adorata «Itta-Schwester»¹⁰⁹. Rimane da chiarire per quale ragione nelle prose autobiografiche di Weiss – in cui d'abitudine compaiono personaggi costruiti palesemente attorno a figure realmente esistite¹¹⁰ – non confluiscono persone che hanno trovato un posto rilevante nella sua esistenza, come Itta Blumenthal o gli amici Goldschmidt e Jungk. Senza escludere l'ipotesi che questi possano esser stati citati in testi a noi non pervenuti, come lo stesso manoscritto *Walters Wandlungen*, si deve forse riconoscere nell'atteggiamento dello scrittore una scelta strategica nel senso di una «Wunschautobiographie»¹¹¹ legata alla rappresentazione squisitamente letteraria che Weiss vuol fornire della propria esistenza: là dove infatti desidera anzitutto rivendicare autarchicamente il proprio sviluppo personale, inserire nella narrazione figure che hanno dato uno slancio decisivo al suo movimento di autoliberazione avrebbe probabilmente relativizzato – se non altro nella carica espressiva dei racconti – il motivo weissiano della tormentata emancipazione giovanile.

¹⁰⁷ Per la corrispondenza tra Weiss e Trepte in riferimento all'affitto della camera a Stoccolma si vedano le lettere conservate presso il Peter-Weiss-Archiv, lfd. Nr. 2441.

¹⁰⁸ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 5 (AdK 4).

¹⁰⁹ Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 18 (AdK 10).

¹¹⁰ Si pensi a figure maschili come Max Barth (Max B. in *Abschied von den Eltern*, Max Bernsdorf in *Fluchtpunkt*), Iwan Bratt (Baahl in *Fluchtpunkt*), Max Hodann (Hoderer in *Fluchtpunkt*, Hodann nella *Ästhetik des Widerstands*), ma anche a donne importanti come Margarete Melzer (senza nome in *Abschied von den Eltern*, Magda in *Fluchtpunkt*, Margarete in *Rekonvaleszenz*), Else Baumann-Söderström (Else in *Fluchtpunkt*), Rosalinda von Osietzky-Palm (nella *Ästhetik des Widerstands*) e Ruth Anker (Rut nel racconto *Screw oder dreizehn Londonder Tage*, in "Peter-Weiss-Jahrbuch", 2 (1992), pp. 9-20), amica che Weiss (cfr. Lettera 15 (AdK 21)) paragona a Itta per il ruolo di confidente che ricoprì nel periodo londinese.

¹¹¹ Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis, «*Es ist eine Wunschbiographie*», in Rainer Gerlach, Matthias Richter (cur.), *Peter Weiss im Gespräch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1986, pp. 216-223, qui p. 217.

È presumibile che, lasciata Alingsås e giunto in pianta stabile a Stoccolma, Peter Weiss abbia continuato a frequentare regolarmente Itta Blumenthal per almeno due mesi, sino alla partenza della donna per gli Stati Uniti, avvenuta a inizio ottobre di quello stesso anno. La vita privata del giovane nella capitale permane non priva di turbolenze: le due lettere inviate a New York¹¹² parlano a Itta di due storie d'amore travagliate – quella con la pacifista Rosalinde von Ossietzky, sposata, e quella con Helga Henschen, con la quale Weiss porta avanti un rapporto altalenante fino al matrimonio, avvenuto nel 1943 e seguito, qualche anno dopo la nascita della figlia Rebecca, da un'inevitabile separazione.

Sebbene Weiss non esca completamente indenne dal periodo di crisi che lo ha investito a partire dall'aprile 1941 e sebbene continui a registrare smottamenti nel proprio percorso anche dopo il trasferimento a Stoccolma, resta innegabile il grande giovamento tratto dal rapporto con Itta e dall'analisi presso Bratt. Weiss ha compiuto in pochi mesi un primo passo nella ricerca della propria libertà e dell'indipendenza come artista e come uomo: ad Alingsås tornerà solo per recar visita ai genitori, non più disperato e penitente come il figliol prodigo, sazio neppure delle carrube dei porci. E l'euforia della rinascita dopo lenti e dolorosi mutamenti interiori, la speranza di un taglio netto e definitivo, l'eccitazione per la partenza senza ritorno, sono quelle che scoviamo nei toni pressoché prometeici della chiusa di *Abschied von den Eltern*:

die Unruhe, die jetzt begonnen hatte, ließ sich nicht mehr eindämmen, nach Wochen und Monaten langsamer innerer Veränderungen, nach Rückfällen in Schwäche und Mutlosigkeit, nahm ich Abschied von den Eltern. Die Räder der Eisenbahn dröhnten unter mir mit unaufhörlichen Kesselschlägen, und die Gewalten des Vorwärtsfliegens schrien und sangen in beschwörerischem Chor. Ich war auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben.¹¹³

¹¹² Cfr. Peter Weiss a Itta Blumenthal, Lettera 20 (AdK 14), 18 novembre 1941 e Lettera 21 (AdK 13), 7 maggio 1943.

¹¹³ Peter Weiss, *Abschied von den Eltern*, op. cit., p. 168. Per una documentata analisi di come la partenza per Stoccolma del 1941 sia permeata in questo passo si veda Axel Schmolke, "Das fortwährende Wirken von einer Situation zur andern", op. cit., p. 372.

* * *

Stefan Krammer
(Wien)

*«Schluss mit der Wirklichkeit»
Kunst und/ als Revolution in der Wiener Avantgarde*

Avantgarde nimmt Bezug zur Tradition, ist Reaktion auf Tradition, will mit ihr brechen und wird so zur Gegentradition. Dabei reibt sie sich an Normen, entlarvt diese als Konstruktionen und überschreitet sie in dekonstruktiver Weise, indem sie die Abweichung zur Norm erklärt und diese auch noch zur Aufführung bringt. Die Aufbruchsstimmung der avantgardistischen Kunst gilt nicht nur ästhetischen Positionen, sondern drückt sich ebenso auch in ihrem Verhältnis zur Politik aus. Denn dem ästhetischen Fortschreiten der Avantgarde folgen geradezu zwingend politische Anfeindungen, denen dieser Fortschritt ausgesetzt ist. Allein das Unterdrücken, Marginalisieren und Verschweigen der Avantgarde von Seiten des Staates und der breiten Öffentlichkeit unterstreicht die politische Bedeutung eben dieser als revolutionäre, zumindest aber kritische Instanz, die für eine moderne demokratische Gesellschaft unabdingbar scheint (Liessmann 97).

In welchem Maße die künstlerischen Arbeiten der Avantgarde allerdings als gesellschaftspolitische Interventionen und dadurch als Angriff auf eine durch die Wirklichkeit scheinbar generierte Normalität zu begreifen sind, soll nun im Folgenden untersucht werden. Im Zentrum meiner Überlegungen stehen dabei die Arbeiten der Wiener Avantgarde nach 1945, insbesondere jene der Wiener Gruppe und des Wiener Aktionismus. Beide «Bewegungen» sind zum avantgardistischen Aushängeschild eines Staates geworden, dessen sozialer Druck sie in ihrer Verschränkung zur subversivsten Formation der österreichischen Kunst gemacht hat. Die Unterbrechungen, welche die vermeintlichen¹ Mitglieder der Wiener Gruppe Fried-

¹ Kastberger betont die Fragwürdigkeit der personellen Besetzung der Wiener Gruppe: H. C. Artmann dementiert beispielweise seine Zugehörigkeit zur Gruppe und stilisiert diese zu einer «Erfindung» von Gerhard Rühm (11). Dementsprechend bezeichnet auch Kaar H. C. Artmann als «gerühmtes Mitglied» der Wiener Gruppe (12).

rich Achleitner, H. C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener und die Wiener Aktionisten Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch und Rudolf Schwarzkogler in radikaler Weise in Gang gesetzt haben, manifestieren sich in künstlerischen, kulturellen und gesellschaftspolitischen Umbrüchen. Die genannten Künstler sind allesamt als Avantgardisten des gesellschaftlichen Fortschritts zu begreifen, die in der Kunst antizipierten, was dann in der gesellschaftlichen Realität verwirklicht werden sollte. Ihre Arbeiten und Aktionen spielen aber mit dieser Wirklichkeit, provozieren sie gleichsam und erlangen dadurch auch politische Bedeutsamkeit.

Die Wiener Avantgardisten bedienten sich insbesondere theatraler Formen, um die Grenzen ihrer Kunst, insbesondere auch im Hinblick auf das Leben zu sprengen. Es nimmt nicht wunder, dass sich gerade in avantgardistischen Bewegungen das Theater als Experimentierfeld der Kunst als besonders ergiebig erwies und sich die theatrale Kunstform der Performance etablieren konnte, denn mit dem Bestreben, Kunst in das Leben zu überführen (Bürger 67), wurden (und werden noch immer) zwangsläufig die unterschiedlichen Formen und Möglichkeiten des Performativen angesprochen. So erweiterten die historischen Avantgarden seit Beginn des 20. Jahrhunderts das Feld der künstlerischen Präsentationsformen von den etablierten Kunstgattungen hin zu Aktionsformen, an welche das Aktionstheater nach dem Zweiten Weltkrieg anknüpfen konnte (u.a. Lehmann 73-84, Dreher 15-20). Innerhalb dieser Entwicklungen ist auch die Wiener Gruppe und der Aktionismus zu positionieren, wenn auch – wie Klaus Kastberger konstatiert – als Spezialfall: Denn Österreich «wurde in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollkommen avantgardefrei gehalten, bis es dann in den 50er und 60er Jahren zu einer wahren Eruption avantgardistischer Kunst und Literatur kam» (5). Durch das Zusammenfallen, ja der Simultaneität von klassischer Avantgarde und Neoavantgarde ist von einer «gleichzeitig/ungleichzeitigen österreichischen Avantgarde» auszugehen (25).

Die österreichische Avantgarde lässt sich aber nicht allein als nationales Phänomen beschreiben, bei dem die gesellschaftspolitische Situation des Landes eine wesentliche Rolle spielt, sondern sie kann auch in Hinblick auf ihre ästhetischen Positionen, insbesondere im Bereich des Performativen, international verortet werden. So können etwa die Arbeiten der Wiener Gruppe in Zusammenhang mit dadaistischen und futuristischen Formen des Varieté und des Kabarett sowie Lesungen von Laut- und Simultangedichten mit Geräuschmusik und Proklamationen gelesen werden,

wie auch mit dem künstlerischen Programm des Black Mountain Collage, wobei die Arbeiten von John Cage, wie er sie beispielsweise in seinen «Lectures» darlegt, hervorzuheben sind (Dreher 53-54). Peter Weibel geht davon aus, dass mit dem Begriff der «schlichen Begebenheit», wie er in Zusammenhang mit dem literarischen Cabaret der Wiener Gruppe verwendet wird, eine sinngemäße Entsprechung zu «Happening» vorliegt (Weibel, *Die Wiener Gruppe* 783). Damit legt er eine Spur zu den amerikanischen Künstlern wie Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg und Robert Whitman, die Ende der 50er Jahre Bühnensexperimente der klassischen Avantgarde in «Happenings» übertrugen. Ein Zusammenhang mit jenen Künstlern lässt sich auch mit den Wiener Aktionisten herstellen, insbesondere dort, wo die Malerei zur Aktion wird. Das von Jason Pollock praktizierte «Action Painting» erwies sich wohl nicht nur für Künstler in Amerika und Japan, sondern auch für den Wiener Aktionismus als richtungweisend. Der Weg von der Aktionsmalerei zum Aktionstheater wurde aber unterschiedlich beschritten: angefangen von der japanischen Künstlertruppe Gutai, die mit Rückgriff auf asiatische Traditionen den Bühnenraum eroberte, über die New Yorker Happening-Künstler, die mit ihren «Events» unterschiedliche Aktionsformen entwickelten, bis hin zur «Body Art», bei der der Körper (mitunter durch Bemalung) zum Aktionsmaterial wurde (vgl. hierzu die Ausführungen von Dreher 59-84). Wenn also die Wiener Gruppe die Grenzen der Literatur und die Wiener Aktionisten jene der bildenden Kunst überschreiten und sich auf das korporale Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit einlassen, wie es sich die Performance-Kunst zu eigen macht, dann knüpfen sie an künstlerische Positionen an, die Formen des Performativen ins Zentrum rücken: Der Körper wird zum Spielfeld ihrer Kunst.

Die Wege zum Körper fallen dabei allerdings recht unterschiedlich aus. So nähert sich die Wiener Gruppe literarisch in Sprachspiel unterschiedlichen performativen Formen. Ausgehend von der konkreten Poesie, die körperliche Erscheinung und Ausdehnung des Textes sichtbar macht, arbeitet die Wiener Gruppe an der Erweiterung des Spielraums der abstrakten Textkörper. Der Körper des Textes erhebt sich vom Papier, er manifestiert sich im Körper des Künstlers und tritt in den öffentlichen Raum. Die Sprachingenieure der Wiener Gruppe entpuppen sich schließlich als wahrhaftige Entertainer (Strigl 10). Den Wiener Aktionisten hingegen sollte die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben zunächst durch die Überwindung des traditionellen Tafelbildes gelingen. Beim Versuch kulturell überlieferte Bilder und Sehgewohnheiten zu sprengen, galt

es vor allem aus dem Rahmen zu fallen. Die Rahmen mussten zerstört werden, um sich von den Fesseln der Kunst befreien zu können. Der Weg in die Freiheit (aus den Bereich der Kunst) führte direkt in die Wirklichkeit. In diesem Sinne beschreibt auch Jahraus die «direkte Wirklichkeit» als wesentliches Anliegen der Wiener Aktionisten (285). Die Direktheit ihrer Aktionen besteht darin, dass sie nicht versuchen, Wirklichkeit abzubilden, sondern selbst zu vollziehen:

die alten kunstgattungen versuchen wirklichkeit zu rekonstruieren, totalaktion vollzieht sich in der wirklichkeit. / totalaktion ist direktes geschehen (direkte kunst), nicht wiedergabe von geschehen. (Mühl/Brus 59)

In diesem Sinne korrelieren Aktionsvollzug und Wirklichkeitsvollzug miteinander, werden gleichsam identisch. Die Wirklichkeit wird als direktes Gestaltungsmittel benutzt, Materialien und Handlungen des alltäglichen Lebens zur Kunst erklärt. Das allein reichte in Österreich schon aus, um einen Skandal zu provozieren. Skandalös war aber nicht allein das «schlechte» Kunstwerk, sondern vor allem das Überschreiten der Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit.

Das Heraustreten aus dem Bereich der Kunst, die der Wirklichkeit überführt werden sollte, hatte einen massiven Eingriff in die Gesellschaft und den Staat zur Folge. Die Wiener Avantgardisten begnügten sich aber nicht nur damit, die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit aufzulösen, sondern wollten damit zerstörerisch in gesellschaftliche Normen eingreifen. Erklärtes Ziel war es, durch Destruktion der Ordnungen gleichsam die Wirklichkeit abzustellen. Wohl deutlicher konnte die Kampfansage, die anlässlich der Veranstaltung «Kunst und Revolution» im Jahre 1968 auf einem Flugblatt zu lesen war, nicht lauten: «SCHLUSS MIT DER WIRKLICHKEIT» (Weibel/Export 205). Dabei wurde die Wirklichkeit als eine gesellschaftlich konstituierte und konstruierte entlarvt, repräsentiert durch einen Staat, der sich als repressiv erweist: «mit dem staat ist die wirklichkeit verdächtig» (205).

Gegen diese verdächtige Wirklichkeit, wie sie sich im Österreich der 50er und 60er Jahre darbot, galt es also anzukämpfen. Als kriegerischer Spähtrupp versuchte man die Grenzen gesellschaftlicher Tabus und staatlicher Rechtsordnung und -normen zu durchbrechen. Wer sich aber nur weit genug vorwagte, traf in allen gesellschaftlichen Bereichen auf Formen der Polizei, der Zensur, der Repression. Peter Weibel beschreibt die damalige Situation in Österreich folgendermaßen: «es ist verboten zu verbieten / indem wir sprechen, spricht der staat / indem wir von freiheit

sprechen, spricht der Staat von unserer Unfreiheit, ersticken an den Antinomien verbalen Verhaltens» (*Kunst als Kriminalität* 31). Genau dieses Gesellschaftsbild bestätigte sich durch die Erfahrungen der Wiener Avantgardisten. Sie erlebten die Gesellschaft und den Staat in Form von Repression und Sanktionen. Das ermutigte zu Provokationen, auf die wiederum mit Repression und Sanktionen reagiert wurde. Aus dem Teufelskreis gab es kein Entrinnen: Aktion und Re-Aktion wurden so zu einer untrennbaren Symbiose.

Wesentliches Element der Aktionen war also die Provokation. In den Aktionen wurde der Körper samt seinen verbotenen Zonen ins Zentrum gerückt und mit ihm die Sexualität, wodurch Intimbereiche verletzt wurden². Insbesondere die Betonung des Ekelregenden, Schmutzigen, Grausamen bedeutete eine ungeheure Provokation des offiziellen österreichischen Kulturverständnisses. Aber gerade darauf legten es die Wiener Künstler an, ihre Aktionen sollten Re-Aktionen hervorrufen. Sie suchten Situationen, in denen instinktive Erregung durch Abscheu, Peinlichkeit und Blamage erzeugt werden konnte. Die Arbeit mit dem Körper, dem Gefühl des Ekels und der Scham sollten starke Empfindungen verfügbar machen. Schock und Irritation wurden bewusst eingesetzt, um den Skandal als Stilmittel einkalkulieren zu können. Die RezipientInnen wurden dabei zum Experimentierfeld der Künstler und zum Objekt ihrer Beobachtungen. Insofern sind deren Reaktionen, insbesondere die der Presse, und die Eingriffe des Staates durch die Exekutive auch als Teil der Aktionen zu begreifen. Nicht ohne Grund werden Presseberichte, Polizeiprotokolle, Gutachten und Gerichtsurteile von den Wiener Avantgardisten in einem Zusammenhang mit ihrer Kunst gebracht. Sie sind Dokumentationen der Ereignisse und Kunstobjekte zugleich.

Mit Erika Fischer-Lichte ließe sich diese Wechselbeziehung von Aktion und Re-Aktion wohl als performative *feedback*-Schleife bezeichnen, welche

² Aus feministischer Sicht ist das korporale Spiel der Wiener Avantgardisten heute zu Recht zu kritisieren. Sowohl die Wiener Gruppe als auch die Aktionisten erweisen sich genau genommen als künstlerische Männerbünde, die – weitgehend unter Ausschluss von Frauen – programmatisch für die Verwirklichung ihrer männlichen Kunst eintraten. Gegenstand einer anti-staatlichen Körperpolitik sind in den Aktionen der Wiener Avantgardisten vor allem Männerkörper. Frauen werden als Künstlerinnen nicht wahrgenommen, sie werden vielmehr als Akteurinnen missbraucht, im Namen der Kunst und als Angriff gegen den Staat, gegen dessen politische und kulturelle Machtstrukturen die Aktionen gerichtet waren. Die patriarchalen Strukturen, die dem Staat gleichsam eingeschrieben sind, werden dabei kaum hinterfragt. (Zur Sozialgeschichte von Männerbünden in der Bildenden Kunst vgl. Thurn 77-86).

die Handlungen und Verhaltensweisen der Akteure und ZuschauerInnen miteinander verschränkt und dadurch das Ästhetische unmittelbar mit dem Sozialen und Politischen verknüpft (Fischer-Lichte 80-82). Die Interaktion bestimmt so das Ereignis, das als Versuchsanordnung und Experiment im besten Sinne von Autopoiesis und Emergenz (die etymologisch den Notfall mit sich führt) bestimmt ist. In einer Ästhetik des Performativen lassen sich demnach die Bereiche Kunst, soziale Lebenswelt und Politik auch «kaum säuberlich» (82) voneinander trennen. So gilt es eben auch in der Analyse der Arbeiten des Wiener Avantgardisten die «unsauberen Grenzgänge», die «dubiosen Grenzüberschreitungen» und «explosiven Mixturen» (82) zu beschreiben. Anhand einiger künstlerischen Aktionen und Veranstaltungen der Wiener Gruppe wie der Wiener Aktionisten soll nun gezeigt werden, wie gesellschaftspolitische Anliegen durch Radikalisierung der Form zum Ausdruck gebracht werden konnten³. Dabei sollen Parallelen zwischen den Verletzungen der ästhetischen Kriterien und der Übertretung gesellschaftlicher Normen gezogen werden.

Die ersten aktionistischen Veranstaltungen, die im Umkreis der Wiener Gruppe in den 50er Jahren stattfanden, beispielweise die melancholisch-

³ Dokumentiert sind die aktionistischen Arbeiten der Wiener Avantgarde in zahlreichen Kunstkatalogen, allen voran Weibels und Exports wien. bildkompndium wieder aktionismus und film aus dem Jahr 1970. Die Arbeiten der Wiener Gruppe werden in Rühms Band Wiener Gruppe aus dem Jahr 1967 (Neuaufgabe 1985) vorgelegt, der Biennale-Katalog von 1997 liefert noch umfassendes Bildmaterial. Die Aktionen des Wiener Aktionismus finden sich nicht nur in den beiden Bänden *Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965* (1988) und *Der zertrümmerte Spiegel. Wien 1960-1971* (1989), sondern ebenso in den Katalogen zu den einzelnen Aktionisten, die für vorliegende Arbeit eine wichtige Quelle bieten: *rudolf schwarzkogler. Leben und Werk* (1992), *Günter Brus – Werkumkreisung* (2003), *Nitsch – eine retrospektive* (2003), *Otto Mühl. Leben / Kunst / Werk* (2004). Mit der Distanz zu der radikalen Ära der Wiener Avantgardisten scheint auch deren kulturelle Bedeutung zu wachsen. Insofern nimmt es nicht wunder, dass sie in den letzten Jahren vermehrt von Kunst, Kultur und Wissenschaft wahrgenommen werden. So wird Ende der 90er Jahre der Wiener Gruppe eine Ausstellung bei der Biennale in Venedig und in der Kunsthalle Wien gewidmet. Das 2001 im Wiener Museumsquartier neu eröffnete Museum Moderner Kunst setzt hingegen mit der Ausstellung «Fokus 01 – Rebellion und Aufbruch – Kunst in den 60er Jahren» ein deutliches Zeichen, das dem Wiener Aktionismus seinen Platz in der modernen Kunst zuweist. Es folgen Ausstellungen zu den einzelnen Aktionisten, beispielsweise 2001 zu Schwarzkogler in der Galerie Grinzinger in Wien, eine Retrospektive zu Brus 2003/04 in der Albertina in Wien, eine zu Nitsch ebenso 2003/04 in der Sammlung Essl in Klosterneuburg wie auch eine Werkschau zu Mühl 2004 im Museum für angewandte Kunst in Wien. Seit 2007 gibt es sogar ein eigenes Hermann-Nitsch-Museum in Mistelbach/Niederösterreich, seit 2008 auch eines in Neapel.

makabre Prozession «une soirée aux amants funèbres» im August 1953, die Protestdemonstration gegen die Wiedereinführung einer österreichischen Armee im Jahre 1955 oder die Aktion im Jahre 1957, bei der an öffentlichen Plätzen das flagellomechanische Manifest mit Bleikugelschnüren aus einer Schreibmaschine gepeitscht und an die PassantInnen verkauft wurde, sind im Zusammenhang mit Artmanns poetischem Act zu lesen, wie er ihn 1953 in seiner «Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes» beschreibt. Nicht mehr das literarische Produkt legitimiert die Existenz eines Dichters, sondern allein sein poetisches Handeln, das sich jeder konventionellen Logik entzieht. Der Dichter definiert sich demnach nicht mehr über seine Texte, die Produkte seines schriftstellerischen Schaffens sind, sondern durch seine poetische Lebenshaltung (Artmann 363). Mit der «alogischen Geste» wird dem herkömmlichen Textbegriff in seinem auf Kohärenz ausgerichteten Logozentrismus der Kampf angesagt. Die Aktionen werden somit zu poetischen Handlungen erklärt, wobei der poetische Anspruch, der mit ihnen verbunden ist, wohl für mehr Provokation sorgt, als die Veranstaltungen selbst, auch wenn diese zumal durch Polizeigewalt aufgelöst werden mussten (Bucher 39).

Mit dem radikalen Anspruch, «*wirklichkeit* auszustellen, und damit, in Konsequenz, abzustellen» (Wiener, *das literarische cabaret* 403), steht schließlich das von der Wiener Gruppe realisierte literarische Cabaret ganz im Zeichen eines avantgardistischen Programms, das die Grenzen zwischen Kunst und Leben aufzulösen versucht. Mit den beiden Veranstaltungen am 6. Dezember 1958 in der Künstlervereinigung «Alte Welt» sowie am 15. April 1959 im Porrhaus beschreitet die Wiener Gruppe neue Wege, der Frage nach den Möglichkeiten der Abbildung von Wirklichkeit (insbesondere durch Sprache), dem Verhältnis zwischen Zeichen und seiner Bedeutung sowie der Relation zwischen Realität und Fiktion beizukommen. Der Übergang von Literatur zu Aktion resultiert schließlich aus dem Experiment, das zunächst den Mechanismen der Sprache und der Kommunikation, sodann der Konstruktion von Wirklichkeit gilt. Ebenso wie literarische Traditionen durchbrochen werden, sollen auch gesellschaftliche Normen verletzt und dadurch zum Einsturz gebracht werden.

Die Veranstaltungen des literarischen Cabarets sind aber nicht als agitatorische Protestaktionen, in denen mit erhobenen Zeigefinger auf gesellschaftliche Missstände aufmerksam gemacht wird, zu verstehen, sondern als «schlichte begebenheit» (Achleitner 419), denen jegliche moralische Absichtserklärung fehlt. Allein das Publikum soll erzogen werden, denn die Kritik richtet sich auf das passive Verhalten der ZuschauerInnen, die herkömmliche Theaterkonventionen wenig in Frage stellen und sich allzu

leicht der (Bühnen)Illusion hingeben. Der doch recht konventionelle Rahmen, in denen die literarischen Cabarets als theatrale Veranstaltungen stattfinden (zu nennen wären hier beispielweise der Bühnen- und Zuschauerraum, die gesetzlichen Rahmenbedingungen), macht es für das Publikum allerdings schwierig, die Aufführungen so zu betrachten, dass die Akteure niemand anderen darstellen, sondern stets sie selbst bleiben. So wird es auch noch nicht ganz gelingen, den Rahmen zwischen Kunst und Wirklichkeit zu sprengen, zunächst wird nur die Möglichkeit eröffnet, zumindest teilweise aus dem Rahmen zu fallen.

Die Wiener Gruppe möchte mit ihren literarischen Cabarets also die traditionellen Zuschauergewohnheiten in Frage stellen, die Veranstaltungen sind darauf angelegt, das Publikum zu verärgern, zu schockieren oder auch nur zu langweilen. «wir wollten uns das publikum genehmigen, und planten entsprechen einen progressiven zuschauerschwind ein» (Wiener, *das literarische cabaret* 404), berichtet Oswald Wiener über das erste literarische Cabaret. Bei der zweiten Veranstaltung sollte so lange gespielt werden, bis die letzten ZuschauerInnen den Veranstaltungsraum verlassen hätten, nötigenfalls sollte sogar Tränengas eingesetzt werden. Das Publikum wird so zur Angriffsfläche, gegen welche die Akteure ins Feld ziehen⁴. In der «ersten nummer», so der Titel der ersten Nummer, wird das Verhältnis zwischen Zuschauer und Akteur umgekehrt, wenn nach Öffnen des Vorhangs der Bühnenraum dunkel bleibt und der Zuschauerraum erleuchtet wird. Die Akteure mimen in Dreierreihe sitzend Theaterbesucher, die mit Spannung dem folgen, was sich im Zuschauerraum abspielt. Den eigentlichen ZuschauerInnen wird so ein Spiegel vorgesetzt, der ihre Rolle innerhalb des Theaters reflektiert und dadurch zur Reflexion einlädt. Wer nun das eigentliche Theater spielt und wie die Rollen in diesem Theater verteilt sind, soll hinterfragt werden. Durch das Spiel im Spiel, dessen Grenzen nicht immer eindeutig zuordenbar sind, verschwimmen schließlich auch die Ebenen zwischen Fiktion und Realität.

Am direktesten wurden Künstler und Publikum wohl mit der Wirklichkeit konfrontiert, wo die Polizei zum Einsatz kam, gleichsam ihren Auftritt hatte. Wiener berichtet von den Interventionen der Polizei bei der zweiten Veranstaltung des literarischen Cabarets folgendes:

bereits anlässlich der klavierzerschmetterung war die polizei hinter der bühne aufgetaucht und wollte vor jeder nummer genau wissen

⁴ Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Vogel, wenn sie mit der kriegerischen Metaphorik, die dem Begriff der Avantgarde eingeschrieben ist, auch die Auftritte der Wiener Gruppe beschreibt (*Auftritte, Vortritte, Rücktritte* 29).

wie sie wohl beschaffen sei. die beamten hinderten uns sehr, machten die mädchen nervös, hielten uns auf, verboten dies und jenes und drohten mit dem abbruch der veranstaltung. die von der bühne aus erfolgende meldung ihrer ankunft und einmischung irritierte sie erst etwas, später wurden sie wieder zudringlich und ärgerten uns gewaltig. (414)

Dass die Mitwirkung der Polizei nicht nur für die Dramaturgie des Abends wichtig war, sondern geradezu Bedingung für die Stoßrichtung der Gruppe, davon geht auch Strigl aus, wenn sie etwa fragt: «Wie wäre etwa von Gelingen zu sprechen gewesen, wenn nicht wenigstens die eine oder andere geplante Nummer die Grenze öffentlicher Schicklichkeit verletzt hätte?» (20). Die Polizei wird gleichsam zum Garanten für den Happening-Charakter des Ereignisses, denn die Gruppe musste auf die Störungen reagieren, musste improvisieren, um den angedrohten Abbruch zu verhindern (Birbaumer 334). Dass die Mitteilungen der Aktivitäten der Polizei vom Publikum nicht ernst genommen wurden, lag an dem improvisatorischen, sprich chaotischen Charakter der Veranstaltung insgesamt. So fiel es dem Publikum auch schwer einzuschätzen, ob die langen Pausen, die teilweise durch sehr kurze Auftritte unterbrochen wurden, beabsichtigt oder unbeabsichtigt waren, «niemand konnte sagen, welches ereignis zur aufführung gehörte und welches nicht» (Wiener, *das literarische cabaret* 416). Doch nicht nur das Publikum war irritiert, auch die Künstler selbst waren überrascht, wie ihre Nummern zu Selbstläufern wurden und gerade das, was nicht geplant worden war, in sinnvoll-sinnloser Weise den Rahmen der Veranstaltung sprengte.

Ähnlich verworren gestaltete sich das Spiel zwischen Realität und Fiktion auch in dem von Mühl und Nitsch inszenierte «fest des psycho-physischen naturalismus» vom 28. Juni 1963, das hier gleichsam exemplarisch die Anfänge des Wiener Aktionismus darlegen soll. Die Aktion begann mit einer Zertrümmerung eines Spiegels, wodurch der Eingang zu einem Keller frei wurde, in dem Nitsch eine «lammzerfleischung» und Mühl die «versumpfung einer venus» realisieren wollten. Der Sturz von Mutters Küchenkredenz aus der Wohnung einer Frau Kafka im 4. Stock, angefüllt mit Farben, Marmelade und Geschirr, sollte auf einem auf der Straße aufgespannten Papier ein Aktionsbild ergeben. Die Symbolik der Aktion ist überdeutlich: Es geht, wie der Titel verheißt, um die psychophysische Deformierung des bürgerlichen Menschen, der in Überwindung seiner Sozialisation den Weg in das Verdrängte, Verbotene und Tabuisierte wagen soll. Der Abstieg in den Keller, der dazu notwendig wird, führt direkt in den Bereich des Unbewussten. Zuvor wird noch der Spiegel zerschlagen,

um die Wirklichkeit zu zeigen, wie sie wirklich ist, und die Kredenz zertrümmert, um sich der familiären, vielmehr mütterlichen, Sozialisation zu entledigen. Derlei Befreiung von den gesellschaftlichen Ordnungen wurde durch die Polizei verhindert, die den Keller räumen ließ und so der Aktion ein frühes Ende bescherte, um den Künstlern klarzumachen, «wo die Grenzen zwischen künstlerischer Freiheit und Strafgesetz verlaufen» (Jaschke 40). Die Aktionisten hätten den Ausgang der Aktion nicht besser planen können, die symbolische Kraft des Eingriffs der Polizei ist durch nichts zu übertreffen. Von Seite der Presse wurden sogar Vermutungen angestellt, dass die Aktionisten selbst die Polizei alarmiert hätten, um Aufsehen zu erregen (39). Die Irritation, ja der Reiz liegt dort, wo die Grenzen zwischen Inszenierung und Realität, zwischen Aktion und Re-Aktion verschwimmen, und die symbolisch definierte und reale Situation schließlich zusammenfallen. Das Spiel mit der Wirklichkeit bringt schließlich auch den durch den Staat mit seinen reglementierenden Ordnungssystemen festgesetzten Wirklichkeitsbegriff ins Schwanken. Wesentlich scheint hier, dass dadurch die Wirklichkeit selbst als Konstruktion entlarvt wird.

Günter Brus wiederum sucht die Konfrontation mit der Wirklichkeit in seinem «Wiener Spaziergang» am 5. Juli 1965. Korrekt gekleidet, aber weiß übermalt mit einem vertikalen schwarzen Strich in zwei Hälften geteilt, wurde Brus zum öffentlichen Ärgernis. Da durch seine Aktion die Ordnung an einem öffentlichen Ort gestört schien, musste die Polizei eingreifen und eine Ordnungsstrafe verhängen. Die Aktion zur Vernissage seiner Ausstellung «Weiß in weiß in einer weißen Galerie» am folgenden Tag blieb allerdings unbeanstandet. Wo Kunst im Rahmen der Kunst und vor allem im dafür vorgesehenen Raum der Kunst, nämlich in einer Galerie, stattfindet, war sie geduldet, denn die Grenzen von Kunst und Wirklichkeit wurden dabei nicht überschritten. Diese Grenze wird durch den schwarzen Strich auf dem weiß übermalten Körper sichtbar gemacht. Er wird zum Markenzeichen für Brus und symbolisiert die durch die Gesellschaft hervorgerufene Gespaltenheit, ja Schizophrenie des Künstlers. Den Körper durchzieht in seiner permanenten Grenzerfahrung ein Riss, der Auflösung und Destruktion vor Augen führt.

Brus bringt seinen Körper ins Spiel und zeigt in seinen Aktionen, inwiefern der Körper den staatlichen Ordnungsprinzipien unterworfen ist. Indem der Körper durch den Staat in seinen Grenzen festgelegt und reglementiert wird, ist er staatlich konstituiert. Der Staat wiederum kann nur, indem er auf den Körper zurückgreift, sich selbst als Ordnungsmacht etablieren, insofern manifestiert er sich körperlich. Körper und Staat sind demnach wechselseitig miteinander verflochten (Jahraus 339-341). Brus

kann in seinem programmatischen Text «Der Staat» der staatlichen Konstitution des Körpers eine körperliche Konstitution des Staates entgegenhalten, allerdings aufgrund des repressiven Charakters nur noch unter dem Blickwinkel der Verkrüppelung: «Der Staat hält seine körperliche Hinfälligkeit dadurch aufrecht, daß er mich zur Krücke befiehlt» (Brus, *Der Staat* 306). Der Staat wird als eine Last erlebt, die schwer auf den Körper wirkt. Er wird zum Inbegriff der den Körper zerstörenden Zwänge, indem er die Körpergrenzen überschreitet und zugleich Körperterritorien besetzt:

Der Staat [...] drückt meine Blase, bis ich zu einem neuen Schilling greife [...] er spreizt meine Schenkel und wirft mir eine Hure ins Gemüt [...] Der Staat will mich essen, rösten, schlecken, vögeln, einfrieren, auftauen, erfinden. Der Staat kennt keinen Betriebschluss für meine Drüsen. Er presst meinen After zu und reisst meine Narben auf, greift meine Hühner aus. (306)

Für den Wiener Aktionismus gewann der Körper gerade dadurch eine so wichtige Rolle, da durch ihn die gesellschaftliche Positionierung der staatlichen Ordnung, insbesondere in seiner Unterdrückung des Individuums, in der Aktion dar- und bloßgestellt werden konnte. Im Sinne einer Befreiung des Körpers wurde dieser als Medium der Erfahrungen eingesetzt, die nicht der Repressionsstruktur des Staates unterliegen. Das Anschütten mit Farbe und Blut, das Beschmieren mit Lebensmitteln, Eingeweiden und Exkrementen sowie sadomasochistische und sexuelle Exhibitionen verkündeten das Primat des Leibes, durch den und mit dessen verbotenen Zonen gesellschaftliche Tabus überwunden werden konnten. Darin mag auch die provokatorische Strategie der Wiener Aktionisten gelegen haben, dass sie in avantgardistischer Praxis Regeln und Gesetze verletzten und dadurch die Grenzen zwischen Norm und Abnorm perforierten. Die Schnitte, die sie hinterließen, sind allerdings keine glatten, sie fransen vielmehr die Grenzen aus, destruktiv und dekonstruktiv zugleich.

«Avantgarden führen das Skapell», argumentiert Juliane Vogel, um einerseits jene Schnitte zur Sprache zu bringen, durch die sich avantgardistische Bewegungen von traditionellen Kunsttraditionen trennen, um andererseits aber auch auf jene Schneidewerkzeuge hinzuweisen, die oftmals im avantgardistischen Arbeitsprozess zum Einsatz kommen. (*CUTTING* 110). Die Wiener Aktionisten stehen da ganz in der avantgardistischen Tradition, ihre Arbeiten werden zu Beispielen aktionistischer Schneidekunst. Das besondere daran ist, dass die Klinge an den Körper angelegt wird. Nitsch und Schwarzkogler wählen als Substitut ihrer eigenen Körper Tiere. In Nitschs sakralem Schlachttheater müssen da Lämmer und Stiere herhal-

ten, Schwarzkogler nimmt den nicht minder mit christlicher Symbolik aufgeladenen Fisch, um sein eigenes Geschlecht zu verschonen. Seine 2. Aktion im Sommer 1965 wurde zu einer Parodie des christlichen Abendmahles, als er statt des männlichen Gliedes den Forellenleib durchschnitt. Die Beschneidung veranschaulicht allemal die Kastrationsängste des Künstlers, die Furcht vor patriarchalen Strukturen, die ihm gewaltig an den Leib rücken. In diesem Zusammenhang sind auch die Gerüchte um Schwarzkoglers Selbstmord im Jahre 1969 erwähnenswert, denn laut amerikanischen Medien (allen voran der Artikel von Robert Hughes im *Time Magazine*) sei Schwarzkogler an den Folgen einer im Rahmen einer Aktion durchgeführten Selbstkastration gestorben. Daraufhin stilisierte man ihn immer wieder zu einem Märtyrer der Kunst, der seinen künstlerischen Weg der Arbeit am Körper bis zur letzten Konsequenz, i.e. die Selbsttötung, gegangen wäre. Derlei Vermutungen mögen zwar recht reizvoll sein, aber sie sind grundlegend falsch. Betrachtet man sein künstlerisches Werk, wird deutlich, dass seine Körpereingriffe stets im Bereich der Fiktion bleiben, sie werden allein für die Kamera in Szene gesetzt. (Badura-Triska/Klocker 7).

Ein wenig anders verhält sich die Sachlage bei den Selbstbemalungen und Selbstverstümmelungen, wie sie Brus in seinen Aktionen durchgeführt hat. Der Pinsel wurde allmählich durch Schneidewerkzeuge ersetzt, an die Stelle der Farbe rückte sein eigenes Blut. Das Überschreiten der Grenze zwischen Kunst und Wirklichkeit hatte seinen Preis: nämlich Schmerz. Wer Wirklichkeit nicht nur abbilden, sondern vorführen möchte, bekommt hautnah die Verletzungen der Körpergrenze zu spüren, als Spuren werden die Einschnitte gleichsam auf den Körper geschrieben. «[E]s war "sein" Blut, das floß, "sein" Körper, der Schmerz litt und sich diesen selber interpretieren wollte», beteuert Schmatz, die bewusst (seins) losen Gesetze einer «letzten Kunst», wie sie Brus anstrebte, in Frage stellend (15). Eines wird dabei deutlich: Die Gewalt, die Brus in seinen Aktionen gegen sich selbst richtete, repräsentierte diese nicht nur, sondern sie war es. Sie war eine Gewalt, wie sie auf ihn durch die staatliche Unterdrückung einwirkte. Mit den Selbstverletzungen, die sich Brus zufügte, machte er die Verletzungen, die der Körper von Seiten des Staates erfahren musste, nicht nur sichtbar, sondern attackierte damit gleichsam die repressive Vorgangsweise des Staates. «Durch die reale Verstümmelung des Körpers wurde die soziale Realität der sozialen Kodierung des Körpers und die verstümmelnde Funktion der sozialen Kodierung angegriffen» (Weibel, *Zur Aktionskunst* 48).

Bei der Aktion «Der Staatsbürger Brus betrachtet seinen Körper» am 17. Mai 1968 signalisierte bereits der Titel, dass der Staat der Austra-

gungsort jener Gewalt ist, die sich der Aktionist selbst auferlegte. Die Ankündigung der Aktion durch ein rot-weiß-rotes Plakat mit Adler setzt bewusst auf die Aussagekraft der den Staat repräsentierenden Symbole. Die Provokation war vorprogrammiert. In seiner letzten Aktion «Die Zerreißprobe» am 19. Juni 1970 wurde Brus dann zum Grenzgänger zwischen radikaler Kunst und peiniger Selbstzerstörung, wobei der Körper zum Schauplatz der Souveränität und ihrer Unterdrückung wurde. Über die Schmerzgrenze hinaus replizierte er den Terror, dessen Opfer er war oder zu sein meinte, mit dem Terror gegen sich selbst. Er war Opfer wie Täter zugleich. Mit der Schere entledigte er sich zunächst nur der Damenstrümpfe und seiner Unterhose, bis er nackt und angreifbar da lag, gefangen in einem Netz an Schnüren, die den Körper zu zerreißen drohten. Höhepunkt der Aktion bildete wohl der Schnitt mit einer Rasierklinge in den Hinterkopf. Mit blutigen Wunden kroch und wälzte Brus sich schließlich auf den mit Wasser, Blut und Urin verschmierten Boden bis zur Erschöpfung. Die Aktion wurde nicht nur zur Zerreißprobe für den Aktionisten Brus, sondern insbesondere für das Publikum. Es wurde mit einer Situation konfrontiert, bei der Tabuverletzungen sich selbst als Mitteilungen suspendierten. Symptomatisch war dafür auch die Reaktion von ZuschauerInnen, die den Raum verlassen mussten, weil sie es nicht mehr ertragen konnten, was sich da vor ihren Augen abspielte. Diese dürften die Zerreißprobe wohl nicht bestanden haben. Für diejenigen, die dem «Psycho-Dramolett» standhalten konnten, blieb dann doch noch die Frage, ob sie sich als KunstbetrachterInnen einfach zuschauend zurückzulehnen dürfen oder ob sie lieber doch in die Aktion eingreifen sollten, um einen möglichen Suizid zu verhindern. Auch wenn die Aktion als ästhetische Veranstaltung angekündigt war, war aufgrund der schockartigen Impulse eine ästhetische motivierte Rezeption sicherlich nur schwer möglich. Das Setting der Aktion innerhalb des Kunstfeldes dürfte dann aber doch zu dominant gewesen sein, denn Handlungsbedarf sah wohl keiner der ZuschauerInnen, um der gesellschaftlichen Ordnung gerecht zu werden. Brucher betont bei ihrer Analyse der «Zerreißprobe», in der Brus' Selbstverletzung als stellvertretende Handlung zu lesen ist, die Trennung zwischen dem Akteur und dem Publikum. Diese wird – trotz räumlicher Nähe – durch das Ausbreiten eines weißen Tuches als «rituell-künstlich geschaffener Ort» sogar noch verstärkt (45).

Was der Wiener Aktionismus durch die Eroberung körperlicher Ausdrucksfelder, die jene der Kunst erweiterten, schuf, waren kommunikative Formen, die konventionelle, vom Staat beanspruchte und vom Sprachgebrauch kanalisierte, sprengten. Diese Destruktion wurde am Körper selbst

ausgetragen, im gewissen Sinne in einer Ästhetik der Auflösung am Körper vollzogen. In der Veranstaltung «Kunst und Revolution», die von Oswald Wiener, einem Vertreter der Wiener Gruppe, und Otto Mühl, einen Vertreter des Wiener Aktionismus, in Zusammenarbeit mit dem Sozialistischen Österreichischen Studentenbund organisiert und am 7. Juni 1968 im Hörsaal I des Neuen Institutsgebäudes der Universität Wien auch realisiert wurde, erreichte die Eskalation der Wiener Avantgarde wohl ihren Höhepunkt. Da die Aktion «in der heiligen uni» und im Beisein der Presse stattfand, geriet sie zum Staatskandal mit einer massiven Kampagne der Boulevardpresse sowie strafrechtlichen Verfolgungen und Verurteilungen. Folgender Auszug aus der Anklageschrift der Staatsanwaltschaft beschreibt – einer nachträglichen Regieanweisung gleich – die aktionistischen Elemente der Veranstaltung:

Nach einigen Vorträgen zu Beginn der Veranstaltung entkleidete sich der Beschuldigte Brus [...], urinierte sodann in das Auditorium, trank aus seiner zu einer Schale geformten Hand Urin und erbrach darauf. Schließlich kehrte er dem Auditorium den Rücken und begann die österreichische Bundeshymne laut und deutlich zu singen, wobei er in gehässiger Weise zur Verächtlichmachung und Herabwürdigung der Bundeshymne die große Notdurft verrichtete und die Exkreme an seinem nackten Körper verschmierte. [...] Noch während der vom Beschuldigten Brus gesetzten Taten betrat der Beschuldigte Otto Mühl mit einem am Oberkörper entkleideten Mann [Malte Olschewski] das Podium und schlug diesen mehrere Minuten lang mit einem Lederriemen kräftig gegen dessen Rücken und Brust. [...] Schließlich forderte der Beschuldigte Oswald Wiener, der während der ganzen Vorfälle am Podium stand und ein allerdings nur schlecht hörbares Referat hielt, die Teilnehmer an der Studentenversammlung auf, in den Stephansdom zu marschieren und dort «hinzuscheissen», was echte Provokation sei. (Eder 69-72)

Die Staatsanwaltschaft dürfte wohl die Texte der Wiener Gruppe nicht genau studiert haben, denn dort ist bereits zu lesen, was hier die Öffentlichkeit erschütterte: «schießen und brunzen sind kunsten» (Bayer/Rühm 298-299). Was hier literarisch propagiert wurde, war in der Aktion real. Wiener forderte zwar nur zur Defäkation auf, Brus tat es allerdings auch, und zwar coram publico. Der Tabubruch erfolgt im doppelten Sinne: Die Öffentlichkeit des Defäkationsaktes, der sonst an, wie der Name schon sagt, Ab-Orten vollzogen wird, übersteigt nicht nur die Ekelschranken, sondern degradiert gleichzeitig die Universität auch zu so einen Ab-Ort. (Jahraus 345). Das wirkte sich in der Verurteilung Brus' erschwerend aus,

weil die Justiz die Universität als einen Ort ansieht, «der besondere Achtung verdient» (Wiener, *ein merkwürdiges urteil* 56). Wiener liest Brus' öffentlichen Stuhlgang weder symbolisch, noch kathartisch, sondern sieht darin «die beseitigung des ekels als einer staatlichen (nicht: österreichischen) instanz und ein erfahren der leiblichkeit in ihrer staatlichkeit in einer nun allerdings noch nicht auf hochschulen vorgetragenen weise» (55). Nun wird auch beim Defäzieren der Staat ins Spiel gebracht. Zu Recht, denn für Brus wird die Ausscheidung zu einer zentralen Leitlinie, unter der er Staat und Körper aufeinander bezogen sieht:

Ich will für ihn [den Staat] denken, ihm seine Pflichten abnehmen, seinen Rotz wischen und Ausgleichssport für seine Gedärme üben. Dafür bescheisst er mich hint und vorn [...]. Er stellt mir Aborte und Universitäten in den Weg, wo ich hineinscheissen muß [...]. (55)

Das Zitat liest sich als Vorankündigung, was in «Kunst und Revolution» dann auch aktionistisch umgesetzt wurde. Dass dabei auch noch die Bundeshymne durch den Dreck gezogen wurde, mag da niemanden mehr wundern. Durch ihre Repräsentationsfunktion stand ihre Herabwürdigung in einem direkten Zusammenhang mit einer Verunglimpfung des Staates und seiner Ordnung, die auf ekelerregender Weise beschmutzt zu werden schien.

Mit der Veranstaltung «Kunst und Revolution» wollten die Wiener Aktionisten deutlich machen, dass Kunst und Politik aufs Engste miteinander verwoben sind: «“kunst” ist nicht kunst. “kunst” ist politik, die sich neue stile der kommunikation geschaffen hat» (Weibel/Export 202), heißt es in der Einladung zur Aktion. Dass sich der Staat allerdings mit diesen Formen der Kommunikation nicht einverstanden zeigte, quittierte er durch den Richterspruch, der die Aktion zum Verbrechen erklärte. Laut Weibel herrschte für die Mitglieder des Wiener Aktionismus nach «Kunst und Revolution» «regelrechte Pogromstimmung» (*Kunst: Störung* 65), die in der Heftigkeit der öffentlichen Berichterstattung, in der Verfolgung durch die Polizei und in der Verurteilung durch die Justiz evident wurde. Jahraus ist wohl in seiner Analyse zuzustimmen, dass in der Dynamik von Aktion und Re-Aktion, von aktionistischer Praxis und Erfahrung einer repressiven Umwelt, die Erfahrungen und Auffassungen des Wiener Aktionismus in ein Verhältnis wechselseitiger Bestätigung traten (323).

Oswald Wiener sieht in den aggressiven Reaktionen, die den Aktionen folgen, einen legitimen Ansatz zu einem möglichen politischen Dialog:

Ich bin der Meinung, daß man in Wien, in einem Staat wie Österreich, schon dadurch interessante Arbeit leistet, daß man Widerstände anstachelt, daß man sie herausreizt, in der Hoffnung, daß sich

diese Widerstände artikulieren, so daß man sie argumentativ in den Griff kriegen könnte. (Wiener, *Interview* 57)

Eine fromme Hoffnung. Denn die Widerstände artikulierten sich zwar in verschiedensten Formen, die Argumente waren dann aber oftmals doch sehr einseitig. Gesellschaft und Staat als Ordnungsmacht fällten eindeutige Urteile über die avantgardistischen Künstler, indem sie diese als Verbrecher oder zumindest als Wahnsinnige abstempelten. Die gesellschaftsverändernden oder auch -zerstörenden Maßnahmen von Seiten der avantgardistischen Künstler konnten dadurch nur wenig greifen und erwiesen sich zumal als kontraproduktiv. Denn anstatt Erkenntnisverunsicherung wurde die unerwünschte öffentlichen Meinung gefestigt. Auf die Frage der öffentlichen Diskussion und schließlich der Urteilsfindung von Gerichten, was noch Kunst sei und wo ihre Grenzen liegen, gab es eine eindeutige Antwort: Avantgarde – nein danke!⁵

Doch die Zeit scheint alle Wunden zu heilen. So konnten Anfeindungen überwunden, Gerichtsurteile vergessen, diffamierende Aussagen revidiert und sogar Staatspreise verliehen werden. Die Kunst der Avantgarde und insbesondere ihre «Abfälle» haben längst Einzug in die Museen und Archive gefunden. Und die ach so radikalen Wiener Avantgardisten, die es überlebt haben, wandeln heute gleichsam als lebende Denkmäler (mitunter in Wien) herum. Ganz normal.

⁵ Die Dynamik in der Entwicklung des Wiener Aktionismus zwischen Provokation und Repression fand mit «Kunst und Revolution» ihre Klimax, allerdings auch ihr vorläufiges Ende. Weitere Aktionen von Brus, der nach Berlin ins «Exil» gegangen war, und Mühl konnten nur mehr im (deutschen) Ausland veranstaltet werden. Als nunmehr letzte Provokation gegen den österreichischen Staat konstituierten sich Brus, Mühl und Wiener in ihrer Emigration zur «österreichischen Exilregierung», die sich mit ihrem Organ «Die Schastrommel» die Befreiung Österreichs vom «terror der austro-terroristen» zum Ziel gesetzt hatten. Mit den 70er Jahren fanden schließlich auch die Aktionen ein Ende. Schwarzkogler war tot, Brus setzte mit seiner «Zerreißprobe» 1970 seine letzte Aktion in Szene, um sich von nun an der Bilddichtung hinzugeben, Mühl gründete sein totalitäres Gesellschaftsmodell Friedrichshof und löste dadurch den im Konzept der «Totalrevolution» geschürten Konflikt zwischen Kunst und Politik durch einen Rückzug auf ein nach außen abgeschlossenes Gruppenleben. Allein Hermann Nitsch wird sein Orgien-Mysterien-Theater, verstanden als «rituelle organisation elementar sinnlicher erlebnisformen zu einem fest des durchbruchs zur existenz» (Nitsch 164), weiterentwickeln, immerhin bis hin zum 6-Tages-Spiel, das im Sommer 1998 verwirklicht werden konnte. Das Beharren an der Idee des O. M. Theaters war in seiner Durchführung zwar konsequent, hatte allerdings den Preis, dass sich das Schwergewicht gegenüber früherer Arbeiten von der Provokation deutlich auf die Konzeption eines synästhetischen Gesamtkunstwerks verlagerte. Was von der Radikalität der 60er Jahre übrig blieb, sind bescheidene Seitenhiebe gegen Kirche und Tierschutz.

Zitierte Werke

- Achleitner, Friedrich, et al. «literarisches cabaret». *Die Wiener Gruppe*. Ed. Gerhard Rühm. Reinbek: Rowohlt, 1985. 419.
- Artmann, H. C. «Acht-Punkte-Proklamation des Poetischen Aktes». *The Best of H. C. Artmann*. Ed. Klaus Reichert. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1975. 363.
- Badura-Triska, Eva, and Herbert Klocker, eds. *Rudolf Schwarzkogler. Leben und Werk*. Klagenfurt: Ritter, 1992.
- Bayer, Konrad, and Gerhard Rühm. «scheissen und brunzen». *Die Wiener Gruppe*. Ed. Gerhard Rühm. Reinbek: Rowohlt, 1985. 298-299.
- Birbaumer, Ulf. «Die Wiener Gruppe und das Theatralische». *Zeit der Befreiung. Wiener Theater nach 1945*. Eds. Hilde Haider-Prgler and Peter Roessler. Wien: Picus, 1998. 329-339.
- Brucher, Rosemarie. *Durch seine Wunden sind wir gebeilt. Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*. Wien: Löcker, 2008.
- Brus, Günter. «Der Staat». *wien. bildkompodium wiener aktionismus und film*. Eds. Peter Weibel and Valie Export. Frankfurt/Main: Kohlkunstverl., 1970. 306.
- Bucher, André. *Die szenischen Texte der Wiener Gruppe*. Bern: Lang, 1992.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1974.
- Dreher, Thomas. *Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia*. München: Fink, 2001.
- Eder, Thomas. «Kunst – Revolution – Erkenntnis. Oswald Wiener und ZOCK». *Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Eds. Thomas Eder and Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay, 2000. 60-80.
- Essl, Karlheinz, ed. *Nitsch – eine retrospektive. Werke aus der Sammlung Essl*. Klosterneuburg: Ed. Sammlung Essl, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004.
- Hughes, Robert. «The Decline and Fall of the Avant-Garde». *Time Magazine* 18 Dec. 1972: 111-112.
- Jahraus, Oliver. *Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins*. München: Fink, 2001.
- Jaschke, Gerhard, ed. *Hermann Nitsch. das orgien mysterien theater. Im Spiegel der Presse 1960-1988*. Wien: Freibord, 1988.
- Kaar, Sonja. *H. C. Artmann. Texte und Materialien zum dramatischen Werk*. Wien: Sonderzahl, 2004.
- Kastberger, Klaus. «Wien 50/60. Eine Art einzige österreichische Avantgarde». *Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Eds. Thomas Eder and Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay, 2000. 5-26.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999.
- Liessmann, Konrad Paul. «Spähtrupp im Niemandsland. Avantgarde, Demokratie und Markt». *Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen*

- Avantgarde*. Eds. Thomas Eder and Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay, 2000. 97-109.
- Mühl, Otto and Günther Brus. «Einladung zur Vorführung ihrer 2. Totalaktion». *Die Schastrommel* 8a (1972): 59.
- Nitsch, Hermann. *O. M. Theater – Lesebuch*. Wien. Freiburg, 1983
- Noever, Peter, ed. *Otto Mühl. Leben / Kunst / Werk*. Köln: Walther König, 2004.
- Schatz, Ferdinand. *Sinn & Sinne. Wiener Gruppe, Wiener Aktionismus und andere Wegbereiter*. Wien: Sonderzahl, 1992.
- Schröder, Klaus Albrecht, ed. *Günter Brus – Werkumkreisung*. Köln: Walther König, 2003.
- Strigl, Daniela. «Ihr Auftritt, bitte! Sprachingenieure als Entertainer». *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Eds. Thomas Eder and Juliane Vogel. Wien: Zsolnay 2008. 9-28.
- Thurn, Hans Peter. «Freundschaftskult und Geschäftsinteresse. Männerbünde in der Bildenden Kunst». *Männerbände – Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich*. Bd 2. Eds. Gisela Völger und Karin von Welck. Köln: Stadt Köln 1990. 77-86.
- Vogel, Juliane. «CUTTING. Schnittmuster weiblicher Avandgarde». *Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Eds. Thomas Eder and Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay, 2000. 110-131.
- Vogel, Juliane. «Auftritte, Vortritte, Rücktritte – Konrad Bayers theatrale Anthropologie». *verschiedene sätze treten auf. Die Wiener Gruppe in Aktion*. Eds. Thomas Eder and Juliane Vogel. Wien: Zsolnay 2008. 29-38.
- Weibel, Peter and Valie Export, eds. *wien. bildkompendium wiener aktionismus und film*. Frankfurt/Main: Kohlkunstverl., 1970.
- Weibel, Peter, ed. *Die Wiener Gruppe. Ausstellungskatalog Biennale*. Wien: Springer, 1997.
- Weibel, Peter. «Die Wiener Gruppe im internationalen Kontext». *Die Wiener Gruppe*. Ed. Peter Weibel. Wien: Springer, 1997. 763-783.
- Weibel, Peter. «Kunst als Kriminalität. Von der Transformation zur Transgression der Kunst. Eine Aide-Mémoire». *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft* 11 (1988): 20-35.
- Weibel, Peter. «Kunst: Störung der öffentlichen Ordnung?». *Im Namen des Volkes. Das "gesunde Volksempfinden" als Kunstmaßstab*. Ed. Siegfried Salzmann. Duisburg: Wilhelm-Lehmbruck-Museum, 1979. 50-65.
- Weibel, Peter. «Zur Aktionskunst von Günter Brus». *Günter Brus. Der Überblick*. Eds. Hildegund Amanshauser and Dieter Ronte. Salzburg: Residenz, 1986. 33-49.
- Wiener Aktionismus. Bd. 1. Von der Aktionsmalerei zum Aktionismus. Wien 1960-1965*. Ed. Museum Fridericianum. Klagenfurt: Ritter, 1988
- Wiener Aktionismus. Bd. 2. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel*. Ed. Hubert Klocker. Klagenfurt: Ritter, 1989.

Wiener, Oswald. «das "literarische cabaret" der Wiener Gruppe». *Die Wiener Gruppe*. Ed. Gerhard Rühm. Reinbek: Rowohlt, 1985. 401-418.

Wiener, Oswald. «ein merkwürdiges urteil». *Neues Forum* (1972): 52-57.

Wiener, Oswald. Interview. By Friedrich Geyrhofer. *Wiener. Sonderdruck Aktionismus* (1981): 56-67.

* * *

Francesca Falconi
(Urbino)

*Identità e tecniche narrative in «Leibhaftig» di Christa Wolf
Osservazioni sull'uso dei pronomi*

L'importanza che la scelta dei pronomi narrativi ha nell'intera produzione di Christa Wolf è nota ed ampiamente studiata. È la stessa autrice che tematizza nelle opere la sua personale riflessione sulla loro ricerca, scelta ed utilizzo. Ciò che mi propongo in questo contributo è considerare l'impiego che l'autrice fa dei pronomi narrativi in *Leibhaftig* (2002), in relazione all'identità e alla lotta per il divenire del soggetto. Tale tematica è infatti presente nella produzione dell'autrice fin da *Nachdenken über Christa T.* (1968), come è ben visibile dal motto che l'autrice pone all'inizio dell'opera: «Was ist das: Dieses Zu-sich-selber-Kommen des Menschen?»¹, un interrogativo intorno cui ruota l'intera storia, che trova un altrettanto nota e sofferta risposta nell'affermazione «Die Schwierigkeit, "ich" zu sagen»². La difficoltà di dirsi come soggetto trova nuove modalità espressive dopo la caduta del muro di Berlino. Se le circostanze socio-politiche sono cambiate, non è però venuta meno l'esigenza di indagare le vie che conducono alla realizzazione del sé ed alla definizione di un'identità, inevitabilmente influenzata dai cambiamenti avvenuti.

In *Medea. Stimmen* (1996) Christa Wolf riscrive la storia della «barbara venuta dall'est», trovatasi a vivere fra due terre, quella d'origine e quella d'emigrazione, in cui non si riconosce. Nonostante il finale tragico, il modello identitario che emerge è quello di una figura internamente non lacerata, capace di accogliere le differenze e di costruirsi una geografia affettiva che non si esaurisce nell'appartenenza ad un'unica patria. Nell'intervallo che separa l'opera del 1996 a quella del 2002 l'autrice ha pubblicato *Hierzulande. Andernorts* (2001), una raccolta di saggi e interventi in cui è rinve-

¹ C. Wolf, *Nachdenken über Christa T.*, Luchterhand, München, 2002, p. 7.

² *Ibid.*, p. 192.

nibile la prosecuzione di un discorso tematico, ma anche di sperimentazione narrativa, legato all'identità ed all'appartenenza. Con *Leibhaftig* la Wolf ritorna, per la prima volta dopo la pubblicazione di *Was bleibt* (1990), ad ambientare nella contemporaneità una sua opera narrativa. La tematica della ricerca del sé è qui condotta quasi esclusivamente all'interno del soggetto, una paziente degente in ospedale. A livello narrativo acquista dunque importanza l'uso dei pronomi narrativi e l'immaginario ad essi legato, come gli specchi o le onde.

Uno studio su quest'argomento non è ancora stata effettuato. Data la recente pubblicazione la letteratura critica sull'opera è circoscritta a numerose recensioni³ ed a pochi articoli. Anche i più recenti volumi dedicati alla scrittrice non prendono in considerazione il testo, sia perché si concentrano su altri aspetti della sua produzione sia per la relativa «giovinezza» del volume. L'analisi verrà condotta attraverso il supporto di alcune teorie contemporanee che indagano il rapporto identità e narrazione, quali quelle elaborate da Paul Ricoeur nell'opera *Sé come un altro* e da Gilles Deleuze in *Logica del senso*. Verrà proposto, inoltre, un confronto con altre autrici che hanno affrontato la problematica della divisione e molteplicità dell'io adottando un immaginario affine a quello presente in *Leibhaftig*.

Il primo passo sarà dunque quello di ripercorrere l'evoluzione dell'uso dei pronomi nelle opere precedenti dell'autrice, per poi vedere come si inserisce l'opera in questo percorso.

1. "Wer spricht?" Ermeneutica dell'io

Bernhard Greiner definisce la domanda «Wer spricht?» come «die aufwühlende Frage» della produzione di Christa Wolf «entsprechend Leitfa-den der Geschichte seiner Bildung und Umbildung»⁴. Qualsiasi risposta a questa domanda sarebbe secondo lui parziale, si tratta piuttosto di un quesito che vuole essere lasciata aperto. La problematica dell'utilizzo dei pronomi, strettamente legata a quella relativa all'io ed alla soggettività, viene affrontata nella produzione wolfiana già durante gli anni '60 ma è nel 1973

³ Ho esaminato 14 recensioni comparse nei più importanti quotidiani e settimanali tedeschi dal febbraio al giugno 2002 e 2 recensioni comparse in riviste on-line.

⁴ Bernhard Greiner, «Mit der Erzählung geh ich in den Tod»: *Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf*, in Angela Drescher (a cura di), «Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie», Luchterhand, Frankfurt am Main, p. 331. La domanda «Wer spricht?» è presente in *Kein Ort. Nirgends* e viene ripetuta sia all'inizio del racconto che verso la fine.

che la Wolf definisce sistematicamente la sua personale concezione poetica di «Subjektive Authentizität»⁵:

Nützlicher scheint es mir, das Schreiben nicht von seinen Endprodukten her zu sehen, sondern als einen Vorgang, der das Leben un-aufhörlich begleitet, es mitbestimmt zu deuten sucht, als Möglichkeit, intensiver in der Welt zu sein, [...]. Die ist durchaus «eingreifende» Schreibweise, nicht «subjektivistische». Allerdings setzt sie ein hohes Maß an Subjektivität voraus, ein Subjekt, das bereit ist, sich seinem Stoff ruckhaltlos [...] zu stellen, das Spannungsverhältnis auf sich zu nehmen, das dann unvermeidlich wird, auf die Verwandlungen neugierig zu sein, die Stoff und Autor dann erfahren. [...]; es wird viel schwerer, «ich» zu sagen, und doch zugleich oft unerlässlich. Die Suche eine Methode, dieser Realität schreibend gerecht zu werden, möchte ich vorläufig «subjektive Authentizität» nennen⁶.

L'idea della scrittura come processo continuo che accompagna la vita dell'autore intensificandola, attività in fieri che mai giunge ad un risultato definitivo, e la necessità di esporsi senza riserve alla materia, accogliendo la trasformazione che coinvolge reciprocamente quest'ultima e l'autore, sono le caratteristiche del concetto d'autenticità soggettiva. Realtà e letteratura non stanno l'una di fronte all'altra come uno specchio, ma piuttosto si fondono l'una con l'altra «im Bewußtsein des Autors»⁷. La puntualizzazione della compresenza e della compenetrazione di realtà e autore non è superflua, soprattutto se tale discorso viene posto in relazione alla politica culturale socialista, uno dei cui principi fondamentali era la teoria lukacsiana del «rispecchiamento», per cui l'opera d'arte ha il compito «die Totalität des Lebens in allen wesentlichen, objektiven Bestimmungen aufzudecken, gestalterisch sich anzuverwandeln und derart in richtigem und richtig proportioniertem Zusammenhang wieder(zu)spiegeln»⁸. Secondo questa teoria la letteratura è un momento d'espressione della totalità dell'essere e deve riproporre tale totalità nella sua forma che, dunque, deve essere

⁵ Per un'analisi approfondita del concetto di «Subjektive Authentizität» si veda il libro di Barbara Dröscher, *Subjektive Authentizität. Zur Poetik Christa Wolf zwischen 1964 und 1975*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1993.

⁶ C. Wolf / H. Kaufmann, *Subjektive Authentizität. Gespräch mit Hans Kaufmann*, in C. Wolf, «Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985», Luchterhand, Berlin, 1990, pp. 773-805, pp. 780-781.

⁷ C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, in id., «Die Dimension des Autors», cit., pp. 463-503, p. 496.

⁸ Ralf Schnell, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1993, p. 117-118.

chiusa ed organica. Per tale ragione né lo scrittore né l'opera d'arte godono di una loro autonomia assoluta⁹.

La disponibilità richiesta dalla scrittrice nell'esporsi al cambiamento che coinvolge reciprocamente materia ed autore, si concretizza nella dinamicità dei processi narrativi¹⁰ che interessano il soggetto-io. Tale soggetto è caratterizzato da alcuni tratti presenti fin dalle prime opere wolfiane, che rimangono a grandi linee costanti, ma che poi trovano una specifica realizzazione in ognuna di esse. Possiamo distinguere tre principali problematiche relative alla «scrittura dell'io» ed alla «costruzione dell'io»:

- l'inesistenza di un io monolitico e, di conseguenza, il riconoscimento di un io multiplo formato da vari strati a loro volta mobili;
- la divisione fra parte cosciente parte e incosciente dell'io;
- la lotta contro l'immagine dell'io imposto dalla tradizione.

1.1. Molteplicità dell'io

Il concetto di molteplicità dell'io viene reso esplicito nell'opera della Wolf attraverso la diversificazione dei pronomi narrativi¹¹, operazione che non mira alla sclerotizzazione dell'io o ad un'esaltazione della sua irreversibile frammentazione, ma piuttosto all'attraversamento dei suoi confini¹² e, dunque, a promuovere la sua mobilità e apertura. La figura dell'autore inoltre, proprio per il concetto di autenticità soggettiva enunciato prece-

⁹ Cfr. Manfred Jurgensen, *Deutsche Literaturtheorie der Gegenwart*, Francke, München, 1973, p. 17 e segg.

¹⁰ Cfr. B. Greiner, «Mit der Erzählung geh ich in den Tod»: *Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf*, cit., p. 341.

¹¹ In *Der Geteilte Himmel* vi è un «wir» collettivo cui viene ricondotta la prospettiva della storia, ma il narratore è in terza persona. In *Juninachmittag* il narratore è in prima persona singolare ma si tratta di un io costantemente minacciato nella sua esistenza, che nei sogni e nelle visioni diventa multiplo. In *Nachdenken über Christa T.* la narrazione è condotta da un io che si rapporta costantemente a Christa T. in terza persona, si costituisce un rapporto fra i pronomi molto particolare che a volte sembra condurre alla «Verschmelzung» in quanto l'io si proietta nella persona che narra, e quest'ultimo a sua volta recupera parti di sé rimosse assimilate dal narratore. In *Kindheitsmuster* la narrazione viene condotta da una istanza in terza persona, che si rivolge alla protagonista dell'autobiografia con il pronome tu. In *Keim Ort. Nirgends* le voci monologanti e dialoganti di Kleist e della Gunderrode si alternano di continuo, lasciando spesso il lettore disorientato per l'assenza di una mediazione fra le voci. *Kassandra* è un monologo interiore della protagonista.

¹² Cfr. B. Greiner, «Mit der Erzählung geh ich in den Tod»: *Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf*, cit., p. 334: «Denn hier wird die Instanz «Ich» nicht aufgegeben, sondern zu bewahren gesucht, indem sie weiter, komplexer, als grenzüberschreitende beschrieben wird».

dentemente, costituisce sempre una sorta di collante invisibile che impedisce tale frammentazione. Il suo ruolo è infatti insostituibile per la Wolf, come dichiara nella tanto citata frase «Der Autor nämlich ist ein wichtiger Mensch»¹³. L'autrice è convinta che fra arte e realtà sia indispensabile la mediazione dell'artista ed è critica nei confronti delle sperimentazioni narrative di derivazione strutturalista, che obliterano la presenza del narratore come nel caso del *nouveau roman*¹⁴. In *Lesen und Schreiben* definisce questo nuovo tipo di prosa puramente tecnica, incapace di prendere congedo in maniera definitiva dalle vecchie forme e di fornire un'alternativa alla reificazione della realtà che viene invece da essa riproposta tramite la sua pretesa di raggiungere l'assoluta oggettività.

A questo tipo di prosa la Wolf oppone quella del *Lenz* di George Büchner che riesce con insuperata attualità a costituire un valido modello per la contemporaneità, modello che lei chiama della «phantastische Genauigkeit» derivato dallo «sich mit der Zeit zu verschmelzen in dem Augenblick, da beide ihre dichteste, konfliktreichste und schmerzhafteste Annäherung erfahren»¹⁵. Tale tipo di scrittura è evidenza della «Koordinate der Tiefe», ovvero la quarta dimensione della scrittura narrativa con cui l'autrice identifica «l'inevitabile impegno» dello scrittore che determina sia la scelta che la «colorazione» della materia. Parlando dell'opera di Büchner, cita esemplarmente il passaggio dal pronome «er» all'«ich» presente nel *Lenz*, che avviene senza alcuna mediazione¹⁶ e che ancora oggi sorprende come si proponeva l'autore.

¹³ C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, cit., p. 496.

¹⁴ Cfr. Barbara Sørensen, *Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende. Die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland*, Wihlem Fink, München, Kopenhagen, 1996, p. 48. – Nel saggio *Lesen und Schreiben* la Wolf critica in particolare l'opera di Robbe-Grillet nella quale vede il manifestarsi della crisi del romanzo e della crisi dell'autore di romanzo. Nel modello proposto dallo scrittore francese la Wolf non vede nessuna utilità per uscire da tale crisi, al contrario vi identifica un modello ad esso simile. Come fa notare Barbara Dröscher è interessante il fatto che la Wolf non si riferisca a Nathalie Sarraute, le cui opere erano state accolte nella DDR in maniera positivamente opposta a quella del collega francese «als Auflehnung gegen die totale Verdinglichung ausugelegt». Cfr. Dröscher, cit., p. 117. Per una possibile affinità con alcuni procedimenti narrativi saurautiani con quelli della Wolf in *Leibhaftig* si veda più avanti.

¹⁵ C. Wolf, *Lesen und Schreiben*, cit., p. 488.

¹⁶ «Kaufmann warf ihm vor, daß er in der Wirklichkeit doch keine Typen für einen Apoll von Belvedere oder eine Raffaellische Madonna finden würde. Was liegt daran, versetzte er; ich muß gestehen, ich fühle mich dabei sehr tot [...] In der Art sprach er weiter», George Büchner, *Gesammelte Werke*, Goldmann, München, 1960, p. 90-91.

1.2. Divisione dell'io

Il superamento dei confini dell'io avviene in duplice dimensione verticale, la dimensione che va dalla parte cosciente a quell'incosciente, e orizzontale, ripercorrendo la *stor-Io-grafia* dell'io narratore e autoriale. L'orientamento psicologico della narrazione di Christa Wolf emerge con forte evidenza nel romanzo *Kindheitsmuster* (1976), un'autobiografia scritta in seconda e terza persona in cui solo alla fine compare l'io che coincide con quello autoriale. Il percorso che nel romanzo conduce alla nascita dell'io viene elaborato metanarrativamente nelle prime pagine, in cui l'autrice si pone e ci pone una domanda che lascia aperta, secondo un procedimento già visto altrove: «Allmählich, über Monate hin, stellte sich das Dilemma heraus: sprachlos bleiben oder in der dritten Person leben, das scheint zu Wahl zu stehen. Das eine unmöglich, unheimlich das andere»¹⁷. La scelta di dialogare immaginariamente con il pronome di seconda persona viene adottata nel testo dopo aver identificato il momento in cui avviene la divisione dell'io nel soggetto. Secondo la teoria dello psicanalista francese Jacques Lacan questa fase corrisponde allo «stadio dello specchio» ed avviene attorno all'età di tre anni. Il bambino percepisce la sua immagine allo specchio come oggetto al di fuori di sé, comincia dunque ad uscire dall'immaginario, ovvero da quello stato in cui l'io non ha ancora un centro e in cui i suoi confini fluiscono nelle cose e viceversa. Egli non si avverte più come essere indiviso, subentra invece l'incolmabile divisione fra *Je* e *moi*, in seguito alla quale vede se stesso come un «altro da sé». Il *moi* è situato nell'inconscio secondo Lacan, e compare nella vita cosciente come maschera o ruolo. La scrittura biografica è quindi un tentativo di far riaffiorare questa parte alienata di sé e di esprimerla attraverso la lingua¹⁸. In *Kindheitsmuster* viene esemplificato l'apprendistato che conduce alla nascita di un nuovo io, che impara ad affrontare e ad accettare il rimosso. Il recupero della parte inconscia dell'io non può avvenire, infatti, attraverso i propri ricordi che sono ingannevoli, poiché l'io cosciente compie un'operazione di selezione.

Evidente risulta l'influenza della psicoanalisi nella concezione della divisione fra coscienza e memoria, fra il tempo dell'ora e quello passato¹⁹. La

¹⁷ C. Wolf, *Kindheitsmuster*, Luchterhand, Darmstadt, Neuwied, 1979, p. 9.

¹⁸ Cfr. Helga G. Brauneck, *Autorschaft und Subjektgenese. Christa Wolfs Kein Ort. Nirgends, Passagen*, Wien, 1992, p. 30.

¹⁹ Cfr. B. Greiner, *Die Schwierigkeit, «ich» zu sagen: Christa Wolfs psychologische Orientierung des Erzählens*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», n. 55, 1981, pp. 323- 342.

rimozione degli ostacoli che impediscono il collegamento fra conscio e inconscio viene realizzata attraverso l'utilizzo di pronomi che consentano un distacco dall'io che vuole recuperarsi, pronomi che, allo stesso tempo, lo contengono. Si tratta dunque non di affermare l'io esistente ma di compiere un'operazione archeologica che scuota i confini dell'io in-formanti la sua identità.

1.3. Archeologia del sistema-io

Il lavoro archeologico di recupero viene condotto da Christa Wolf anche in una dimensione più ampia, che non si limita all'ermeneutica di un io individuale. La costruzione dell'io del singolo è infatti regolata da meccanismi sociali e storici, in cui si ripete lo stesso processo di «Verdrängung» che avviene all'interno dell'individuo. Tali meccanismi sono determinati e consolidati nella tradizione occidentale e coinvolgono anche la produzione letteraria. La rimozione diventa quindi in questo caso esclusione dalla storia e dalla letteratura ufficiale. Il concetto di autore e di autorialità vengono esaminati dalla Wolf continuamente attraverso il testo. Sia nei confronti del singolo io, sia per «l'io generale», cioè dell'io inteso come sistema, l'autrice opta per un lavoro di recupero del rimosso attraverso la scelta di rappresentare figure di donne e di «Außenseiter», come Christa T., Kassandra, Kleist, la Günderrode e la stessa Medea. Vale la pena sottolineare che la Wolf non lavora mai per opposizioni e che, se da una parte si fa portavoce della necessità di una revisione e di un'analisi accurata della società e della distribuzione dei ruoli al suo interno, dall'altra non ritiene che la soluzione definitiva consista in un rifiuto totale dell'esistente, ma in una sua integrazione e rimodellamento.

Lo stretto legame che sussiste fra linguaggio e organizzazione gerarchica della società viene illustrato dalla Wolf in *Ein Satz, Bremer Rede*. Il testo, è la riflessione svolta dall'autrice sulla frase «Ich danke Ihnen»²⁰ di cui prende in esame ogni componente e, a partire dalla pura analisi grammaticale, illustra i rapporti di subordinazione all'interno di una semplice proposizione e poi fra principale e secondarie, rapporto che viene regolato esclusivamente dalla prima²¹. Il soggetto «ich» viene definito «Der Unterge-

²⁰ C. Wolf, *Ein Satz Bremer Rede*, in «Die Dimension des Autors», cit., p. 54-60, p. 54.

²¹ «Denn in der hierarchisch geordneten Sprache macht der Haupt-Satz andere Satzglieder, ganze Neben-Sätze von sich abhängig, regiert sie nach Herzenslust, unterwirft sie sich, kann binden und lösen – nach Regeln, an deren Verfestigung er sehr interessiert zu sein scheint», *ibid.*, p. 56.

legte»²² che è predisposto a unirsi ad un verbo. Il verbo è «das öffentliche Ausgerufene»²³ è l'oggetto è «Das Entgegengeworfene»²⁴. Mentre il verbo è l'elemento significante e più significativo che determina il senso della frase, il soggetto è estraneo all'oggetto («Ihnen»). Perciò la Wolf si chiede se la frase da lei pronunciata, ed in particolare i pronomi, corrispondano alle «innere Voraussetzungen» di chi le pronuncia. L'invito che l'autrice fa al pubblico è quello di scavare al di sotto della superficie della lingua, in modo analogo a ciò da lei compiuto, e di non fermarsi ad incatenare insieme delle semplici frasi. Bisogna sostituire i giri di parole, gli «Er-Satz, Zu-Sätze, Bei-Sätze, Auf-Sätze, Fort-Sätze»²⁵ con frasi che rimangono «offen wie eine Wunde»²⁶.

2. *Leibhaftig*

«Verletzt»²⁷. La prima parola che apre la narrazione di *Leibhaftig* prosegue idealmente l'immagine della ferita citata dalla Wolf nella *Bremer Rede*. È una ferita che attraversa il corpo, l'anima e la memoria della protagonista del romanzo dai tratti apertamente autobiografici. Questa «Bewusstseinsprosa»²⁸, così viene definito in una recensione il testo difficilmente classificabile per genere, che si srotola per quasi duecento pagine ininterrottamente nello spazio limitato di una stanza d'ospedale, dalla cui finestra è possibile scorgere solamente un pezzo di cielo, ma soprattutto nello spazio più vasto della mente della paziente che rimane senza nome. La narrazione è un viaggio a metà fra coscienza e incoscienza, fra veglia e onirismo nei labirinti della memoria, un viaggio che è causato dallo stato straordinario in cui la malattia getta la protagonista e, allo stesso tempo, un viaggio che si rivela fondamentale per la sua lenta e sofferta guarigione.

L'«azione» è ambientata nel 1988, data che possiamo ricavare da una serie di elementi disseminati nel testo, primo fra tutti il suicidio del «compagno» Urban, figura in qualche modo speculare alla protagonista che «incarna quel carrierismo interno al partito ritenuto responsabile dello smar-

²² Ibid., p. 55.

²³ Ibid.

²⁴ Ibid., p. 56.

²⁵ Ibid., p. 59.

²⁶ Ibid.

²⁷ C. Wolf, *Leibhaftig*, Luchterhand, München, 2002, p. 5 (in seguito indicato solo con il titolo).

²⁸ Beatrix Langner, *Gespenster am Krankenbett*, in «Neue Zürcher Zeitung», 23/24.02.2002, p. 35.

rimento ideologico degli ultimi anni della Rdt²⁹. La critica tedesca vi ha identificato il funzionario di partito Hans Koch, trovato impiccato in un bosco poco prima della caduta del muro³⁰. Inoltre, proprio come la protagonista del libro, Christa Wolf fu colpita nel 1988 da un attacco di appendicite in seguito al quale dovette passare un lungo periodo in ospedale, dove fu operata ben cinque volte, rischiando anche la vita³¹.

Memorie corrispondenti a fasi svariate della vita della paziente intrecciate con fatti storici si alternano a ricorrenti immagini mitologiche e letterarie, e ai minialoghi con le infermiere. Una di queste in particolare, dal nome fortemente evocativo, Kora Bachmann, funge inconsapevolmente da guida alla paziente durante i suoi «viaggi notturni».

2.1. Esperimento narrativo

Le recensioni su *Leibhaftig* sono caratterizzate dalla tendenza alla duplice lettura del libro come storia di una malattia personale, dai tratti evidentemente autobiografici, e come metafora della situazione della DDR³². Vengono rilevati alcuni motivi di continuità con la produzione precedente dell'autrice, quale quello della malattia, che appare nelle sue opere fin dall'inizio degli anni '60, insieme a quello del recupero della «Wahrheit des Körpers»³³, in particolare del corpo femminile. Di contro ad un apprezza-

²⁹ Manuela Poggi, «*Leibhaftig*». *Il male di vivere di Christa Wolf*, in Anna Chiarloni (a cura di), «La prosa della riunificazione. Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989», Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002, pp. 141-148, p. 144.

³⁰ «In welchen Maße es Christa Wolf in ihrem neuen Buch noch immer um die konkrete Zustände in der DDR geht, lässt sich nicht zuletzt daran ablesen, dass es diesen bedrückend inszenierten Selbstmord tatsächlich gab: Hans Koch, Literaturwissenschaftler und SED-Apparatschik, half sich, offenbar von Depressionen gequält, 1986 aus dem Leben», Uwe Wittstock, *Die Botschaft des Körpers*, in «Die Welt», 23.02.2002, p. 3.

³¹ Cfr. Joerg Margenau, *Christa Wolf. Eine Biographie*, Kindler, Berlin, 2002, p. 363.

³² «Der weibliche Körper und die erschöpfte, verwundete Seele, die darin strikt, zeugen ein letztes Mal von der inneren Agonie der DDR», Lothar Müller, *Das Kichern*, in «Süddeutsche Zeitung», 28.02.2002, p. 16.

³³ *Leibhaftig*, p. 138. La verità che viene affidata al corpo non è una novità presente solo nella scrittura wolfiana nell'indagine che si sta conducendo a proposito della costruzione della soggettività è un elemento da considerare con attenzione. Al soggetto razionale ed universale costituito da mente, spirito e ragione che si pone come legislatore assoluto viene opposto un soggetto che recupera pienamente ciò che era stato rimosso dalla sua immagine, ovvero la parte corporea, essenza fondante della donna, e soprattutto la malattia, altra dimensione considerata abietta. La verità del corpo viene recuperata nel testo wolfiano da un io femminile malato il cui corpo si fa vero e proprio testo («Ich sehe meinen Körper, ich sehe die Schnitte, die ihn zeichnen. Was für eine Schrift wird mein

mento generale, non solo del tema ma anche della capacità dell'autrice di coinvolgere i lettori e di restituire con estrema precisione quello che avviene nella mente di un malato, vi sono opinioni che invece attaccano fortemente il suo più recente tipo di scrittura definendola «Jedermannsland der Stereotype»³⁴.

Ciò che ci interessa in questa sede, al fine della analisi dei pronomi utilizzati dall'autrice, sono le osservazioni fatte dai critici sulla tecnica narrativa. Solo quattro delle numerose recensioni analizzate accennano al cambiamento di prospettiva da «ich-Erzähler» a istanza narrativa in terza persona presente nel testo. Per Rolf Michaelis il passaggio da soggetto che parla di sé in prima persona all'oggetto, che si autocontrolla e si esprime conseguentemente in terza persona, è finalizzato a prendere distanza dalla materia e osservarla con la stessa «freundliche Ironie»³⁵ con cui viene descritta la vita quotidiana di un ospedale. Volker Müller fa notare, invece, che il cambio costante di prospettiva, che spesso avviene anche all'interno di una stessa frase, costituisce per i lettori una fatica che però permette loro di «die katartische Schwebesituation der Heldin geradezu suggestiv mitleiden»³⁶. Pia Reinacher definisce il passaggio dalla prospettiva interna a quella esterna «winzigen erzähltechnischen Trick»³⁷, che segnala «die verstörende Selbstentfremdung als Phase des Selbstfindungsprozesses»³⁸. Anche Stephan Maus rileva il passaggio dall'istanza autoriale alla narrazione dell'io come processo che segna il passaggio da «der eigene Körper [...] zu Fremdkörper»³⁹.

Come si è già rilevato precedentemente, l'utilizzo del monologo interiore non è estraneo alla Wolf, che già in *Kassandra* lo aveva ampiamente sperimentato. Anche il passaggio da narrazione in prima e terza e persona era presente in opere come *Kein Ort. Nirgends*, in cui la narrazione era ulteriormente arricchita dalla presenza di voci monologanti plurime, che non sempre venivano introdotte da un narratore di terza persona, e la cui esatta individuazione risultava al lettore alquanto ambigua. Ma un simile pas-

Körper da eingeschrieben, und werde ich sie je lesen können. Ist mir das aufgegeben? Aufgegeben, aufgeben, Wörter deren Doppelsinn zu meiden ist», p. 132), una bio-grafia intesa letteralmente come scrittura dell'organismo umano.

³⁴ Stephan Maus, *Kassandra in Kernspintomographen*, Frankfurter Rundschau, 20.03.2002, p. 67.

³⁵ Rolf Michaelis, *Krankengeschichten, Heilgeschichten*, in «Die Zeit», 28.02.2002, p. 45.

³⁶ Volker Müller, *Die Geschichte einer Entgiftung*, in «Berliner Zeitung», 25.3.2002, p. 11.

³⁷ Pia Reinacher, *Aus den Tiefen de Matratzengruft*, in «Die Weltwoche», 21.02.02, p. 27.

³⁸ Ibid.

³⁹ Stephan Maus, cit.

saggio dall'interno all'esterno dell'io narratore non è presente in nessun'altra opera, soprattutto quando tale passaggio avviene addirittura all'interno della stessa frase come nei seguenti esempi:

Ich will das bei Gelegenheit dem Chefarzt sagen, der gerade wieder hereinkommt, um ihr mitzuteilen, sie seien sich darüber einig geworden, sie noch einmal zu operieren.⁴⁰

Aber Sie sind ja kooperativ, nicht war, und ich, peinlicherweise, fühlte wirklich einen Anhauch von Verpflichtung, ihrer Erwartung zu entsprechen, doch diese Kanne kann ich nicht austrinken, die letzte Tasse weist sie zurück.⁴¹

Più frequentemente tale passaggio avviene da una frase all'altra. Come si può notare dal secondo esempio, accade spesso che la frase sia ulteriormente «complicata» dalla presenza di altre voci che non vengono introdotte da alcun tipo di punteggiatura.

2.2. *Malattia come Ich-Auslöschung*

Se il tema della malattia è presente in tutta la produzione dell'autrice tedesca, tanto che si può parlare di vera e propria «poetica della malattia»⁴², in *Leibhaftig* essa non è solamente uno stato che viene rilevato, la cui progressiva guarigione corrisponde alla consegna di una futura speranza. In *Leibhaftig* è il corpo stesso che parla e che controlla lo spirito e non più viceversa. «Mein Körper geht durch»⁴³ afferma la paziente, mentre il cervello ha sospeso la sua attività per non intralciarlo. Già nel monologo *Im Stein* Christa Wolf aveva sperimentato in modo più radicale la dissoluzione dell'io, il «Michlösen»⁴⁴. Qui l'io narratore, che si trova in una situazione di narcosi, produce una serie di associazioni mentali in un monologo in cui ripetutamente viene denunciata l'incapacità espressiva, l'impossibilità di una corrispondenza esatta fra parola e concetto e di trovare un ordine narrativo. Le frasi sono spezzate, rimangono aperte, le parole sono separate da barre oblique ad indicare l'impossibilità di scegliere fra una di esse, ed è lo stesso cambio di carattere grafico che segna visivamente l'introduzione di un'altra voce udita dalla paziente (da minuscolo a maiuscolo), oppure una citazione intertestuale che richiama alla mente (da minuscolo a corsivo):

⁴⁰ *Leibhaftig*, cit., p. 36.

⁴¹ *Ibid.*, p. 38.

⁴² M. Poggi, cit., p. 145.

⁴³ *Leibhaftig*, p. 15.

⁴⁴ C. Wolf, *Im Stein*, in «Hierzulande Andernorts», dtv, München, 1999, pp. 81-96, p. 81.

ein Erwachen also, das weiß ich noch, wie ein Michlösen aus einer zähen Materie/Schlamm, Asphalt?/Pelz in der Mundhöhle, Gewichte auf den Gliedern, verzögerte Bewegung/Zeitlupe/ABER WIR HABEN JA ÜBERHAUPT KEINE EILE, will ich der Schwester sagen, die in Eile ist, ich habe heute nacht etwas gehört, einen Ton nämlich ein Schrillen [...]⁴⁵

La difficoltà di questo testo, che procede faticosamente perché privo di un ordine preciso e allo stesso tempo con leggerezza, perché le catene associative sono strutture autogenerantesi di pensieri e parole, sta nella grande libertà lasciata al lettore. Quest'ultimo non trova più un testo in cui vi è un inizio ed una fine, strutturato con modalità più o meno riconoscibili e, soprattutto, guidato dalla verità presentata dall'autore. Si tratta di una scrittura che non ha pretesa di verità né di esaustività, al contrario il suo obiettivo è lasciare aperto il testo, che non a caso «si chiude» con la domanda posta al suo inizio.

Con questo testo relativamente breve la Wolf giunge al massimo momento di sperimentazione narrativa dopo la caduta del muro, sperimentazione di cui è possibile identificare delle fasi d'elaborazione in alcuni testi contenuti nella raccolta di scritti *Auf dem Weg nach Tabou* (1994)⁴⁶ e che già in *Medea* (1996), con l'utilizzo di una pluralità di voci monologanti e l'assenza di alcuna mediazione narrativa, aveva raggiunto risultati innovativi rispetto alla sua produzione precedente. In *Im Stein* il motivo della malattia non è dunque solo un tema, ma diventa vero e proprio «Erzählkonzept» che determina l'organizzazione narrativa. Allo stesso modo in *Leibhaftig* è lo stato della malattia che costituisce l'impulso alla narrazione e che produce lo «shock». «Wie sollen wir wissen, wie ausgedehnt unsere Innenwelt ist, wenn nicht ein besonderer Schlüssel hohes Fieber zum Beispiel, sie

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ C. Wolf, *Auf dem Weg nach Tabou*, dtv, München, 1999. In *Befund* in è presente il motivo della paralisi della parola che non riesce fisicamente ad essere pronunciata dalla sua gola in cui si è insediato un immaginario cespuglio che impedisce la fuoriuscita della voce («Ich sagte, daß ich jetzt immer öfter, seit kurzem andauernd das Gefühl habe, in meiner Kehle wucher ein Gesträuch, das in Richtung des Rachens wachse und das so beschaffen sei, daß, es mir ein beinahe unbehindertes Schlucken erlaub», p. 189). Il motivo del corpo legato a quello dell'impossibilità di scrivere e al problema del sistema della letteratura è presente in *Anwandlung* dove anche la scrittura si fa più scomposta e fluida, caratterizzata da frasi lunghissime e assenza di punti, si avvicina ulteriormente a quella del monologo *Im Stein* («Mein Körper entfernt sich von mir, in derselben Weise, aber wohl nicht in der gleichen Geschwindigkeit, wie die Zeit sich von mir entfernt», p. 202). In *Nagelprobe* viene realizzata una simile tecnica di associazioni di parole, di immagini e di citazioni.

uns erschließt»⁴⁷, chiede ad un «wir» collettivo una voce che potrebbe essere quella della paziente ma anche quella del narratore. Nella teoria della memoria elaborata da Walter Benjamin il momento dello shock è come una ferita – la ferita che apre *Leibhaftig* – che risveglia la proustiana «mémoire involontaire» dalla quale prende avvio il flusso di ricordi che la mente allontana da sé nel suo stato cosciente⁴⁸. Proprio perché lo stato di malattia non è solo un tema ma è la struttura che organizza il romanzo, l'esperienza dello shock è continuamente ripetuta e dà adito ad una serie continua di memorie che si intrecciano con la dimensione onirica.

Mentre nel monologo preso in considerazione l'io era in preda ad uno stato di narcosi ininterrotto, che rendeva problematica la ricezione e la possibilità d'identificazione del lettore con il soggetto narrativo, in *Leibhaftig* la presenza di un'istanza narrativa allodiegetica, dunque esterna all'io-narratore, è allo stesso tempo a lui molto vicina. Come si è visto sopra, essa giunge in alcuni punti a fondersi e confondersi con essa diventando autodiegetica, rendendo il testo più «comprensibile». Si tratta indubbiamente di un'operazione di controllo del testo che non vuole comunque rinunciare alla vicinanza alla realtà né alla mediazione svolta dal narratore-autore e, soprattutto, non rischiarare un «Michlösen» irreversibile che precluderebbe qualsiasi possibilità di uscita dalla crisi.

Nel suo libro dedicato alla narrazione, Adriana Cavarero sostiene la necessità che la propria storia venga narrata dalla «prospettiva postuma di chi non partecipa agli eventi»⁴⁹ poiché solo uno sguardo a distanza, dall'esterno, può cogliere il disegno che la nostra vita si è lasciata dietro. In quest'idea è contenuta la dimensione relazionale dell'identità che ha bisogno dell'altro per dispiegarsi completamente. La prospettiva esterna presente in *Leibhaftig* è dunque finalizzata a cogliere il senso dell'esperienza dell'io che, altrimenti, potrebbe essere recepita solo in modo parziale. L'io si narra autobiograficamente registrando gli avvenimenti e le memorie di cui è protagonista, mentre l'istanza di terza persona lo narra biograficamente,

⁴⁷ *Leibhaftig*, p. 24. Anche in *Medea* la malattia è lo stato che riporta alla memoria immagini rimosse e che come vedremo in seguito investe il soggetto come un'onda: «Die Krankheit, wie sich mich auch durchschüttelt, will mir eine Atempause verschaffen, [...]. Halb willentlich überlasse ich mich dem Fieber, das steigt und mich auf einer heißen Woge wegspült, das mir Bilder zuträgt, Fetzen von Bildern, Gesichter», C. Wolf, *Medea*, dtv, München, 1998, p. 23.

⁴⁸ Mechtild Quernheim, *Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990, p. 26.

⁴⁹ Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 8.

perché biografia e autobiografia sembrano non potere stare l'una senza l'altra, essendo entrambe «strategie di costruzione retorica del sé»⁵⁰ tese a soddisfare il loro desiderio comune di conferire unità all'identità.

3. *L'io sulla soglia: onde e specchi*

C'è una frase in *Leibhaftig* che mi sembra significativa per capire come l'autrice utilizza i pronomi: «“Selbst” welcher ein schwankender unscharfer Begriff»⁵¹. Il concetto di sé viene definito «oscillante», «traballante» e «impreciso». L'idea di un sé che non possa essere circoscritto attraverso categorie definite corrisponde nel testo alle immagini in cui l'io si dimentica di se stesso e viene travolto da un movimento di flutti, ondifluo che rende sfuocati i suoi contorni e che lo proietta in una dimensione in cui egli si scopre diverso:

Dieses Auf- und Abtauchen des Bewußtseins in einer sagenhaften Urflut. Inselhaft das Gedächtnis. [...] Niemand da, der die Klage annehmen könnte. Nur die Flut und der Geist über den Wassern.⁵²

La divisione che si forma fra un io precedente, che ancora riesce a pensarsi come integro, e un io travolto dall'acqua, vera e propria dimensione vitale durante il periodo d'incoscienza, è per certi versi affine al suggestivo titolo che Paul Ricoeur utilizza per il suo studio sull'ermeneutica del soggetto: *Sé come un altro*. A tale opera egli approda in seguito ad un'articolata riflessione critica sulla fenomenologia del soggetto di derivazione husserliana. Ricoeur rifiuta la teoria secondo cui è possibile pervenire ad un soggetto trascendente originario in maniera puramente intuitiva, prediligendo la componente intenzionale contenuta nell'esperienza della comprensione, mediata dall'interpretazione. In tal modo, Ricoeur intende ovviare alla riproduzione del rapporto soggetto-oggetto che si ripropone nella perdita di un soggetto originario trascendente, cui dunque non è possibile pervenire, poiché la coscienza del soggetto storico si confronta inevitabilmente con gli eventi circostanziali in cui è nata.

⁵⁰ Ibid, p. 60.

⁵¹ *Leibhaftig*, p. 130.

⁵² Ibid., p. 5. Alcuni degli altri passaggi nel testo in cui ricorre l'immagine dell'onda sono «Sie schließt die Augen und fällt in ihren grauschwarzen Innenraum, schwebt über dem stillen Wasser. Des Menschen Leben gleicht dem Wasser» (p. 7); «Die Flut steigt wieder» (p. 31); «Wieder der Flut, ein reißener Fluß, grauenhaft, fieberhaft, zwanghaft, es gibt kein Halten» (p. 53).

Ricoeur vede nel testo il veicolo principale della realizzazione di un dialogo con la propria soggettività. La novità contenuta in *Sé come un altro* sta nel fatto che «il sé è l'altro non sono più pensati come elementi separati che si presuppongono o che si intersecano o che si offrono ad un'analisi comparativa: ora Ricoeur vuole pensare l'alterità come “costitutiva dell'ipseità stessa. [...]”⁵³. Ricoeur si propone dunque di dimostrare che vi è una maniera di concepire il sé alternativa alla visione monolitica e immutabile di derivazione cartesiana, cui rimprovera la perdita del rapporto con l'interlocutore. Egli si oppone, inoltre, anche a quella visione che intende il sé come un'entità irrimediabilmente spezzata, postulata dalla filosofia nietzschiana, in cui scorge il pericolo di una decostruzione improduttiva che potrebbe finire nel silenzio. Ricoeur concepisce il sé come un'entità avente un'alterità al suo interno che, nella grammatica, è immediatamente rilevabile nell'opposizione fra stesso e medesimo, modalità della soggettività da lui definite «dell'ipse» e «dell'idem». L'identità-ipse postula modi di identità che vanno ricercati sul piano di permanenza del sé nel tempo. Secondo Ricoeur nell'identità narrativa prodotta nel racconto si rivela «quell'intervallo di senso fra l'idem e l'ipse che il racconto viene a colmare»⁵⁴. L'identità narrativa esercita dunque una funzione mediatrice fra i due poli.

Il cambio di prospettiva da interna ad esterna che avviene in *Leibhaftig*, di cui si è precedentemente parlato, è inscrivibile in questo percorso dialettico, necessario affinché l'io riconosca al suo interno di essere costituito da un altro da sé, che può divenire plurale, se si intende l'alterità come categoria generale che raggruppa le differenti identità-ipse. Attraverso la presenza e l'intervento dell'istanza narrativa di terza persona è come se l'«ich» ricevesse risposta all'interrogazione ermeneutica posta su se stesso. Egli riceve dunque l'opportunità di sentirsi narrare la sua storia. Nello stesso tempo questo stratagemma fa sì che il flusso di pensieri descritto come un'onda, causato dal rapido passaggio da prima a terza persona, non venga interrotto. L'onda, con il suo movimento di salita e di discesa per poi ritirarsi e bagnare la costa erodendola lentamente, veicola proprio la sensazione di un processo di lenta appropriazione di un nuovo territorio. Nello stesso tempo il suo movimento regolare, ritmico e ugualmente incontrollabile, che culmina sulla spiaggia senza descrivere una linea definita ma piuttosto un frattale, è immagine dell'irriducibilità dell'io ad un unico pronome.

⁵³ Danciella Iotta, *L'alterità nel cuore dello stesso*, in Paul Ricoeur, «Sé come un altro», a cura di D. Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993, pp. 11-69, p. 42.

⁵⁴ Ibid., p. 53.

3.1. Onde altre, altre onde

L'immagine delle onde in *Leibhaftig* richiede una breve parentesi dedicata ad altre onde, vale a dire quelle più note di Virginia Woolf che costituisce innegabilmente una «madre spirituale» per la Wolf. Non a caso la scrittrice tedesca fa a lei riferimento più volte nelle sue opere recenti⁵⁵. Non è tanto il motivo delle onde che pone in relazione le due scrittrici, quanto la sperimentazione di una tecnica narrativa che si propone di esplorare gli ambiti dell'inconscio e nello stesso tempo di rappresentare nel testo il «multiple Wesen in sich»⁵⁶, per avvicinarsi il più possibile alla verità del soggetto. *The Waves* è il romanzo più sperimentale della Woolf, strutturato in una serie di soliloqui drammatici corrispondenti a sei voci diverse, tre maschili e tre femminili che dispiegano contemporaneamente e in modo omogeneo secondo il ritmo delle onde. Le onde sono rappresentative dei confini fluidi del sé, così come della fluidità dell'esistenza umana, e la psiche è una sorta di spiaggia della coscienza. La visione dell'identità che l'autrice esprime in quest'opera è quella di un'identità sinfonica che viene immaginata come una serie di voci separate e appartenenti a differenti individui, che si incontrano in brevi momenti epifanici⁵⁷, allorché diventano esemplari della pluralità di ogni singola identità che si forma ininterrottamente permeandosi degli altri e del mondo.

Nel romanzo *Tu ne t'aime pas* (1989) un'altra scrittrice, la francese Nathalie Sarraute, rappresenta, la complessità e il debordare dell'io attraverso una serie di voci dialoganti – che discutono, ricordano, immaginano, litigano fra loro come se fossero estranee l'una alle altre – voci che, questa volta, sono contenute all'interno di uno stesso io, che finisce per appropriarsi di tutti i pronomi personali. Influenzata dall'analisi del linguaggio

⁵⁵ «Mit Steinen in den Taschen in den Fluß Virginia Beobachte unaufhörlich. Beobachte den Eintritt des Alters Beobachte die Gier. Beobachte meine eigene Verzweiflung. Dadurch wird sie nützlich», *Im Stein*, cit. p. 88, «[...] und lese mit Genugtuung, daß ausgerechnet Virginia Woolf es eines Tages “an der Zeit” fand, zu “bemessen”, “wie sich Entmutigung auf den Geist des Künstlers auswirkt”; denn die Literatur sei “übersät von Männern”», C. Wolf, *Anwendung*, in id., «Auf dem Weg nach Tabou», cit., pp. 202-204, p. 203.

⁵⁶ C. Wolf, *Christa Wolf an Efim Etkind*, in id., «Auf dem Weg nach Tabou», cit., pp. 196-204, p. 197.

⁵⁷ Ciò avviene quando appare Percival, l'unico personaggio nel romanzo presentato come assolutamente esterno, che rappresenta il tipo letterario convenzionale con un'identità aproblematica e scontata. Il suo arrivo permette alle sei voci di unirsi come in un intero e di non essere più sperate dal mondo, isolate nelle loro soggettività private. Una simile funzione è ricoperta in *Leibhaftig* dal «du» con cui dialoga la paziente, come verrà illustrato in seguito.

condotta negli anni sessanta dal linguista francese Emile Benveniste, la scrittrice problematizza attraverso questa scelta di voci dialoganti la difficoltà di esprimere un io che si costituisce come tale perché è già parte del linguaggio, che non ha altra possibilità di enunciarsi se non dicendo «io».

Anche la Sarraute è annoverata fra gli esponenti del precedentemente citato *nouveau roman*, ma a differenza dei suoi colleghi si concentra esclusivamente sugli strati profondi dell'anima dei suoi personaggi. Innovativo è il suo mettere l'accento sulle immagini della «sous-conversation»⁵⁸ attraverso cui prende congedo dalla tradizione estetica, filosofica e psicologica precedente, come fa notare Waltraud Wende. Secondo la Sarraute il compito primario dell'autore non è analizzare i processi interni dei personaggi bensì rendere quei processi esperibili anche al lettore. A tal fine si propone di sviluppare ulteriormente le tecniche dei suoi maestri, Joyce, Kafka, Proust e la stessa Woolf, cui rimprovera di essersi fermati troppo presto e di non avere sfruttato a pieno le possibilità «der kryptogrammatischen Vernetzung von "Dialog", "innerem Monolog" und "erlebter Rede"»⁵⁹. Christa Wolf fonde questi tre ultimi stilemi narrativi in *Leibhaftig*, ma rimane lontana dalla riflessione sul linguaggio condotta dalla Sarraute.

3.2. Specchi

Das Krankenhaus, erfährt sie, sei ein Spiegelbild der Gesellschaft, und dies sei nun einmal eine Mangelgesellschaft, auch wenn es keiner zugeben würde.⁶⁰

[...], soll ich auf ewig in immer neue Spiegelgänge geführt werden. Ich fühle mich schneller gehen, hastiger atmen, ich will hier raus [...].⁶¹

Nella spiegazione della sua concezione di eterotopia Michel Foucault parla dello specchio come luogo ibrido che contempla entrambe le dimensioni di utopia ed eterotopia⁶². L'eterotopia è da lui intesa come un contro-

⁵⁸ Waltraud Wende, *Ästhetische Innovation. Zur Dekonstruktion etablierte Erzählstrukturen am Beispiel von Virginia Woolf, Nathalie Sarraute und Ingeborg Bachmann*, in Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (a cura di), «Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibenden Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart», Suhrkamp, Stuttgart, 2003, p. 542.

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ *Leibhaftig*, p. 173.

⁶¹ Ibid, p. 113.

⁶² «Le miroir [...] c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne se s'ius pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même

spazio che effettivamente esiste ma che è contemporaneamente fuori dagli altri spazi, poiché in esso tutti gli spazi all'interno della cultura sono rappresentati, contestati e ribaltati. Attraverso lo sguardo nello specchio l'io viene proiettato in una dimensione irrealistica che, allo stesso tempo, riflette la sua dimensione reale e comincia a rivolgere gli occhi su se stesso e a ricostituirsi nel luogo in cui si trova.

In *Leibhaftig* l'ospedale viene descritto come specchio della società⁶³, una sorta di spazio microcosmico in cui è possibile fare una diagnosi delle sue mancanze. Nel brano da cui è tratta la seconda citazione la protagonista sogna di passare attraverso un «Mauerdurchbruch»⁶⁴ causato da un'esplosione durante il secondo conflitto mondiale nella casa dei suoi vicini di allora. La donna ipotizza che quei vicini, di cui non seppe mai con certezza il destino, si siano potuti salvare cercando rifugio nello spazio oltre quella parete danneggiata. Nel sogno anche lei attraversa «die Lücke»⁶⁵ nel muro e acquista la consapevolezza di «in ein Terrain geraten bin, welches sich exakt spiegelbildlich zu dem verhält, in dem ich mich vor dem Mauerdurchbruch bewegt habe»⁶⁶. Nello spazio rispecchiato di un luogo reale in cui lei visse in passato ma che ora vede nella dimensione irrealistica dello specchio-sogno, il soggetto può recuperare la memoria di un episodio della sua infanzia che aveva rimosso, il tragico ricordo della zia Lisbeth che ebbe un figlio dal Dottor Leitner, un ebreo⁶⁷. L'io che osserva non può naturalmente essere visto dai personaggi. Li segue con il suo sguardo, che diventa una sorta di occhio cinematografico, fino alla cantina, il luogo

ma propre visibilité, que me permet de me regarder là où je suis absent – utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement; et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. A partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument irréalistica, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas», in <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>.

⁶³ Foucault non annovera l'ospedale fra le eterotopie ma la sua affinità con quelle da lui definite «eterotopie della crisi», ovvero quei luoghi sacri o proibiti destinati a individui in stato di crisi rispetto alla società ed all'ambiente in cui vivono (donne in cinta, adolescenti, donne mestranti, gli anziani, ecc ...) consente di accostarlo ad esse.

⁶⁴ *Leibhaftig*, p. 112.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ Questa memoria è evidentemente autobiografica ed è citata anche in *Kindheitsmuster*.

più recondito della casa in cui le cose scomode, per paura o per vergogna, vengono sottratte agli occhi altrui.

Il passaggio attraverso il muro, così come l'immagine della «realtà irreale» dello specchio, richiama alla mente i famosi racconti dello scrittore vittoriano Lewis Carroll *Alice's adventures in wonderland* (1865) e *Through the looking-glass* (1872). La Wolf racconta di un sogno a proposito di Alice in *Auf dem Weg nach Tabou*⁶⁸, ma, al di là della coincidenza, la figura di «Alice nel paese delle meraviglie» è anche una delle allegorie più diffuse nei testi delle scrittrici tedesche del dopo muro⁶⁹. Secondo Stephan Schulze, il successo della figura di Alice è determinato dalla possibilità che essa offre alle scrittrici di proiettare e riconoscere in lei la situazione di cambiamento, non solo mentale ma anche fisico, o forse sarebbe meglio dire «somatico» nel caso dell'opera wolfiana, prodotto dal passaggio storico. Alice sarebbe dunque l'allegoria di irritazione e stupore ma anche di silente emancipazione, che non pretende più di essere didattica come in passato, poiché la forza delle donne ora sta in «den Mut zu fragen, verzweifelt und ratlos zu sein»⁷⁰.

Se questa analisi riesce a collocare e spiegare l'utilizzo complessivo del motivo di Alice nella letteratura femminile del dopo muro, credo però che sia necessario considerare più da vicino *Leibhaftig* alla luce della riflessione che il filosofo francese Gilles Deleuze fa sull'opera di Carroll in *Logica del senso* (1969), per scoprire aspetti di questo motivo che sono contenuti solo in parte nell'analisi suddetta e che, a mio parere, sono assolutamente rile-

⁶⁸ «Unter dessen Phantasien war auch ein blondes, altmodisch gekleidetes Mädchen: Alice im Wunderland. Mein Traumädchen sah allerdings anders aus, und aus einer anderen Traumsequenz kam später der Satz hoch: Ich kann ja noch nicht wissen, welche Tiefen hier umgeflügt werden. The wheels are rolling and rolling and rolling ... Allmählich, während ich die Augen geschlossen hielt und jene bailäufige, zerstreute Aufmerksamkeit walten ließ, die manchmal die flüchtigen Traumbilder im Gedächtnis fixieren kann, stieg auch dieser Traum wieder auf», in C. Wolf, *Santa Monica, Sonntag, den 27. September 1992*, in id., «Auf dem Weg nach Tabou», pp. 232-247, p. 233.

⁶⁹ Stefan Schulze dedica un bel paragrafo alle allegorie nella scrittura femminile tedesca dopo la caduta del muro ed in particolare dimostra come alla figura della strega che popolava la narrativa delle donne negli anni 80 siano subentrate varie «Alicie» negli anni 90. Cfr. Schulze, «Der fliegende Teppich bietet wenig Raum». *Schriftstellerinnen der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Jayne Ann Igel, Helga Königsdorf, Angela Krauß und Christa Wolf – Biographische, textkritische und literatursoziologische Diskurse*, Dissertation, Leipzig, 1997 (Microfilme), pp. 185-192. – Anche i labirinti che vengono citati più volte dalla paziente in cui le compaiono le «Spiegelbilder» richiamano la casa degli specchi di *Through the looking-glass*.

⁷⁰ Ibid., p. 192.

vanti all'interno del discorso sul concetto oscillante e traballante del sé, con cui è stata aperta questa terza parte. Il libro di Deleuze enuncia eloquentemente, già nel titolo, la questione principale relativa al senso ed al paradosso, che egli analizza nell'opera dello scrittore vittoriano. Il puro divenire di Alice, il suo trasformarsi, rimpicciolirsi e ingigantirsi sfuggendo a qualsiasi temporalità definita è secondo Deleuze paradossale⁷¹, sfugge al «buon senso» poiché manca di univocità e fissità e sostituisce a queste categorie quelle dell'ambiguità e indefinitezza. L'identità personale di Alice si contesta, si apre e diventa infinita, atto che viene sancito dalla perdita del nome proprio:

Il nome proprio o singolare è garantito dalla permanenza di un sapere; tale sapere è incarnato dai nomi generali che designano soste e stato di quiete sono trascinati dai verbi di puro divenire e scivolano nel linguaggio degli eventi, si perde ogni identità per l'Io, il mondo e Dio. È la prova del sapere e della narrazione, in cui le parole giungono trasversalmente, traccinate di sbieco dai verbi, e che destituisce Alice dalla sua identità.⁷²

All'inizio di *Leibhaftig* la contestazione dell'identità personale avviene attraverso un rifiuto del nome proprio e della fissità di sapere che esso rappresenta. La paziente è infastidita, disturbata da quel nome pronunciato da altri che si aspettano una risposta, un cenno di indissolubile identificazione fra parola e corpo:

Diese Stimme. Lästig. Zwei Silben, beharrlich wiederholt, die ihr allmählich bekannt vorkommen. Ein Name. Ihr Name. Warum redet der mich mit meinem Vornamen an. Ein junges Männergesicht, von einem schmalen Bartstreifen umrahmt. Dicht über ihr. Zu dicht über ihr. Er ruft immer wieder fordernd diesen Namen, zu laut. Es stört sie. Was will er denn. Sie soll antworten, aber das kann sie nicht. Mühsam kann sie nicken. Endlich läßt er von ihr ab.⁷³

L'abdicazione dal nome, che non sarà mai pronunciato da nessuna persona, nemmeno dalle infermiere o dal marito, è l'atto che sancisce questa apertura indefinita dell'identità del soggetto che, come in Alice, si affianca ad una perdita del controllo del proprio corpo. Se Alice rimpicciolisce o ingrandisce senza controllo in seguito all'atto del mangiare, la protagonista

⁷¹ «Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile; ma il paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo», Gilles Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1984, p. 9.

⁷² G. Deleuze, cit., p. 11.

⁷³ *Leibhaftig*, p. 6.

di *Leibhaftig* sente che il proprio corpo le sfugge, dunque «diviene» incontrollatamente.

Il paradosso, il *non sense* risiede proprio in quest'incapacità di narrare in maniera logica, seguendo lo schema di causa-effetto, ciò che sta avvenendo al personaggio poiché ogni elemento lo spiazza e ci spiazza. Anche la voce narrante dell'opera wolfiana cerca disperatamente un «senso» attraverso una narrazione lineare dei fatti, infatti «es ist ja eingetrichert worden, daß alles und jedes dadurch, daß es sich als Geschichte erzählen läßt, sinnhaft wird, seine Sinnhaftigkeit beweist»⁷⁴. Ma la narrazione sembra non poter avvenire, poiché la categoria canonica di tempo appare svanita e senza tempo non è più possibile «sapere» con certezza:

Das Erzählen habe ich aufgegeben, zugleich mit dem Wissen, Fragen, Urteilen, mit dem Behaupten, Lehren und Verstehen, dem Begründen, Folgern und Entdecken, mit dem Messen, Vergleichen und Handeln. Mit dem Lieben und Hassen.

Nicht aufgegeben hat ihr Körper das Lernen, unaufhörlich lernt er ohne ihr Zutun in dieser bleichen Zwischenwelt, [...] ⁷⁵

Solo il corpo, fatto di superficie epidermica e cavità incise, è ancora in grado di imparare perché, come quello di Alice, non si è arreso alla staticità del senso ma viene coinvolto in un divenire, che la costringe a ripensare le categorie attraverso cui ha orientato fino ad allora la sua esistenza ed il suo sapere. La nuova situazione dello «Zwischenwelt» in cui si viene a trovare, che spaventa inevitabilmente la paziente, si rivela l'unica capace di dischiudere quel tipo di «senso» che fino ad allora aveva ricercato con accanimento e senza successo:

Mein Körper geht durch. Gleichnishaft. Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis. Manche Zeilen hatte sie nie wirklich verstanden, ihr Sinn blieb ihr verborgen in einer anscheinend porösen, doch undurchdringlichen Dunkelheit, bis heute, bis zu diesem finsternen Augenblick, da der Sinn ihr plötzlich aufgeht.⁷⁶

Non a caso Deleuze identifica nell'Alice carolliana una figura profetica che anticipa quelle che saranno le caratteristiche del postmoderno. Si tratta infatti di una figura libera dalla staticità delle convenzioni linguistiche sedimentate dal tempo così come dai vincoli biologici del corpo, che sperimenta contemporaneamente lo smarrimento dell'uomo di oggi nei labirinti

⁷⁴ Ibid., p. 32.

⁷⁵ Ibid, p. 70.

⁷⁶ Ibid, p. 15.

dell'architettura postmoderna causato dalla rimanipolazione di spazio, tempo e logica⁷⁷. Alice è l'icona del rifiuto della fissità e della profondità. Il filosofo francese ci fa ancora notare come avvenga un cambiamento di direzione durante la ricerca di Alice, che nella prima parte del libro «cerca ancora il segreto degli eventi, e del divenire illimitato che essi implicano, nella profondità della terra, [...]». Nondimeno nella misura in cui si prosegue nel racconto i movimenti di sprofondamento e sotterramento fanno posto a movimenti laterali di slittamento, da sinistra a destra e da destra a sinistra. Gli animali della profondità diventano secondari, fanno posto a figure di carta, senza spessore. Si direbbe che l'antica profondità si sia dispiegata, sia diventata larghezza⁷⁸. La protagonista di *Leibhaftig* attraversa il buco nel muro, penetra nelle profondità dei labirinti della memoria, delle stanze chiuse della storia delle torture ma tutti questi momenti vengono disseminati nel tempo. Il loro svolgimento non è legato all'ordine temporale, essi fluttuano nell'onda che investe ciclicamente la paziente e vengono trascinati da essa senza una direzione precisa.

L'instabilità espressa attraverso il corpo e le parole è evidentemente diretto riflesso di un'instabilità determinata dallo sgretolamento delle certezze dovute al periodo storico. Ma la sua forza sta nella capacità di riconoscere la potenzialità critica e di rinnovamento per l'individuo. Come Alice, anche la donna malata riemerge alla fine del libro in superficie, concludendo con il risveglio un percorso che viene però lasciato aperto. Ma la bambina di Carroll, svegliatasi smarrita e incredula dal sogno, ricomincia la sua vita di tutti i giorni come se niente fosse accaduto, esaurendo dunque il potenziale sovversivo espresso nello scardinamento dell'ordine logico-linguistico della storia⁷⁹. Per la paziente di *Leibhaftig*, invece, il ritorno alla vita esterna e il ricollocamento nella realtà attraverso lo sguardo sul panorama al di là della finestra, è diretta continuazione del suo viaggio attraverso la malattia, così come lo è il pianto che conclude e allo stesso tempo lascia aperta l'opera. Ancora una volta il porre il soggetto in una situazione di instabilità non è dettato dalla volontà di mostrarne una sclerotizzazione irreversibile, ma piuttosto di aiutarlo a superare i suoi confini, dentro i quali rischierebbe di implodere.

⁷⁷ Cfr. Claudia Springer, *The Seduction of the Surface: From Alice to Crash*, in «Feminist Media Studies», Vol. 1, n. 2, 2001, pp. 197-213.

⁷⁸ G. Deleuze, cit., p. 16.

⁷⁹ Il libro è stato d'altra parte oggetto di numerose critiche da parte di teoriche femministe che ne hanno rilevato gli aspetti estremamente misogini come ha fatto notare Luce Irigaray. Cfr. C. Springer, cit., p. 208.

3.3. Altri specchi

Immagine speculare alla protagonista è anche il compagno Urban, che a differenza della paziente non affronta la crisi causata dal cambiamento storico-sociale ma decide di togliersi la vita, incarnando così il prototipo del rinunciatario incapace di riconoscere e di rielaborare produttivamente i propri errori. D'altra parte però il fatto che Urban abbia sempre avuto «das entscheidende Wort»⁸⁰ fa registrare una sorta di atteggiamento di continuità e di coerenza con la sua decisione di determinare la fine della propria esistenza. La doppiezza della persona di Urban è contenuta nel suo stesso doppio nome. Egli, infatti, viene chiamato con un nome che non è quello ufficiale, Hans. L'opposizione fra lui e la paziente consente all'autrice di introdurre una problematica di genere, che nel romanzo è apparentemente trascurata. L'analogia fra la commissione dell'ospedale e la commissione cui presiedeva Urban, conduce la paziente a riflettere sulla quasi totale assenza della parola delle donne in tali contesti: «In allen Kommissionen, in denen ich selber gesessen habe, hatte immer einer das entscheidende Wort, selten, sehr selten eine, und mir fällt ein, ich hatte kaum je das entscheidende Wort, glücklicherweise nicht»⁸¹.

La differenza fra i sessi viene inscenata nella realtà dell'ospedale dalla divisione fra la comunità femminile delle infermiere e quella maschile dei medici. Anche l'unico infermiere uomo presente, Jürgen, ha deciso che proseguirà i suoi studi da medico. Questa partizione è indice di una divisione gerarchica dei ruoli, che corrisponde ad una situazione generale di mancanza di completa parità nella società socialista dove, pur essendo presenti condizioni migliori per la donna in ambito lavorativo e sociale rispetto all'ovest, era di fatto assente una loro presenza nei posti dirigenziali e di responsabilità.

La tematica dell'opposizione fra i sessi permette di riprendere il discorso riguardo l'alternanza fra «ich» e istanza narrativa di terza persona che avevamo momentaneamente abbandonato. Jeanette Clausen esamina l'utilizzo dei pronomi autoreferenziali e la tematizzazione dell'autoreferenzialità in alcune opere della Wolf e giunge alla conclusione che l'analisi del linguaggio da lei condotta sia «extremely valuable for feminists because of the specificity with which she relates linguistic forms and meaning to forms of social interaction which shape the individual subject's self-con-

⁸⁰ Ivi, p. 36.

⁸¹ Ibid.

cept»⁸². A proposito dell'alternanza fra l'io narratore ed il soggetto narrativo femminile di terza persona (sie) in *Nachdenken über Christa T.*, citato nell'opera come una sorta di autorità, la Clausen fa notare che un aspetto importante dell'utilizzo di tale pronome sta nel suo essere sessuato a differenza degli altri pronomi. La presenza narrativa di un pronome femminile di terza persona darebbe quindi all'io femminile la possibilità di parlare e di esprimere inequivocabilmente la sua identità sessuale che, altrimenti, rimarrebbe muta, celata nel pronome asessuato di prima persona. A mio parere anche l'alternanza fra «ich» e «sie» in *Leibhaftig* può essere interpretata allo stesso modo, a maggior ragione per il fatto che in questo caso i due pronomi si riferiscono entrambi alla stessa persona, vale a dire alla paziente.

Il rispecchiamento del proprio io è possibile, oltre che attraverso l'istanza narrativa di terza persona, anche tramite il corpo che diventa una sorta di specchio in cui si viene rivissuta la storia dei dolori e della tortura. Anche in questo caso la concentrazione di queste scene di sofferenza riportano alla mente della paziente il suo io di bambina quando aveva considerato solo superficialmente, immagini simili, scene di fronte alle quali aveva chiuso gli occhi in tv o al cinema⁸³.

Un'ulteriore riflessione relativa ai pronomi riguarda l'uso «du». Come la Clausen rileva, la seconda persona è cruciale per la Wolf nel processo di formazione della coscienza poiché è l'immediato referente del soggetto. A differenza di *Kindheitsmuster* dove il «du» cui il narratore si riferisce e pone domande è autoreferenziale, in *Leibhaftig* il tu è un'altra persona, cioè il partner della paziente. Egli è una sorta di referente ideale presente in tutto l'arco dello svolgimento della «storia» e, a volte, nelle memorie della paziente. L'intera narrazione sembra essere rivolta al «du», con cui l'io narratore stabilisce una sorta di contatto fatico continuo attraverso domande («Habe ich dir je davon erzählt?»⁸⁴; «Bist du noch da?»⁸⁵) o attraverso sguardi e gesti («Ich versuche, dich mit den Augen zu grüßen, weiß natürlich nicht, ob du meine Augensprache gleich verstehen wirst»), segni evidenti di una precedente intesa⁸⁶. Si tratta di un elemento di collegamento con la realtà

⁸² Jeanette Clausen, *The difficulty of saying «I» as the theme and narrative technique in the works of Christa Wolf*, in Marianne Burkhard (a cura di), «Gestalt und Gestaltend: Frauen in der deutschen Literatur», Amsterdamer Beiträge zur neuen Germanistik, n. 10, 1980, p. 320.

⁸³ Cfr. *Leibhaftig*, p. 19-20.

⁸⁴ Ibid, p. 11.

⁸⁵ Ibid, p. 16.

⁸⁶ Ibid.

quotidiana («Du stellst einen Strauß in mein Blickfeld, jede einzelne Blüte aus unserem Garten, du erinnerst mich wo sie stehen, du zählst die Blumen auf»⁸⁷) che controbilancia in un certo modo la sua esperienza onirico-visionaria e costituisce un punto di riferimento fermo per la protagonista poiché, a differenza di quella offertale dal personale dell'ospedale, l'assistenza del «du» è continua nel tempo. Egli ha infatti condiviso con lei gran parte della sua vita. Il «du» è, inoltre, la figura che fa da raccordo fra l'io narratore e l'istanza narrativa di terza persona, mediando fra la prospettiva interna alla paziente e quella esterna. In questo caso il sé non è solo «altro da sé» nel senso visto precedentemente, ma anche «altro» rispetto ad una persona ad esso complementare.

Oltre al confronto con la parte rimossa di se stesso, la «Ich-Umbildung» avviene dunque attraverso il confronto con la realtà esterna fuori dall'io, attraverso il legame stabilito con persone speculari alla protagonista come Urban ed il «du». Questo è un passaggio indispensabile per una soggettività che vuole preservare ed elaborare la propria dimensione relazionale.

Bibliografia

Letteratura primaria

- Büchner, George, *Gesammelte Werke*, Goldmann, München, 1960.
- Carroll, Lewis, *Alice in Wonderland*, Wordsworth Editions, Ware, 1995.
- Sarraute, Nathalie, *Tu non ti ami*, Einaudi, Torino, 1996.
- Wolf, Christa, *Kindheitsmuster*, Luchterhand, Darmstadt, Neuwied, 1979.
- Id., *Hierzulande. Andernorts*, dtv, München, 1999.
- Id., *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze. Reden und Gespräche 1959-1985*, 2 Bände, Luchterhand, Berlin, 1990.
- Id., *Auf dem Weg nach Tabou*, dtv, München, 1999.
- Id., *Leibhaftig*, Luchterhand, München, 2002.
- Woolf, Virginia, *The Waves*, Wordsworth Editions, Ware, 2000.

Letteratura critica

- Brauneck, Helga G., *Autorschaft und Subjektgenese. Christa Wolfs Kein Ort. Nirgends, Passagen*, Wien, 1992.
- Cavarero, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano, 1997.
- Clausen, Jeanette, *The difficulty of saying «I» as the theme and narrative technique in the works of Christa Wolf*, in Marianne Burkhard (a cura di), «Gestalt und Gestal-

⁸⁷ Ibid, p. 151.

- tend: Frauen in der deutschen Literatur», Amsterdamer Beiträge zur neuen Germanistik, n. 10, 1980.
- Deleuze, Gilles, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1984.
 - Dröscher, Barbara, *Subjektive Authentizität. Zur Poetik Christa Wolf zwischen 1964 und 1975*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1993.
 - Foucault, Michel, *Heterotopia*, <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>
 - Greiner, Bernhard, «*Mit der Erzählung geh ich in den Tod*»: *Kontinuität und Wandel des Erzählens im Schaffen von Christa Wolf*, in Angela Drescher (a cura di), «Christa Wolf. Ein Arbeitsbuch. Studien, Dokumente, Bibliographie», Luchterhand, Frankfurt am Main, 1990, pp. 331-370.
 - Id., *Die Schwierigkeit, «ich» zu sagen: Christa Wolfs psychologische Orientierung des Erzählens*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, n. 55, 1981, pp. 323-342.
 - Margenau, Joerg, *Christa Wolf. Eine Biographie*, Kindler, Berlin, 2002.
 - Poggi, Manuela, «*Leibhaftig*». *Il male di vivere di Christa Wolf*, in Anna Chiarloni (a cura di), «La prosa della riunificazione. Il romanzo in lingua tedesca dopo il 1989», Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2002, pp. 141-148.
 - Quernheim, Mechtild, *Das moralische Ich. Kritische Studien zur Subjektwerdung in der Erzählprosa Christa Wolfs*, Königshausen & Neumann, Würzburg, 1990.
 - Ricoeur, Paul, *Sé come un altro*, a cura di Daniella Iannotta, Jaca Book, Milano, 1993.
 - Schnell, Ralf, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, Metzler, Stuttgart, Weimar, 1993.
 - Schulze, Stefan, «*Der fliegende Teppich bietet wenig Raum*». *Schriftstellerinnen der ehemaligen DDR vor, während und nach der Wende: Brigitte Burmeister, Jayne Ann Igel, Helga Königsdorf, Angela Krauß und Christa Wolf – Biographische, textkritische und literatursoziologische Diskurse*, Dissertation, Leipzig, 1997 (Microfilme).
 - Sorensen, Barbara, *Sprachkrise und Utopie in Christa Wolfs Texten nach der Wende. Die Krise der Intellektuellen im wiedervereinigten Deutschland*, Wihlem Fink, München, Kopenaghen, 1996.
 - Springer, Claudia, *The Seduction of the Surface: From Alice to Crash*, in «Feminist Media Studies», Vol. 1, n. 2, 2001, pp. 197-213.
 - Wende, Waltraud, *Ästhetische Innovation. Zur Dekonstruktion etablierte Erzählstrukturen am Beispiel von Virginia Woolf, Nathalie Sarraute und Ingeborg Bachmann*, in Hiltrud Gnüg und Renate Möhrmann (a cura di), «Frauen, Literatur, Geschichte. Schreibenden Frauen vom Mittelalter bis zur Gegenwart», Suhrkamp, Stuttgart, 2003, pp. 533-547.

Recensioni su Leibhaftig

- Gröschner, Annett, *Christa T. mit der Trompete*, in «Frankfurter Rundschau», 23.02.2002, p. 19.

- Hage, Volker, *Auf Leben und Tod*, in «Der Spiegel», 18.02.2002, pp. 198-200.
- Hartwig, Ina, *Krankenhaus und Weltgeschichte*, in «Frankfurter Rundschau», 15.06.2002, p. 23.
- Hauser, Kornelia, Rezension zu Leibhaftig, in www.uibk.ac.at/leitung/fem/hauserwolf.html
- Hillgruber Kathrin, *Die Schwarzbrotklinik*, in «Der Tagesspiegel», 23.02.2002, p. 25.
- Langner, Beatrix, *Gespenster am Krankenbett*, in «Neue Zürcher Zeitung», 23/24.02.2002, p. 35.
- Maus, Stephan, *Kassandra in Kernspintomographen*, in «Frankfurter Rundschau», 20.03.2002, p. 67.
- Messmer, Susanne, *Endlich, endlich kommt einmal*, in «Die Tageszeitung», 21.03.2002, p. 3.
- Michaelis, Rolf, *Krankengeschichten, Heilgeschichten*, in «Die Zeit», 28.02.2002, p. 45.
- Müller, Lothar, *Das Kichern*, in «Süddeutsche Zeitung», 28.02.2002, p. 16.
- Pffholmann, Oliver, *Ein Netz aus sich überlagernden Zeiten, Räumen und Menschen*, <http://www.hainholz.de/wortlaut/wolf1.htm>
- Reinacher, Pia, *Aus den Tiefen de Matrazengruft*, in «Die Weltwoche», 21.02.02, p. 27.
- Scheller, Wolf, *Ich bin mein Antikörper*, in «Rheinischer Merkur», 8.02.2002.
- Spreckselsen, Tilman, *Operation Tunnelblick*, in «Frankfurter Allgemeine Zeitung», 23.02.2002, p. 54.
- Volker Müller, *Die Geschichte einer Entgiftung*, in «Berliner Zeitung», 25.03.2002, p. 11.
- Wittstock, Uwe, *Die Botschaft des Körpers*, in «Die Welt», 23.02.2002, p. 3.

* * *

Mahdi Isa und Renata Asali-van der Wal
(Amman)

Religiöse Toleranz in Lessings «Nathan der Weise»

Einleitung

Der Beitrag verfolgt die Frage, ob es unter den drei großen Religionen – Christentum, Judentum und Islam – zum Frieden kommen kann. Als positives Beispiel der religiösen Toleranz wird Lessings kirchen-kritisches Drama «Nathan der Weise» hinzugezogen. Dazu werden zum einen Lessings Entwicklung zum «Aufklärer» dargestellt (Thesen der kritischen Vernunft, sozialen Moral, der Humanität und Toleranz), zum anderen die Widerspiegelung all dessen im *Nathan* beschrieben. Diskutiert wird zudem die Frage nach der Urreligion. Als Fazit wird die Aktualität des 230 Jahre alten Dramas erläutert.

Kann es unter den Religionen zum Frieden kommen?

Der studierte Theologe Gotthold Ephraim Lessing beschäftigte sich zwischen 1774 und 1778 intensiv mit den Religionen. Er veröffentlichte diverse theologische Studien¹. In der 1780 erschienenen Schrift «Die Erziehung des Menschengeschlechts» beschreibt Lessing die Beziehung zwischen Gott als Lehrmeister, und dem Mensch als Lehrling. Sein Meisterwerk «Nathan der Weise» schrieb der 50-jährige Lessing zwei Jahre vor seinem Tod und sieben Jahre nach dem Stück «Emilia Galotti». Lessing fühlte sich am Ende seines Lebens angekommen und es scheint, als wollte er sich mit seinem analytischen Drama von seinen Freunden und seinen Feinden verabschieden. Am 20. Oktober 1778 schrieb Lessing seinem Bruder: «Es wird nicht weniger als ein satirisches Stück, um den Kampfplatz mit Hohngelächter zu verlassen»². Und es ist auch Lessing damals

¹ Vgl. u.a. Horsch, 2006 (Kapitel IV).

² S. auch Drews, 2001: 139.

Schritt für Schritt durchläuft der Leser einen Prozess, an dessen Ende er erkennt, dass es unter den verschiedenen Religionen zum Frieden kommen kann bzw. soll.

Was war der Hintergrund für Lessing, im *Nathan* diesen Prozess zu verarbeiten. Das Drama entstand in der Zeit der Aufklärung, einer internationalen Geistesströmung, die das Gefühlsmässig-Irrationale bekämpfte und einem unbedingten Vernunftglauben huldigte, indem man einen neuen Menschen entstehen ließ (Haerkötter, 1976: 43). Dieser wandte sich gegen die mittelalterliche Weltauffassung und suchte mit seinem Verstand eigene Wege. Diese neue Entwicklung brachte eine Überbewertung der vernünftigen Seite des Menschen. Lessing hatte sich als Aufklärer die Thesen der kritischen Vernunft, sozialen Moral, der Humanität und Toleranz zueigen gemacht und entsprechend seiner Erfahrung modifiziert.

Man nennt das 18. Jahrhundert nicht ohne Grund das Jahrhundert der Vernunft. Die Erziehungsmethoden der bürgerlichen Gesellschaft sind von Verstand und Herz, Vernunft und Gefühl bestimmt, sodass der alles beherrschende Rationalismus sogar am Offenbarungsglauben zweifelt. Die strittige Frage, ob es möglich ist, eine Art Bündnis zwischen Vernunft und Offenbarung zustande zu bringen, wird diskutiert. Die deutsche Aufklärung versucht zu zeigen, dass Glauben und Vernunft keine Antagonisten sind. Lessing kommt in seiner Schrift «Erziehung des Menschengeschlechts» zu der Überzeugung, dass Vernunft und Religion sich auf keinen Fall ausschließen. Zwischen ihnen gebe es sogar eine harmonische Verbindung. Auch im *Nathan* kritisiert er Intoleranz und religiösen Fanatismus und glaubt an eine menschlichere Welt.

Der Schrift über die Vernünftigkeit des Christentums und jener der religiösen Toleranz von John Locke (1695) verdankt Lessing die Überzeugung, dass der Mensch sich selbst retten kann⁴. Jeder Mensch könne seine Rettung ohne Vermittlung von Geistlichen oder Priestern selbst verwirklichen. Jeder sei Herr über die Wahl seiner eigenen Religion und man dürfe niemanden zwingen, sich zu bekehren, jeder solle seinen eigenen Gott finden. Der Arbeit «Natural History of Religion» von David Hume aus dem Jahre 1757 entnahm Lessing den Gedanken, dass Religionen Töchter der Leidenschaften, der Furcht, der Verzweiflung und vor allem einer subjektiven Einbildungskraft sind. Daraus folge, dass jeder religiöse Glaube subjektiv ist und jeder Mensch sich einbildet, Gott gefunden zu haben.

Man darf auch die englischen Deisten nicht außer Acht lassen. John Toland, vor allem aber Thomas Chubb und Thomas Hobbes verdankt

⁴ S. auch Horsch, 2004: 53.

So wie sich die drei Ringe nicht unterscheiden lassen, kann man auch die drei Religionen nicht voneinander trennen. Damit lehrt Lessing nicht die Zufälligkeit der geschichtlichen Religion. Da der Ring «von unschätzbarem Wert» sei und «aus lieber Hand» (ebd.) komme, so ist die Religion ein Geschenk Gottes. Lessing beschränkt sich hier auf die drei Religionen, die auf den gleichen Offenbarungsbestand zurückgehen, in denen nur ein Gott angebetet wird: auf den Islam, das Judentum und das Christentum. Jede Religion stamme demzufolge von einer gemeinsamen Urreligion ab. Jede von ihnen ist also nur zum Teil wahr. Daher darf sich keine von ihnen den anderen überlegen erklären bzw. die absolute Wahrheit beanspruchen. Sie sind grundsätzlich gleich, im Äußeren aber unterschiedlich:

Saladin: [...] Daß die Religionen, die ich dir
Genannt, doch wohl zu unterscheiden wären.
Bis auf die Kleidung; bis auf Speis' und Trank!
(ebd.)

Auf diese Bemerkung Saladins antwortet Nathan, der über die Wahrheit der Religionen entscheiden soll:

Nathan: Und nur von seiten ihrer Gründe nicht. –
Denn gründen alle sich nicht auf Geschichte?
Geschrieben oder überliefert! – [...] (ebd.)

Mit seiner Parabel von den drei Ringen will Lessing vor allem sagen, dass die geschichtlichen Religionen einander tolerieren müssen. Wer wahrhaftig handelt, trägt dazu bei, dass eine tolerante Gesellschaft entsteht, in der Religionen akzeptiert werden. Das gesamte Drama ist ein Traktat über die Toleranz. Man findet im *Nathan* einige positive Handlungen: Der Jude Nathan nimmt das christliche Mädchen auf. Der christliche Ritter (der Tempelherr) rettet Nathans Adoptivtochter Recha vor dem Feuer. Der Moslem Sultan Saladin begnadigt den christlichen Tempelherrn. Nathan verbindet eine tiefe Freundschaft mit dem Bettelmönch Al-Hafi. Der Tempelherr ist nach einigen Umwegen⁶ fähig, seine eigene Religion wenigstens etwas kritisch zu sehen:

Tempelherr: [...]
Wenn hat, und wo die fromme Raserei,
Den bessern Gott zu haben, diesen bessern

⁶ Am Anfang schaute der christliche Ritter den Juden Nathan von oben herab, hatte Vorurteile, wollte Rat beim Patriarchen suchen bis er schließlich seine Fehler einsah und begann, «vernünftig» zu denken.

Der ganzen Welt als besten aufzudringen,
 In ihrer schwärzesten Gestalt sich mehr
 Gezeigt als hier, als itzt? Wem hier, wem itzt
 Die Schuppen nicht vom Auge fallen ... Doch
 Sei blind, wer will! [...] (II, 5.)

Nicht ohne Grund wählt Lessing als Ort der Handlung die heilige Stadt Jerusalem zur Zeit der Kreuzzüge Ende des 12. Jahrhunderts. In dieser Zeit fanden die drei großen Religionen zu einer lebendigen Kommunikation. Drei Religionen bestehen in derselben Stadt nebeneinander, obwohl sie sich schlecht vertragen. Vertreter einer jeden glauben, Anspruch auf diese Stadt zu haben. Genau in dieser Zeit und in dieser Stadt führt Lessing verschiedene Menschen, mit verschiedenem Glauben in einer Familie zusammen. Saladin ist Mohammedaner, der Tempelherr ein Christ und Nathan ein Jude, der ein christliches Mädchen erzogen hat. Am Ende des Dramas achten diese Menschen einander gegenseitig, obwohl jeder von ihnen zu seinem Glauben steht. Die Vernunft bricht hier die Macht der Vorurteile und die Freundschaft kennzeichnet die natürliche Form des Zusammenlebens.

Die Verwandtschaftsbeziehungen, die im Drama aufgedeckt werden, sind frei von Gier und Grundlage eines humanen Zusammenlebens. Das bedeutet aber nicht, dass allein Verwandtschaft Voraussetzung für ein konfliktfreies Zusammenleben ist. Die Verwandtschaft verweist nur auf die natürliche Zusammengehörigkeit der Menschen. Am Beispiel dieser Familie möchte Lessing zeigen, dass man nur auf dem Grund der Toleranz und Humanität eine Gesellschaft aufbauen kann, in der jeder Mensch sich frei entwickeln und in Frieden leben kann⁷. Diesen Denkanstoß will Lessing seinem Heimatland, das schon seit über 200 Jahren unter politischen und religiösen Streitigkeiten leidet, geben.

Lessing hat sich oft mit den Theologen seiner Zeit über die Frage der Urreligion gestritten. Er ist wie die Aufklärer davon überzeugt, dass es am Anfang eine «Proto-Religion» gab. Lessing identifiziert sie mit dem «wunderbare[n] Ring», den ein Mann «vor grauen Jahren» besaß. Die Aufklärer

⁷ Es sollen an dieser Stelle der naive bzw. unvernünftige Glaube Rechas an Engel und die intoleranten Vorurteile des christlichen Tempelherrn den Juden gegenüber erwähnt werden. Nathan hat sein Ziel der religiösen Toleranz und gegenseitigen Akzeptanz erreicht, obwohl es z. B. beim Tempelherrn länger gedauert hat, bis dieser sein Fehlverhalten eingesehen hat. Die finale Freundschaft aller Beteiligten ist das Resultat einer Erziehung zum besseren Menschen und ein Meilenstein für die Entwicklung einer besseren Welt.

und Lessing als einer ihrer Vertreter versuchten, bis zu dieser Urreligion vorzudringen und träumten von einem harmonischen Zusammenschluss aller Religionen in einer einzigen wahren Religion. Der Begriff dieser Religion wurde in der Zeit der Aufklärung klar definiert und deren Grundprinzipien sind herausgearbeitet worden. Die Urreligion verneint in sich das Irrationale, das Unberechenbare und vor allem den Aberglauben. Recha glaubt, dass ein Engel sie aus den Flammen gerettet hat. Nathan spricht gegen das Wunder bzw. die religiöse Schwärmerei und erklärt Recha, dass sie auf ganz natürliche Weise von dem Tempelherrn gerettet wurde und belehrt sie, dass schon im Zusammenhang mit dem Natürlichen das Wunderbare geschehe: Das Natürliche sei zugleich das Wunderbare. (I, 2.) Gott sei der Herr dieses Zusammenhangs und füge diesen nach seinem Wunsch und Willen.

Gott würde niemanden auserwählen und das Natürliche, also die Naturgesetze, außer Kraft setzen. So ist es nicht übernatürlich, wenn der Mensch gerettet wird oder tragisch, wenn er scheitert. Diese Wunder sind alltäglich. Saladin begnadigt den Tempelherrn nur, weil der Tempelherr Saladins Bruder ähnlich sieht. Ohne diese Ähnlichkeit hätte Saladin ihn nicht am Leben gelassen und ohne diese Begnadigung hätte der Tempelherr Recha nicht retten können. Wären Recha und Daja von Nathan darüber nicht aufgeklärt worden, wären sie nie selbst auf die vernünftige Idee gekommen, sich bei dem irdischen Tempelherrn für die Rettung Rechas zu bedanken. Die Urreligion beruht auf Vernunft und jede Religion ist falsch, wenn sie die Vernunft durch Affekt ersetzt.

Es bleibt aber ein Konflikt zwischen Seele und Herz. Wenn das Herz an die Stelle der Vernunft tritt, so wird der Mensch, nach Nathans Worten, blind. Lessing verleiht dem Ring in der Parabel eine geheime Kraft: Der Ring wirkt nicht nur aus sich selbst heraus, er zeigt seine Wirkung nur an dem, der ihn in einer bestimmten Zuversicht trägt. Jeder muss seinen Glauben mit praktischer Vernunft prüfen und seinen eigenen Weg zu Gott finden. Deshalb liegt der Wert der Religion nicht nur im Besitz des Glaubens an sich, sondern in der Anwendung und Bewährung des Glaubens. Daher gibt auch der Richter im Drama den Rat, jeder solle seinen Ring für den echten halten. Da dieser Ring von Gott her wirkungskräftig und wunderfähig ist, könne er vor Gott und Menschen angenehm machen. Aber dieser Ring bewirke nur dann Wunder, wenn der Mensch für sich selbst durch sein religiöses Streben Wunder schafft, also das Gebot Gottes in sich verwirklicht. Es ist menschlich, seine Heimat, seine Religion vorzuziehen.

Nathan ist ein Jude und sagt sich von seinem Glauben nicht los. Lessing möchte sagen, dass es nicht so wichtig ist, zu welcher Religion man hält, sondern wie man handelt. Die drei Brüder müssen wetteifern, um

Nathan: [...] Die Kraft des Steins in seinem Ring' an Tag
 Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut,
 Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,
 Mit innigster Ergebenheit in Gott,
 Zu Hülff! [...] (III, 7.)

Und wenn sich diese Kräfte des Steines vielleicht bei den «Kindes-Kindeskindern» zeigen, so wird über «tausend tausend Jahre» dann ein weiser Mann (Gott) entscheiden, welcher von den Ringen der echte ist. In vielen Jahren wird die Vernunft fähig sein, die Religionen zu beurteilen.

Lessing will eine Religion der Vernunft lehren, die für ihn kein unerreichbares bzw. utopisches Ideal ist. Der Mensch soll nicht zum Spielzeug der Leidenschaft werden. Wie die meisten Aufklärer ist Lessing davon überzeugt, dass der Mensch von Natur aus gut ist. Er tendiert einerseits zum guten Handeln und andererseits kann man ihn zur Vernunft erziehen. Jeder Mensch sei daher glücklicher, wenn er aufgeklärt ist, d. h. frei und mündig sowie vernünftig, d. h. human und tolerant. Der Vorsehung gelingt es im Stück, die Menschen zusammenzuführen, so verschieden sie auch durch Religion, Sitten, Bräuche und Rassen sind. Deshalb hat Nathan versucht, Recha schon von deren Kindheit an den Weg der Vernunft zu zeigen. Es ist für das Mädchen sehr schwer, sich für diesen Weg und gegen den Aberglauben Dajas, der auf sie einen starken Einfluss ausübt, zu entscheiden. Aber dem weisen Nathan gelingt es, sie aufzuklären. Recha ist dann sogar fähig, den Tempelherrn mit Klugheit in die Falle zu locken, als sie ihm die Frage über den Sinai stellt (III, 2.). Dadurch zeigt sie sich der Erziehung Nathans würdig.

Auf der Grundthese der Urreligion beruht auch eine neue Moral. Sie soll im Einklang mit der Natur und dem gesunden Menschenverstand stehen. Der Mensch soll vor allem human, so vernünftig wie möglich sein und sich seiner Pflichten bewusst werden. Wenn er vernünftig ist, erkennt und erfüllt er diese natürlich. Nathan ist auf die Vernunft hin erzogen, aber nicht durch Bücher, sondern durch das Schicksal, durch das Leben selbst. Lessing zeigt einen Weisen, einen Menschen, den das Leben in dieser Welt nach und nach bis zur Vollkommenheit geformt hat. Er hat bei der Judenverfolgung von Seiten der Christen an einem Tag die ganze Familie, seine Frau und sieben Söhne verloren. Zuerst hat er Rache geschworen, dann kam er aber zur Vernunft und begriff, dass das Schicksal

ben unverändert. Ihre Veränderung ist nach Lessings Theorie nicht nötig, weil die Herrscher sich den Regeln einer humanen Kommunikation unterwerfen und wenn alle gleich fähig und bereit sind, den Regeln vernünftig zu folgen, sind gesellschaftliche Rangunterschiede etwas so Äußerliches und unbedeutendes wie Kleidung, Speise und Trank, die Saladin erwähnt, als er die Unterschiede der Religionen beschreibt.

Lessings Drama «Nathan der Weise» ist nicht nur ein Ideendrama, es übt auch scharfe Kritik am Christentum. Lessing wendet sich vor allem gegen die Intoleranz der Orthodoxie. Durch den Sinn seiner Parabel, dass die historischen Religionen alle gleich wahr und zu gegenseitiger Duldung verpflichtet sind, stellt er die Absolutheit des Christentums in Frage. Da jede Religion von einer gemeinsamen Urreligion abstamme, sollte sich keine den anderen überlegen erklären. Lieder verhalten sich aber die Menschen als Vertreter der Religionen wie die drei Söhne in der Parabel. Jeder Mensch ist überzeugt, die Wahrheit zu besitzen. Jede Religion ist daher parteiisch, was der Tempelherr mit seinen Worten bezeugt:

Tempelherr: [...] – Zudem, ich seh' nun wohl,
 Religion ist auch Partei; und wer
 Sich drob auch noch so unparteiisch glaubt,
 Hält, ohn' es selbst zu wissen, doch nur seiner
 Die Stange. [...] (IV, 2.)

Für Lessing war die absolute Wahrheit nicht fassbar. Die Vertreter jeder Religion können sich der jeweiligen Wahrheit nur annähern, indem sie sich permanent um tiefergehende Erkenntnisse bemühen (Vgl. Horsch, 2006). Wer sich produktiv mit anderen Religionen beschäftigt, gewinnt religiöse, kulturelle und gesellschaftliche Erkenntnisse.

Um das Christentum noch heftiger anzugreifen und dessen unduldsamen Dogmatismus zu bekämpfen, wählt Lessing einen Juden als Heldenfigur, als Repräsentanten der Menschlichkeit. Lessing gibt zum ersten Mal in einem deutschen Theaterstück dem Publikum einen edlen Juden zum Vorbild. Er verlangt die Anerkennung der Juden als gleichwertige Mitglieder der weltlichen Gesellschaft und zeigt daher private Versöhnung und Freundschaft zwischen Christen und Juden. Durch das Experiment auf der Bühne sollten Quellen sozialen Fehlverhaltens aufgedeckt und Wege der Besserung gesucht werden. Mit der einseitigen Schilderung der Religionsgemeinschaften will Lessing die Menschen aufklären, ihnen eine religiöse Lehre erteilen. Einzig der Patriarch von Jerusalem, das geistliche Oberhaupt der Kirche wird im *Nathan* negativ dargestellt, indem er einen Absolutheitsanspruch des kirchlichen Amtes erhebt, die Andersgläubigen

im Heiligen Land nicht toleriert und sie sogar unterdrückt. Für Lessing ist er derjenige, der sich nicht zur Vernunft und Toleranz erziehen lässt. Das Kloster ist ebenfalls der einzige Ort der Handlung, der weder für Juden noch für Moslems zugänglich ist. Dass dieser Ort ist nur für Menschen christlichen Glaubens zugänglich ist, zeigt ebenfalls die Sturheit des Patriarchen.

Nicht weniger wichtig ist an dieser Stelle zu erwähnen, dass Lessing im *Nathan* Inhalte aus der islamischen Geschichte und Theologie verarbeitet⁸. Für ihn beinhaltet Islam eine genauso wichtige und lehrreiche Geschichte, wie die der Griechen oder Römer. Lessing wollte bereits 1754 in einer seiner Zeitschriften zeigen, dass die Frage nach der wahren Religion völlig offen ist und stellte den Moslem als einen Vernünftigen dar, um die christliche Wahrheitsgewissheit zu erschüttern (ebd.). Die Darstellung des Islam wird an die «natürliche Religion» des Deismus angeglichen. Für Lessing ist der Islam eine «natürliche Religion». (Vgl. Niewöhner, 2001). Horsch (2006) weist ferner darauf hin, dass nicht nur in der Ringparabel Anspielungen auf den Koran zu finden sind. Die wörtliche Übersetzung des arabischen Wortes «Islam» bedeutet «Ergebenheit in Gott» und ist nicht nur im Rat des Richters zu finden (III, 7.), sondern auch als zentrale Formulierung im Drama (Horsch, 2004: 75ff.). Dies ist ein bewusst hergestellter Bezug Lessings zum Islam. Auch Kuschel (2004) ist der Meinung, dass «Nathan der Weise» ein pro-islamisches Lehrstück ist.

Letztendlich lässt sich sagen, dass Lessing schon vor 230 Jahren daran glaubte, dass die Veränderung des Einzelnen hin zu einem toleranten Bürger die Gesellschaften und damit die ganze Welt im positiven Sinne verändern kann. Er setzte sich mit seinen Schriften für die Schaffung der Grundlagen einer Toleranzförderung ein.

Die jüngsten geschichtlichen Ereignisse – wie der 11. September 2001, der europäische «Kopftuchstreit», die Vorfälle im Nahen Osten usw. – zeigen jedoch, wie weit die heutige Welt noch von der religiösen Toleranz und gegenseitiger Akzeptanz entfernt ist. Wenn man die drei großen Religionen betrachtet, scheint es, als stünden sich die Gläubigen als komplett verfeindete Einheiten gegenüber. Man sollte dennoch hochschätzen, dass die Weltgemeinschaft bemüht ist, Lessings Ziel zu erreichen. Das Drama «Nathan der Weise» und seine Themen sind zwar kein Novum, die Aktualität ist jedoch präsenter denn je. Zum Frieden der Religionen kommt es erst, wenn die Weltbürger anfangen, sich gegenseitig zu akzeptieren. Dann

⁸ Vgl. dazu Horsch, 2006: Kapitel I und III, sowie ausführlicher Horsch, 2004: 29ff.

kann auch «Unter stummer Wiederholung allseitiger Umarmungen [...] der Vorhang [fallen]» (V, Letzter Auftritt). Der Versuch lohnt sich.

Zusammenfassung

Im Jahre 2009 wäre Lessing 280 Jahre alt geworden. Sein literarischer Kampf um die religiöse Toleranz und die gegenseitige Akzeptanz ist in der Gegenwart aktueller denn je. Sein trialogisch geschriebenes Drama «Nathan der Weise» besitzt bis heute ein Potential zur Versöhnung der Nationen. Die gegenwärtigen Weltbürger sollen kritisch mit sich selbst umgehen, die Anderen nicht nur dulden, sondern respektieren bzw. annehmen, damit die Welt friedlicher und vernünftiger werden kann. *Nathan* beinhaltet gerade diese Ideen der Toleranz und Vernunft: Es wird das Christentum kritisiert, um den anderen Religionen eine faire Chance zu geben, sich in der bestehenden Welt zu behaupten und als aufgeklärte Bürger der Gesellschaften auf gleicher Augenhöhe miteinander und nebeneinander zu leben.

Literaturverzeichnis

- Drews, Wolfgang (2001): *Lessing*. 27. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.
- Haerkötter, Heinrich (1976): *Deutsche Literaturgeschichte*. Darmstadt: Winklers Verlag.
- Horsch, Silvia (2004): *Rationalität und Toleranz. Lessings Auseinandersetzung mit dem Islam*. Band 5. Würzburg: Ergon-Verlag.
- Horsch, Silvia (2006): *Lessing, der Islam und die Toleranz*. Ein Vortrag. Verfügbar unter http://www.al-sakina.de/inhalt/artikel/lessing_islam/lessing_islam.html, arabische Version verfügbar in Al-Quds Al-Arabi unter <http://www.alquds.co.uk/index.asp?fname=2006\01\01-25\z70.htm> (Stand: 30.08.2009)
- Kuschel, Karl-Josef (2004): *Jud, Christ und Muselmann vereinigt? Lessings "Nathan der Weise"*. Düsseldorf: Patmos Verlagsgruppe.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1968): *Nathan der Weise*. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen. Text nach: Rilla, Paul (Hrsg.): *Gotthold Ephraim Lessing. Gesammelte Werke in zehn Bänden*. Band 3. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Niewöhner, Friedrich (2001): *Vernunft als innigste Ergebenheit in Gott. Lessing und der Islam*. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 10.11.2001, verfügbar unter www.nzz.ch (Stand: 30.08.2009)

Fausto Cercignani
(Milano)

Gotthold Ephraim Lessing tra razionalismo e irrazionalismo

Certo non è l'unico. Ma il Settecento tedesco è senza dubbio il secolo delle drastiche contrapposizioni, delle contraddizioni irrisolte, dei reiterati tentativi di conciliare gli opposti, di armonizzare concezioni apparentemente diversissime tra loro.

Le istanze e le tendenze più disparate convivono e si fronteggiano, confluiscono e si differenziano, s'intrecciano e si scindono tanto nell'erudizione quanto nell'arte, nelle teorizzazioni più o meno rigide così come nella prassi che le segue o le precede. Basti pensare a misticismo e teologismo, ribellismo e accademismo, idealismo e materialismo, utopismo e realismo, patriottismo e cosmopolitismo, profetismo e passatismo, sentimentalismo e intellettualismo.

Questi e altri "ismi", talvolta almeno in parte sovrapposti, affollano il Settecento nell'area tedesca, un secolo che peraltro si caratterizza, più in generale, per il conflitto perenne tra mondo reale e mondo costruito dallo spirito, tra l'azione controllata e il pensiero libero, piuttosto che per quei "lumi" sfolgoranti che altrove portarono all'infiammato e travolgente culto della Dea Ragione.

La cultura tedesca del Settecento si sviluppa infatti sotto il segno dell'imprescindibile illuminismo di provenienza anglo-francese, ma cresce e si rafforza anche nel clima spirituale del pietismo, una sorta di «bacino collettore»¹ in cui l'influsso del quietismo franco-olandese si mescola a concezioni e tendenze locali ben radicate in varie sette e comunità, fondate da dissidenti laici o ecclesiastici.

La grande concezione illuministica di un mitico futuro di felicità materiale e spirituale nel segno della ragione si giustappone dunque, sin dall'inizio, alla soave speranza pietistica, tipicamente simboleggiata dall'immagine

¹ August Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, Tubinga, Niemeyer, 1968 [1954], p. 2.

della capanna in cui l'anima riposa in Cristo. Ed è da questa coesistenza, spesso convergente, di pietismo e illuminismo che derivano molte delle profonde contraddizioni che distinguono il cosiddetto "secolo dei lumi" in Germania.

Sulle convergenze tra i due movimenti basti dire che le conventicole pietistiche si contrapponevano alla chiesa ufficiale come una sorta di mosaico variegato, simbolo non solo di un particolarismo tutto tedesco, ma anche di una marcata propensione all'assoluta libertà di pensiero che ovviamente corrispondeva benissimo alle istanze fondamentali dell'illuminismo. Da entrambe le parti era inoltre forte e diffuso il desiderio di erigere una specie di baluardo privato di fronte all'invasione del potere temporale, contro la prepotenza dei vari tiranni e signorotti che a quel tempo governavano una miriade di unità territoriali sostanzialmente autonome dall'autorità centrale, da quel teorico dominio che il cosiddetto "Sacro Romano Impero di Nazione Tedesca" esercitava su tutta la cristianità.

Nel bel mezzo del secolo, in questo scenario dominato dallo scontro-incontro tra pietismo e illuminismo, si affaccia, da un lato, il misurato gusto grecofilo e sovranazionale di Winckelmann² e, dall'altro, l'irrazionalismo sfrenato di Hamann, originale e rivoluzionario assertore del genio poetico e del suo linguaggio³. In quegli stessi anni si afferma poi, grazie all'influsso inglese, anche il cosiddetto preromanticismo, con il suo culto esasperato della sensibilità e dei paesaggi lugubri o inquietanti, con i suoi drammi e i suoi romanzi stracolmi di commozione e straripanti di lacrime incontenibili.

Dopo circa un ventennio, superata la breve stagione di quella tempestosa e impetuosa emanazione goethiana che fu lo Sturm und Drang, si prospetta infine la cangiante polivalenza tedesca (per non parlare di quella europea) di gusti o movimenti quali il neoclassicismo e il romanticismo, che peraltro troveranno una specie di compromissoria riconciliazione nella categoria storico-psicologica di "età classico-romantica" a cavallo tra il Settecento e l'Ottocento.

Al di là di queste sommarie indicazioni, qui preme d'altra parte sottolineare che *tutto* il Settecento è percorso da prepotenti impulsi irrazionalistici che s'incrociano o si scontrano con quelle correnti razionalistiche di cui tanto si parla in sede culturale o strettamente letteraria: vuoi per limi-

² *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755).

³ *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759).

tarne la presenza a periodi ben circoscritti, vuoi per sottolinearne la continuità fino ai primi decenni dell'Ottocento e magari oltre.

In una tale congerie di spunti e tendenze contrastanti non poteva mancare, da un lato, lo scontro intellettuale e il gusto della polemica e, dall'altro, la ricerca di feconde e durature conciliazioni sul piano teologico, culturale e sociale, così come su quello artistico e letterario: ricerca che non di rado generò contraddizioni e ambiguità tuttora irrisolte per gli stessi specialisti del Settecento, oppure condusse al prevalere di compromessi che miravano non solo a contemperare le esigenze reali con quelle spirituali, ma anche a realizzare una sorta di concordanza tra ragione e immaginazione, tra logica e fantasia, tra ordine e libertà.

I veri (e talvolta involontari) artefici dei compromessi settecenteschi furono, com'era inevitabile, proprio i fautori della ragione, proprio i campioni di quel razionalismo che nella sua forma estrema avrebbe voluto eliminare ogni concessione all'irrazionalismo. Nel campo della speculazione teologica e filosofica, per esempio, si cercò di risolvere il conflitto tra ragione e rivelazione riconducendo anche la ragione a un'origine divina, per poi giungere a negare la necessità stessa della rivelazione. In questo modo, il deismo finì quasi col presentarsi come una specie di compromesso fra il teismo della dottrina rivelata e l'ateismo del razionalista puro.

Altri preferirono attribuire, con varie sfumature, i caratteri della divinità all'universo fisico, formulando un panteismo che fosse conciliabile con il teismo. Ai freddi "lumi" della ragione venivano così a contrapporsi gli splendori di un'immaginazione speculativa che considerava il creato in sé e per sé perfetto e, in sostanza, di per sé divino. Ma nessuno, neppure Leibniz con le sue monadi⁴, riuscì a svincolare l'illuminismo tedesco dall'eterno problema del dualismo tra corpo e anima o, se si vuole, da quel perenne conflitto tra materialismo e sopravvivenza dell'individuo che qualcuno cercò di eliminare ricorrendo anche alla metempsicosi – una teoria che, come vedremo, affascinò lo stesso Lessing.

Nelle questioni teologiche e religiose i limiti più evidenti all'assoluto dominio della ragione erano imposti da tradizioni ben radicate nella storia individuale e collettiva. Ma anche a prescindere da ostacoli di questo genere e dalla dura realtà di un'epoca in cui il pensatore doveva affrontare i capricci del tiranno e la suscettibilità dell'ortodossia religiosa, bisogna riconoscere che le mete sociali, politiche e culturali proposte dagli illuministi erano pressoché irraggiungibili. L'orgoglio della propria libertà e del proprio raziocinio poteva rendere possibile, con qualche sacrificio, un certo

⁴ *La monadologie* (1714).

grado d'indipendenza morale nei confronti di qualsiasi potere che si considerasse unico detentore della verità e guida infallibile dell'umanità intera. La fede nel progresso e nella futura felicità degli uomini sulla terra faceva sperare nell'avvento di un riscatto morale e materiale, sia pure lontano. Ma gli ideali di saggezza politica, tolleranza religiosa e cosmopolitismo restavano confinati nell'ambito della pura utopia: in primo luogo perché comunque di ardua realizzazione e, in secondo luogo, perché gli stessi illuministi sentivano di appartenere a una confraternita elitaria, a una sorta di massoneria ideale di tutti coloro che intendevano servirsi soltanto della ragione.

Analogamente ai pietisti, che s'immaginavano figli privilegiati della grazia divina, gli illuministi si consideravano figli specialissimi della ragione, esseri accomunati da un credo tutto (o quasi) terreno che poteva benissimo adattarsi, come nel caso di Lessing, anche a una loggia della massoneria storica, ovvero all'unica entità illuministica che avesse una forma organizzata e collegamenti internazionali. La teorica contrapposizione tra l'amore filadelfico dei pietisti, rivolto per definizione soltanto ai confratelli, e l'amore filantropico degli illuministi verso tutti gli esseri umani veniva perciò a cadere – o almeno a vacillare – ogni volta che la ricorrente necessità, tutta umana, di aggregarsi e di sentirsi parte del gruppo prevaleva sugli ideali tanto vigorosamente conclamati.

Come abbiamo già detto, il confronto tra razionalismo e irrazionalismo si caratterizza, nel Settecento tedesco, per una diffusa tendenza al compromesso, per soluzioni certo ragionevoli ma spesso insoddisfacenti, almeno per chi era sempre alla ricerca della cosiddetta "verità", per chi voleva insomma essere vero "illuminista" e non solo "illuminato"⁵. Quando poi si passa dalla disquisizione filosofica o teologica all'opera letteraria, i limiti del razionalismo si fanno ancor più evidenti grazie al concorso di fattori eterogenei e spesso ineludibili, e nonostante la dichiarata volontà di alcuni di ricorrere soltanto al raziocinio.

Anche senza tener conto di quei campioni della ragione che arrivarono talvolta a distinguersi per aridità sentimentale e dogmatismo geometrico,

⁵ Naturalmente il termine "illuminato" va qui inteso nel significato comune di "saggio", non nell'accezione tecnica di "membro di una setta esoterica". A questo proposito è tuttavia interessante notare – proprio per ciò che si è appena detto – che, da un punto di vista storico, il termine può essere applicato tanto a sette religiose, per es. agli Illuminati di Spagna, o "Alumbrados" (sec. XVI e XVII), quanto a società segrete strettamente legate alla massoneria, per es. al settecentesco "Illuminatenorden" o "Illuminatenbund". Quest'ultimo, che si proponeva di trasformare la società e le istituzioni religiose secondo i principi dell'illuminismo, ebbe tra i suoi membri anche Herder e Goethe.

resta pur vero che i letterati illuministi furono spesso portati a trascurare e perfino a condannare tanto le aspirazioni mistico-religiose dell'epoca quanto i diritti del sentimento, della passionalità e della fantasia.

Il piacere o la soddisfazione che l'illuminista perfetto ricavava da un'opera d'arte era di tipo intellettualistico e si riduceva spesso alla costruzione o alla scoperta di un manufatto escogitato a freddo secondo canoni più o meno fedeli al principio dell'imitazione della natura o alla regola dell'assoluto autodominio dei sentimenti e delle pulsioni. Ma i grandi dell'illuminismo settecentesco – proprio perché grandi – non potevano essere illuministi perfetti, e certamente non lo furono nella produzione letteraria, spesso altrettanto importante di quella più strettamente filosofica o teologica.

Il nostro Lessing – che si affaccia sulla scena pubblica intorno al 1747 per rimanervi poco più di trent'anni⁶ – è appunto considerato non solo il campione di un illuminismo critico particolarmente polemico e intransigente, ma anche (con Klopstock, Wieland, Herder, Goethe e Schiller) uno dei più grandi autori del Settecento (uno dei cosiddetti “classici” del secolo), nonché un drammaturgo che, al pari di Gottsched, Goethe, Schiller, Tieck e Werner contribuì a quel susseguirsi di “riforme” del teatro che animarono la scena tedesca nel periodo a cavallo tra Settecento e Ottocento.

Nonostante il fervore illuministico che lo caratterizzava e il profondo convincimento che l'unico scopo degno dell'uomo fosse usare la ragione, Lessing non riuscì quasi mai nell'intento (che d'altra parte non sempre l'animava) di adattare la sua produzione letteraria ai rigidi principi di un'estetica piattamente razionalistica e didascalica.

Certo, l'*Emilia Galotti* (1772)⁷ – tragedia borghese antitirannica per ec-

⁶ Nel 1747 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) pubblicò le sue prime poesie e novelle. Tra il 1748 e il 1750 furono rappresentate le sue commedie giovanili o “lipsiensis”, tra le quali *Der junge Gelehrte*, *Die Juden* e *Der Freigeist*. Su quest'ultimo si veda Cesare Cases, *A proposito del «Freigeist» di Lessing*, in Marino Freschi (cur.), *Lessing e il suo tempo*, Cremona, Libreria del Convegno, 1972 (abbr.: LST), pp. 81-104. Sul vivissimo interesse mostrato da Lessing per Goldoni a partire dalla metà degli anni '50 si veda Simonetta Sanna, *Lessing und Goldoni. Die Phasen eines Vergleichs*, in Italo Michele Battafarano (cur.), *Deutsche Aufklärung und Italien*, Berna, Lang, 1992, pp. 205-249.

⁷ Per i riferimenti a vari testi lessinghiani ci si è avvalsi di Herbert G. Göpfert *et al.* (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke*, Monaco, Hanser, vol. I-VIII, 1970-1979 [abbr.: W/1-8]. Per le citazioni dal *Nathan* si è tuttavia preferito ricorrere a Julius Petersen e Waldemar von Olshausen (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Werke*, vol. II, Berlino, Bong, 1925, che offre la numerazione continua dei versi da 1 a 3849. Si veda anche la traduzione di Andrea Casalegno (con una introduzione di Emilio Bonfatti): *Nathan il Saggio*, Milano, Garzanti, 1992 (abbr.: NIS).

cellenza – è (come dice Schlegel) un ottimo esempio di «algebra drammatica», un «capolavoro dell'intelletto puro»⁸ che nella sua austera concisione, stringatezza prosastica e precisione strutturale soffoca le passioni e la stessa tragicità della vicenda. Ma anche in questo caso non mancano le concessioni all'irrazionalismo: sia quando Lessing alimenta uno psicologismo che gioca con i «sentimenti misti» e con i travagli del cuore, sia quando ricorre a toni patetici che sembrano usciti dalla penna di Richardson⁹.

In una tragedia che dovrebbe segnalarsi per «nobile semplicità e schiettezza, sdegnosa di ogni orpello e finzione»¹⁰ un finale come quello che Lessing riserva a Emilia, ormai morente¹¹, rappresenta senza dubbio una «stecca». D'altra parte, una simile stonatura non costituisce affatto un'eccezione nelle opere letterarie del grande illuminista, né si può dire che le sue concessioni alle tendenze irrazionalistiche siano sempre delle più felici.

Basti pensare a *Miss Sara Sampson* (1755), un dramma borghese lacrimeggiante, secondo la moda inglese, con declamazioni patetiche alla Richardson, effetti gratuiti da «dramma dell'orrore» e plateali concessioni al sentimentalismo più sfacciato: tanto che alla prima rappresentazione il pubblico (si racconta) rimase immobile per tre ore, piangendo, quasi a inaugurare un'epoca, o meglio un'altra corrente culturale e letteraria: il filone variegato della cosiddetta «sensibilità»¹².

Ma in Lessing c'è anche un dissidio tutto interiore tra razionalismo e irrazionalismo, un conflitto che emerge, per esempio, da un'opera minore

⁸ *Über Lessing*, in Ernst Behler (cur.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. II, Paderborn, Schöningh, 1967 [abbr.: FSA], p. 116. Su questo giudizio si vedano anche le conclusioni di Simonetta Sanna, *Von «Miss Sara Sampson» zu «Emilia Galotti». Die Formen des Medea-Mythos im Lessingschen Theater*, in «Lessing Yearbook» 24 (1992), p. 64.

⁹ Sulla psicologia di Emilia, peraltro imperscrutabile grazie ai veli del dramma illuministico, si veda Ladislao Mittner, *Storia della letteratura tedesca*, II/1, Torino, Einaudi, 1964, pp. 230-231 e si confronti Nello Saito, *Saggio sull'«Emilia Galotti»*, in N. S., *Lessing e Lichtenberg*, Milano, Dante Alighieri, 1961, pp. 9-78 oppure N. S. (cur.), *Gottbold Ephraim Lessing. Emilia Galotti*, Torino, Einaudi, 1961, pp. V-VIII.

¹⁰ Mittner, II/1, p. 228.

¹¹ Appena il padre ha esaudito il desiderio della figlia (che vuole morire piuttosto che diventare preda del principe), Emilia lo ringrazia e lo consola con queste parole: «È stata spezzata una rosa prima che la tempesta ne potesse strappare i petali. Lasciatemela baciare, questa mano paterna!» (W/2, p. 203). Sul significato della morte di Emilia si veda Simonetta Sanna, *Attorno ad alcuni nodi irrisolti nell'interpretazione del teatro di Lessing*, «AION – Studi Tedeschi» 33/1-3 (1987), pp. 7-29 e, per l'opera nel suo complesso, Simonetta Sanna, *Lessing's «Emilia Galotti». Die Figuren des Dramas im Spannungsfeld von Moral und Politik*, Tübinga, Niemeyer, 1988.

¹² Su questo primo grande successo teatrale di Lessing si veda Karl Eibl, *Gottbold Ephraim Lessing. Miss Sara Sampson. Ein bürgerliches Trauerspiel*, Francoforte, Athenäum, 1971.

quale il *Philotas* (1759), un atto unico, sempre in prosa, di taglio decisamente tragico, che scaturisce dall'esperienza della Guerra dei Sette Anni¹³. Al di là della meditazione sul senso e sul valore dell'eroismo, vi si può infatti leggere la condanna dell'ardore giovanile ma anche la sua esaltazione, si è colpiti dall'eccessivo intellettualismo e dallo stile troppo laconico, ma anche da grandi fremiti lirici e da una passionalità che in qualche misura anticipa (e per qualcuno addirittura inaugura) l'ormai vicina stagione dello Sturm und Drang¹⁴.

Che dire, poi, dei tre frammenti (c. 1758) che avrebbero dovuto darci il *Faust* illuminista¹⁵? Il desiderio del loro autore di conoscere tutto – sia leggendo, sia gettandosi a capofitto nella vita di società, nel mondo del palcoscenico e nell'amministrazione militare¹⁶ – somiglia molto all'anelito faustiano. Lo stesso Lessing, del resto, seppe esprimere la tensione continua di questo "Streben" nella sua famosa *Controreplica* (1778) ai protestanti ortodossi, là dove si dichiara pronto a rinunciare a «tutta la verità» (a quella «vera»), in cambio della «spinta sempre viva» verso la verità, e ciò anche a costo di essere indotto a errare in eterno¹⁷.

Se la figura del Faust lessinghiano restò confinata nei tre frammenti, forse fu proprio perché il suo sviluppo avrebbe necessariamente comportato, almeno in quel periodo, un'esplicita esaltazione dell'irrazionale, di un desiderio inesauribile di conoscenza che, pur di conservarsi, preferisce inseguire incessantemente, quasi prefiggendosi di non raggiungerla mai, la meta della ricerca: quella verità autentica e assoluta che Lessing, nel passo appena citato, attribuisce d'altra parte soltanto a Dio.

¹³ Lo scoppio della guerra nell'agosto del 1756 costrinse Lessing a interrompere un viaggio attraverso l'Europa. Durante il conflitto divenne segretario del generale prussiano Tautenzien e visse un periodo intenso e sregolato fino alla cessazione delle ostilità (1763).

¹⁴ Per un'acuta analisi dell'opera si veda Leonello Vincenti, *Il «Philotas» di Lessing*, in «Studi Germanici» 2 (1937-38), pp. 505-520 (ristampato in L. V., *Saggi di letteratura tedesca*, Milano, Ricciardi, 1953, pp. 27-43).

¹⁵ La datazione dei tre frammenti del *Doktor Faust* rimane controversa. Si veda W/2, pp. 774-775. Per uno studio recente su tutta la questione si legga Hans Henning, *Lessings Faust-Pläne und -Fragmente*, in Peter Boerner e Sydney Johnson (cur.), *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis – Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse*, Tübinga, Niemeyer, 1989, pp. 79-90.

¹⁶ Si veda la nota 13.

¹⁷ Nel più ampio contesto di questo scritto (*Eine Duplik*) Lessing intende sottolineare che il valore dell'uomo non risiede nel possesso della verità, bensì nello sforzo sincero di raggiungerla. Ma il concetto di «sforzo sincero» si trasforma subito dopo in una sorta di "Streben" che, rinunciando in partenza a una possibile perfezione, mostra di contenere in sé il germe dell'irrazionale.

In contesti meno rischiosi il tentativo di evitare il tanto vituperato inefabile, o semplicemente di reprimere la commozione e razionalizzare l'impulso cede il passo a un realismo che deve fare i conti anche con la genuinità del sentimento. Nella *Minna von Barnhelm* (1763), da molti considerata la migliore commedia tedesca di ogni tempo, la varietà e la vivacità dei personaggi e la maestria nel presentare la drammatica realtà della guerra si contrappone all'uso di espedienti poco credibili, quali lo scambio di due anelli uguali e una serie di azioni altruistiche che fanno troppo di pedagogico. Ma in questa storia di un amore che va diritto al suo scopo senza ammettere ostacoli, Minna e il suo fidanzato raggiungono – com'è stato scritto¹⁸ – «un supremo grado di umanità» proprio perché sperimentano apertamente quelle «perigliose profondità» dell'animo che rendono la vicenda molto seria e, almeno per alcuni, in qualche misura tragica¹⁹.

Le contraddizioni di Lessing si manifestano però in maniera per così dire più personale nel poema drammatico in versi sciolti *Nathan il saggio* (1779)²⁰, un'opera che mette a nudo il dissidio interiore del grande illuminista proprio in un contesto che si propone come veicolo di un insegnamento di portata universale.

Avendo pubblicato un'opera di Reimarus in cui sostanzialmente si negava il carattere divino della rivelazione biblica²¹, Lessing fu attaccato violentemente dall'ortodossia protestante e, da vero polemico qual era, ebbe il piacere di replicare più volte, e in particolare con undici scritti contro il pastore amburghese Goeze. Costretto poi a tacere per l'intervento delle

¹⁸ Leonello Vincenti, *L'opera drammatica di Lessing*, Torino, Paravia, 1938, p. 146.

¹⁹ Su quest'ultimo punto si veda Emilio Bonfatti, *Le ragioni della commedia illuministica*, in E. B. (cur.), *Gotthold Ephraim Lessing. Minna von Barnhelm* (trad. di Italo Alighiero Chiusano), Venezia, Marsilio, 1990, pp. 27-28. Per un ampio e approfondito studio della commedia si legga Simonetta Sanna, «*Minna von Barnhelm*» di G. E. Lessing. *Analisi del testo teatrale*, Pisa, Pacini, 1983. Per altri lavori critici si veda Horst Steinmetz (cur.), *Gotthold Ephraim Lessings «Minna von Barnhelm». Dokumente zur Rezeptions- und Interpretationsgeschichte*, Königstein/T., Athenäum, 1979. Sugli scritti critici lessinghiani si veda Luigi Quattrocchi, *La poetica di Lessing*, Messina e Firenze, D'Anna, 1963 e Paolo Chiarini (cur.), *Dramaturgia d'Amburgo*, Bari, Laterza, 1956.

²⁰ *Nathan der Weise. Ein dramatisches Gedicht in fünf Aufzügen*. Abbandonando la prosa in favore dei versi sciolti, Lessing segue qui il modello della pentapodia giambica del tanto ammirato teatro inglese.

²¹ Lessing ricevette i cosiddetti frammenti di Hermann Samuel Reimarus (1694-1768) dai figli dell'orientalista amburghese e li pubblicò, tra il '74 e il '78, nei «Beiträge» della Biblioteca Ducale di Wolfenbüttel, con il titolo di *Fragmente eines Ungenannten*. Si veda anche Fausto Parente (cur.), *Hermann Samuel Reimarus. I frammenti dell'Anonimo di Wolfenbüttel pubblicati da Gotthold Ephraim Lessing*, Napoli, Bibliopolis, 1977.

autorità politiche, egli decise di continuare la sua battaglia riprendendo in mano un suo vecchio abbozzo teatrale e ricavandone *Nathan il saggio*, che Schlegel chiamò appunto il dodicesimo *Anti-Goeze*²². Era così nata l'«idea balzana» (parola di Lessing)²³ di ricorrere al palcoscenico per cercare di «predicare indisturbato» da quel «vecchio pulpito»²⁴, quasi a dimostrazione dell'asserto polemico che il commediografo è comunque superiore al teologo²⁵, quasi ad anticipare l'invito che il motto del poema drammatico, per sua natura profano, rivolge ai lettori e agli spettatori: «Entrate, ché gli dèi sono anche qui»²⁶.

Ma l'intenzione di giocare ai suoi avversari «un tiro più brutto» della pubblicazione dei «dieci frammenti» di Reimarus²⁷ si mescolava a quel tempo con l'amarezza e il rincrescimento per aver dovuto abbandonare il campo della polemica teologica. Sono momenti di scontentezza in cui Lessing (così scrive) preferirebbe dimenticare «come il mondo è veramente fatto», per rifugiarsi nella dimensione esistenziale in cui vorrebbe vivere: un mondo che è «altrettanto naturale» ma non «altrettanto reale», e ciò – si noti l'ironia – certo non solo per colpa della Provvidenza²⁸.

Questo breve, controllatissimo sfogo contiene tutti gli elementi fondamentali di un conflitto che Lessing aveva già vissuto (sia pure celandosi dietro l'anonimato di un manoscritto da pubblicare) nei paragrafi che compongono *L'educazione del genere umano*, uscita in due riprese tra il 1777 e il 1780²⁹.

²² *Über Lessing*, in FSA, p. 118. L'unico abbozzo del *Nathan* che ci sia pervenuto risale presumibilmente al 1778 (W/2, p. 717) o addirittura al 1775 – si veda Peter von Düffel, *Gottbold Ephraim Lessing, Nathan der Weise. Erläuterungen und Dokumente*, Stoccarda, Reclam, 1972 (abbr.: NED), pp. 47-48. La commedia giovanile *Die Juden* (1749), che Lessing propose al pubblico per dimostrare che un ebreo può essere migliore dei cristiani che lo disprezzano, viene spesso citata (con indubbia esagerazione) come una sorta di antecedente tematico del *Nathan*.

²³ Lettera dell'11 agosto 1778 al fratello Karl (NED, pp. 99-100).

²⁴ Lettera del 6 settembre 1778 a Elise Reimarus (NED, pp. 101-2).

²⁵ *Anti-Goeze II* (W/8, 196).

²⁶ «Introite, nam et heic dii sunt. Apud Gellium». Il detto, attribuito a Eraclito, si trova nella prefazione alle *Noctes Atticae* di Aulo Gellio.

²⁷ Lettera dell'11 agosto 1778 al fratello Karl (NED, p. 100).

²⁸ Si veda l'annuncio di pubblicazione nella già citata lettera al fratello (NED, p. 100).

²⁹ *Die Erziehung des Menschengeschlechts* (W/8, pp. 490-510). Alla serie completa dei cento paragrafi (1780) si giunse solo dopo la pubblicazione dei primi 53, che erano usciti come appendice al quarto frammento di Reimarus (1777). Per una traduzione italiana dell'opera si veda Nicolao Merker, *Gottbold Ephraim Lessing. La religione dell'umanità*, Bari, Laterza, 1991, pp. 129-154.

Il complesso e talvolta enigmatico svolgimento di quest'opera segue un filo apparentemente semplice. La rivelazione divina è un processo continuo e graduale di educazione del genere umano³⁰. Dalla rivelazione originaria scaturiscono le verità "ultime", che sono però destinate a diventare «verità di ragione»³¹. Quando i "misteri" saranno completamente illuminati dalla ragione, l'uomo «farà il bene perché è il bene» e non perché premiato da «arbitrarie ricompense»³².

Poco importa, qui, cercare di stabilire (ammesso che sia possibile) se Lessing abbia voluto difendere il valore della rivelazione o semplicemente affermare un suo vangelo della ragione. Ciò che più conta è invece notare che – al di là delle ipotesi e degli interrogativi che accompagnano il filo conduttore dell'opera – la teoria di una graduale educazione del genere umano attraverso i secoli può comportare, almeno per l'illuminista, un conflitto insanabile sul piano personale.

Parlando del supremo grado di «rischiaramento» e di «purezza» che l'umanità dovrebbe raggiungere³³, Lessing ricorda che alcuni visionari dei secoli XIII e XIV profetizzarono «un nuovo vangelo eterno» e osserva che costoro forse sbagliarono «soltanto nell'annunciarne l'avvento come vicino»³⁴, perché il visionario vede spesso il futuro con molta esattezza, ma non è capace di attenderlo³⁵. Questa impazienza del profeta, su cui Lessing si sofferma con grande interesse, corrisponde al conflitto personale dell'illuminista: il quale si rende conto che la perfezione del genere umano potrà essere raggiunta soltanto in un futuro molto lontano e soffre nelle fibre più intime perché non la vede compiersi nell'arco della sua vita.

Dopo aver caratterizzato il visionario come colui che vorrebbe far maturare nell'istante della sua personale esistenza ciò che invece richiede «un tempo di millenni»³⁶, Lessing si domanda: «Che cosa gliene viene, infatti, se ciò che egli riconosce come il meglio non diventa il meglio già durante la sua vita?»³⁷. Questo interrogativo vale anche per Lessing, come dimostra la passione con cui egli tratta l'argomento e il suo bisogno di trovare una risposta capace di conciliare la brevissima vita del singolo con la lunghissima durata dell'umanità – una risposta che in qualche modo riguarda an-

³⁰ § 1-2.

³¹ § 76.

³² § 85.

³³ § 81.

³⁴ § 87.

³⁵ § 90.

³⁶ § 90.

³⁷ § 90.

che l'impossibilità (chiaramente documentata nei *Dialoghi per massoni*)³⁸ di operare una trasformazione sociale e politica a scadenza ravvicinata.

La soluzione che si profila nell'*Educazione del genere umano* rimanda alle antiche ipotesi sulla metempsicosi³⁹, a tradizioni e riflessioni di cui Lessing si era già occupato in alcuni scritti minori⁴⁰. Grazie a queste teorie sulla sopravvivenza dell'anima, gli ultimi paragrafi del trattato si fanno sempre più risolutivi e sempre meno razionalistici: se le anime trasmigrano e si reincarnano (ecco l'argomento), allora il perfezionamento dell'umanità diventa possibile anche per il singolo, che progredisce attraverso i secoli come l'umanità intera.

Qui è necessario sottolineare non solo il tipo di soluzione, ma anche il coinvolgimento personale dell'autore, che alla fine dell'opera esclama: «Non è forse mia l'eternità intera?»⁴¹. Persa ormai la speranza di una immediata e tangibile trasformazione della società e del genere umano, il filosofo si rifugia in una dimensione consolatoria che, se non è quella religiosa della tradizione, è comunque senza dubbio metafisica e irrazionalistica⁴². Allo stesso modo, volgendo le spalle alle amarezze e alle frustrazioni causategli dalla vicenda dei frammenti di Reimarus, il letterato si trasferisce, con il suo bagaglio di fonti storiche e popolari⁴³, nella Gerusalemme di

³⁸ *Ernst und Falk. Gespräche für Freimaurer*. I primi cinque dialoghi apparvero, anonimi, nel 1778. Il quarto e il quinto uscirono, sempre anonimi, nel 1780 (W/8, pp. 693-694). Si veda anche Luciano Parinetto (cur.), *Ernst e Falk. Colloqui per massoni*, Milano, Sapere, 1975.

³⁹ §§ 93-100.

⁴⁰ *Anmerkungen über Joachim Heinrich Campes Philosophische Gespräche e Daß mehr als fünf Sinne für den Menschen sein können*, entrambi nel lascito (W/8, pp. 556-557 e 557-560). Sul problema della metempsicosi nel pensiero lessinghiano si legga Nicolao Merker, *Introduzione a Lessing*, Bari, Laterza, 1991, pp. 140-141 e si vedano Wilhelm Friedrich, *Über Lessings Lehre von der Seelenwanderung*, Lipsia, Mutze, 1890; Heinrich Kofink, *Lessings Anschauungen über die Unsterblichkeit und Seelenwanderung*, Strasburgo, Trübner, 1912; Gottfried Fittbogen, *Lessings Anschauungen über die Seelenwanderung*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» 6 (1914), pp. 632-655.

⁴¹ § 100.

⁴² Ma si veda Margherita Cottone, *Esoterismo e ragione. Cinque ipotesi sulla metempsicosi*, Palermo, Sellerio, 1983, p. 34-35, dove si nega «un improvviso cedimento di Lessing all'irrazionalismo», dal momento che «la ragione ha in Lessing una connotazione che abbraccia un campo semantico molto vasto, comprendendo in sé tutte le possibilità del reale».

⁴³ W/2, p. 716 e ED, pp. 73-96. Qui basti ricordare che nella già citata lettera al fratello Karl (si veda la nota 23) Lessing rimanda al Trecento italiano, e più precisamente alla novella di Melchisedech Giudeo con la sua parabola dei tre anelli, che il Boccaccio collocò nella Prima Giornata del *Decamerone* (I, 3). Dalla novella del generoso Nathan (X, 3)

Nathan il saggio, al tempo delle crociate, in un mondo lontano e del tutto diverso che sembra consentirgli di raggiungere l'ordine e l'armonia che non trova nella realtà tedesca del Settecento.

Seguirlo in questa Gerusalemme abitata da cristiani, ebrei, musulmani e perfino da un parsi indiano vuol dire disporsi ad accettare gli insegnamenti che il ricco ebreo Nathan, severo educatore e bonario consigliere, si appresta a impartire sin dalle prime scene. Ma entrare in questo mondo che oscilla senza posa tra l'utopia illuministica e la fiaba orientale vuol dire anche scoprire il paradosso di un autore che – pur senza mai reprimere i toni della commedia borghese – si rifugia in una dimensione irrazionale nel tentativo di affermare la supremazia della ragione.

Nella sua palese astrattezza il poema rimanda di continuo, quasi soltanto per contrasto implicito, a possibili realtà di epoche e geografie diversissime quali la Gerusalemme delle crociate e la Germania del Settecento. Ma l'atmosfera generale rimane fiabesca: non tanto per toni peculiari o dettagli esotici scelti ad arte, quanto per la presenza di personaggi che, pur richiamando continuamente le problematiche illuministiche, vivono grazie a tratti del tutto eccezionali, a gesti e comportamenti che sono spesso irreali anche quando (o magari proprio perché) sono razionali. Né va trascurato che l'esistenza di questi personaggi scaturisce da premesse straordinarie, si confronta con vicende poco credibili e giunge, infine, a sviluppi o conclusioni assai improbabili – tanto improbabili da far pensare che le «dolci fantasticherie» del sultano⁴⁴ si realizzino veramente (come sembrerebbe nel momento della sua meraviglia) grazie a fate benefiche, grotte leggendarie, terre incantate e fiori che rimangono perennemente freschi⁴⁵.

Come è stato più volte e da più parti sottolineato, Nathan rappresenta il grande e saggio educatore⁴⁶. Ma il termine “lezione” si adatta perfettamente soltanto al primo dei suoi interventi didattici, quello volto a disto-

Lessing trasse invece il nome del suo protagonista e forse anche l'idea di un personaggio da proporre come esempio di estrema saggezza.

⁴⁴ Ai vv. 2677-79.

⁴⁵ Ai vv. 2665-70.

⁴⁶ Sul concetto di saggezza nel poema drammatico lessinghiano si veda, per es., Fritz Brüggemann, *Die Weisheit in Lessings «Nathan»*, in «Zeitschrift für Deutschkunde», 39 (1925), pp. 557-582, oppure J. A. Bizet, *La sagesse de Nathan*, in «Études Germaniques» 10 (1955), pp. 269-275. Riferendosi più in generale all'atteggiamento di Lessing, Gerhard Bauer preferisce insistere sulla peculiare nozione di tolleranza che emerge anche dal *Nathan* – si veda G. B., *Die “natürliche” Toleranz und die unendliche Bemühung der Vernunft, sie zu begründen*, in Marianne Awerbuch und Stefi Jersch-Wenzel (cur.), *Bild und Selbstbild der Juden Berlins zwischen Aufklärung und Romantik*, Berlino, Colloquium, 1992, pp. 43-57.

gliere la figlia adottiva Recha dalla «dolce illusione»⁴⁷ di essere stata salvata dalle fiamme da un angelo custode piuttosto che da un giovane templare in carne e ossa. In tutti gli altri casi, il discente che gli sta davanti svolge sempre una parte molto attiva: il ruolo di chi desidera mettere alla prova il docente per svelarne la natura o verificarne la fama.

Anche la prima lezione di Nathan serve tuttavia a presentare il protagonista dell'opera come uomo illuminato e al tempo stesso severo sulle questioni che riguardano la fede e la ragione, il sentimento e la razionalità. La sua intransigenza illuministica lo caratterizza subito come uomo eccezionale, ma presto sarà ancor più chiaro che egli non è un tipico rappresentante del popolo ebraico, di quel «popolo eletto» da cui Lessing (per bocca del templare) fa scaturire la superbia della fede che ha contagiato altre religioni⁴⁸. Egli, semmai, è una figura «eletta» per tutto il suo popolo, che lo onora come un principe, chiamandolo Nathan il saggio⁴⁹ ma anche Nathan il ricco⁵⁰. E giustamente, perché le sue ricchezze sono per certi aspetti fiabesche e senza dubbio assolutamente fuori del comune: le sue navi sono in tutti i porti e i suoi cammelli percorrono ogni pista⁵¹, per giungere poi a Gerusalemme stracarichi di spezie pregiate, pietre preziose e stoffe finissime provenienti dalla Siria, dalla Persia, dall'India e perfino dalla Cina⁵².

Ma anche per gli altri abitanti di Gerusalemme Nathan è una figura del tutto straordinaria. Per la cristiana Daja egli è talmente onesto e generoso, buono e giusto da sembrare disumano: un campione della ragione che nella sua ricerca della perfezione sembra quasi spietato o (come dice lei) «malvagio»⁵³. Per Al-Hafi, il derviscio che ama gli scacchi più d'ogni altra cosa, Nathan è senza dubbio prediletto da Dio, perché ha ricevuto il dono più piccolo, la ricchezza, e quello più grande, la saggezza⁵⁴. Il suo spirito è senza pregiudizi, il suo cuore aperto a ogni virtù, il suo animo sempre in sintonia con la bellezza⁵⁵. Secondo il mendicante indiano, Nathan è talmente fuori posto a Gerusalemme che sembra l'unico uomo degno «di vivere sul Gange»⁵⁶, sul mitico fiume dove tutti sono veri esseri umani. E

⁴⁷ Al v. 153.

⁴⁸ Ai vv. 1287-90.

⁴⁹ Ai vv. 738-40.

⁵⁰ Ai vv. 1048-50.

⁵¹ Ai vv. 1116-8.

⁵² Ai vv. 732-7. Si confrontino anche i vv. 40-50 e 1050-2.

⁵³ Al v. 167.

⁵⁴ Ai vv. 1039-41.

⁵⁵ Ai vv. 1123-5.

⁵⁶ Ai vv. 1493-4.

per il frate Bonafides, che nel quarto atto apprende tutta la storia dell'adozione segreta di Recha, un cristiano migliore di Nathan non è mai esistito⁵⁷: piegandosi alla volontà divina subito dopo la distruzione della sua famiglia, il saggio ebreo può essere considerato santo da qualsiasi religione.

Anche il Saladino, pur essendo a volte sfruttato da Lessing per una sorta di polemica sotterranea contro i principi tedeschi⁵⁸, è un sultano dai tratti leggendari, del resto simili a quelli che si trovano nelle fonti storiche usate da Lessing⁵⁹. Ma la munificenza del sultano qui è tale che nel donare rischia di ridursi a mendicante⁶⁰. E siccome vuole che la carità sia elargita con garbo⁶¹, siccome «pensa» e «sente» come un mendicante⁶², egli perviene alla «follia benigna»⁶³ di trasformare il derviscio Al-Hafi in un tesoriere alquanto inconsueto, che amministri il suo esile e compromesso patrimonio privato⁶⁴. A un certo punto del dramma il grande Saladino è addirittura «povero», quasi concretamente costretto ad accontentarsi di una veste, di una spada e di un cavallo⁶⁵, nonché di un Dio dal quale non può pretendere sconti o riduzioni⁶⁶. La sua statura morale è comunque talmente grande che Recha, la cristiana allevata da un ebreo, si aspetterà di ammirare nei suoi occhi e sulla sua fronte «il riflesso della giustizia e della bontà eterna»⁶⁷.

Proprio questa idealizzazione di Nathan e del Saladino costituisce il punto di contatto (o, se si vuole, il labile confine) tra fiaba e leggenda da un lato e utopia illuministica dall'altro⁶⁸. Su questo fronte sempre in movi-

⁵⁷ Ai vv. 3066-8.

⁵⁸ Ai vv. 480-9.

⁵⁹ La sua fonte principale, qui, è *Geschichte Saladins Sulthans von Egypten und Syrien* (Celle, 1761), tradotto da E. G. Küster dall'originale di François Louis Claude Marin (1721-1809).

⁶⁰ Ai vv. 407-10.

⁶¹ Ai vv. 461-3.

⁶² Al v. 476.

⁶³ Al v. 460.

⁶⁴ Ai vv. 400-4.

⁶⁵ Ai vv. 988-90.

⁶⁶ Ai vv. 1005-7.

⁶⁷ Ai vv. 3643-7.

⁶⁸ Per "utopia illuministica" s'intende qui qualcosa di più ampio rispetto a quella «utopia di una collaborazione tra assolutismo illuminato e borghesia» che viene talvolta attribuita a Lessing e allo stesso Nathan. Si veda, per es., Antonio Pasinato, *Borghesia e assolutismo illuminato: la favola di un'alleanza*, in AA.VV., *Gottbold Ephraim Lessing. Nathan il saggio*, Genova, Marietti, 1991, p. 49 oppure Marino Freschi, *Polemica antitirannica e utopia pedagogica in Lessing*, in LST, p. 167.

mento si sviluppa infatti un'incessante competizione tra l'improbabile dell'irrazionale e l'impossibile del razionale⁶⁹. Il momento magico, e quasi epifanico, di questo stato di cose può essere colto molto bene nell'incontro di Nathan con il Saladino, ma anche in quello di Nathan con il templare tedesco che il sultano inaspettatamente ha graziato.

Il giovane cavaliere sembra un eroe schivo e alquanto scontroso, un po' misogino e un po' antisemita, misantropo quanto basta⁷⁰, troppo chiuso in sé e nei suoi problemi per lasciarsi coinvolgere in alcunché. Se ha salvato Recha dalle fiamme, è stato solo in ossequio alle regole del suo ordine, e per giunta in un momento in cui la vita gli pesava troppo⁷¹. Ma nell'incontro con Nathan la maschera del «rozzo svevo»⁷², educato dal suo ordine al fanatismo della fede, cade improvvisamente. L'angelo salvatore di Recha⁷³, l'«orso tedesco» che disprezza la gratitudine dei suoi beneficiati⁷⁴, si rivela di colpo per quel giovane irruente ma illuminato che era già fugacemente apparso quando asseriva la sua fiducia in una natura che non può mentire, in un Dio che non può contraddirsi⁷⁵ o, ancor meglio, quando si scagliava contro il «più nero sembante» della superbia confessionale, la follia che spinge ebrei, cristiani e musulmani a credere di «avere il Dio migliore» e dunque un Dio da imporre al mondo intero⁷⁶.

Più avanti il giovane templare riconoscerà che la sua trasformazione interiore è cominciata con la grazia ricevuta dal Saladino⁷⁷. Ma questo suo primo disvelamento sembra avvenire non tanto perché Nathan si è abbandonato a toni sentimentali e perfino a una lacrima di troppo⁷⁸, quanto

⁶⁹ Com'è noto, il termine "utopia" può significare tanto "modello immaginario di una società perfetta", quanto "progetto inattuabile" o "chimera". Questa seconda accezione è ovviamente dovuta al fatto che la prima riguarda un progetto immaginario e pressoché inattuabile. A differenza del secondo, il primo significato può tuttavia essere accostato alla sfera del razionale, perché il modello che esso designa viene immaginato come conforme alla ragione. Su questo punto si veda Bronislaw Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979 [*Lumières de l'utopie*, Parigi, Payot, 1978], p. 23, dove si può leggere, tra l'altro, che l'utopia sociale «vuole installare la ragione nell'immaginario».

⁷⁰ Ai vv. 717-9, 741-2, 777.

⁷¹ Ai vv. 1213-6.

⁷² Al v. 778.

⁷³ Ai vv. 142-150.

⁷⁴ Al v. 786.

⁷⁵ Ai vv. 709-10.

⁷⁶ Ai vv. 1293-1301.

⁷⁷ Ai vv. 2135-41.

⁷⁸ Ai vv. 1246-58.

perché il suo interlocutore riconosce in lui l'uomo illuminato, l'amico fraterno, anzi il confratello di una comunità universale che somiglia molto a una massoneria illuministica in cui l'amore filantropico si mescola con quello filadelfico dei pietisti⁷⁹.

La lezione impartita in questa scena consente a Nathan di superare le resistenze del templare, ma serve anche a quest'ultimo per mettere alla prova Nathan, per stabilire se l'ebreo che gli sta davanti meriti davvero la sua confidenza e la sua amicizia, per scoprire se egli sia veramente così diverso dai comuni mortali da fargli abbandonare le sue posizioni di facciata rispetto agli ebrei e agli uomini in genere. «Un ebreo è un ebreo», aveva detto a Daja, e gli uomini sono raramente «qualcosa di meglio» di ciò che sembrano⁸⁰. In seguito, quando ormai conosce la vera e inconsueta natura di Nathan, lo ammirerà per quel suo voler sembrare «soltanto un ebreo»⁸¹.

Un processo epifanico analogo, ma più esplicitamente predisposto, si ha nell'incontro tra Nathan e il Saladino, un colloquio da cui Sittah, l'astuta sorella del sultano, spera di ricavare denaro per le casse del fratello. Il Saladino è tutto proteso verso questa udienza perché vuole conoscere colui che gli contende il primato della generosità⁸², ma soprattutto l'uomo per il quale ebrei, cristiani, musulmani e persi sono tutt'uno⁸³. Se Sittah appare immediatamente interessata soltanto alle ricchezze di Nathan, il sultano si mostra piuttosto ansioso di sapere se Nathan sia davvero «più di un ebreo»⁸⁴, vale a dire non solo un ebreo straordinario ma anche un uomo eccezionale. Predisponendo il trabocchetto suggerito da Sittah, egli teme addirittura di mostrarsi indegno e meschino davanti a colui che forse non è un uomo come tanti e nemmeno un ebreo come gli altri⁸⁵.

Lo stratagemma di Sittah serve insomma al sultano per cercare «l'asciutta ragione»⁸⁶ in colui che ha la fama di conoscere i comportamenti

⁷⁹ Nelle parole di Nathan (vv. 1319-22) si delinea infatti anche quella profonda amicizia tra uomini da cui spesso scaturiva, nel Settecento tedesco, il matrimonio dell'uno con la figlia o la sorella dell'altro.

⁸⁰ Ai vv. 777 e 782-3.

⁸¹ Ai vv. 2155-6.

⁸² Ai vv. 1066-7.

⁸³ Ai vv. 1069-72. Il testo non lascia dubbi, ma qualcuno preferisce credere che il sultano sia più interessato alla ricchezza di Nathan che alla sua saggezza: si veda Günter Rohmoser, *Lessing. Nathan der Weise*, in Benno von Wiese (cur.), *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart*, vol. I, Düsseldorf, Bagel, 1958, p. 115.

⁸⁴ Ai vv. 1135-6.

⁸⁵ Ai vv. 1763-5.

⁸⁶ Al v. 1819.

davvero vantaggiosi per l'uomo, quei frutti della sapienza che il popolo (e non solo quello ebreo) sembra ignorare completamente⁸⁷. Mettere alla prova la saggezza di Nathan pretendendo di sapere quale sia la «vera» religione vuol dire, per il Saladino, scoprire in lui l'uomo illuminato che da tempo sta cercando. Quando Nathan, nel tentativo di salvarsi⁸⁸, gli propone la parabola dei tre anelli (la stessa che troviamo anche nel *Decamerone*)⁸⁹, il sultano si mostra insoddisfatto e pretende di conoscerne le implicazioni. L'astuzia iniziale di Nathan deve così affinarsi sempre più, fino a diventare vera e propria saggezza. Se nel racconto trecentesco uno degli anelli ereditati era quello «vero», ora l'ipotesi del giudice interpellato dai tre fratelli è che tutti e tre gli anelli siano falsi e che l'originale forse «andò perduto»⁹⁰. È solo a questo punto che il sultano, riconoscendo nella continuazione proposta dal suo interlocutore l'operato della ragione, esulta per la prima volta⁹¹. Quando poi sente quell'inno all'amore filantropico (ancora una volta venato di pietismo) che è la raccomandazione finale del giudice⁹², ecco che non sa più trattenersi ed è costretto a riconoscere in Nathan l'amico fraterno⁹³, un membro di quella confraternita di uomini illuminati che nel dramma corrisponde al concetto di massoneria universale dell'illuminismo tedesco.

Dopo l'incontro tra Nathan e il Saladino (siamo alla settima scena del terzo atto) i personaggi principali hanno già tutti palesato o raggiunto quella condizione illuminata che il saggio e ricco ebreo cerca di affermare con tanta ostinazione. Tutte le figure più importanti sono ormai «perfette» e, per così dire, «giuste»: tanto che l'atteso sviluppo dell'opera sembrerebbe risulterne compromesso.

Il vecchio segreto di Nathan consente però a Lessing di far riemergere proprio quei sentimenti e quelle passioni che la ragione ha cercato di soffocare. La trama si complica sempre di più, lungo un percorso disseminato

⁸⁷ Ai vv. 1812-3.

⁸⁸ Si veda la brevissima sesta scena del terzo atto, e in particolare i vv. 1888-90.

⁸⁹ Si veda la nota 43.

⁹⁰ Ai vv. 2025-6.

⁹¹ Al v. 2028. Sui problemi che riguardano l'ampliamento lessinghiano della parabola si veda Friedrich Niewöhner, *Veritas sive Varietas. Lessings Toleranzparabel und das Buch «Von den drei Betrügem»*, Heidelberg, Schneider, 1988 e si confronti Bonfatti, *La vita e le opere [di Lessing]*, in NIS, pp. XXX-XXXI.

⁹² Il giudice non parla solo di «amore incorrotto e libero da pregiudizi», ma anche di «mitezza», «cordiale conciliabilità», volontà di «bene operare» e «intima sottomissione a Dio» (vv. 2040-7).

⁹³ Ai vv. 2055-60.

di motivi e di insegnamenti cari all'illuminismo tedesco, quali la pazienza del saggio e l'irruenza giovanile, gli effetti straordinari della generosità e l'enorme potenza del denaro. Ma tutto finisce bene, perché nell'ultima scena – quando il sultano sta per spingere Recha nelle braccia del templare – Nathan potrà dimostrare che i due giovani sono fratello e sorella, mentre il Saladino e Sittah scopriranno di aver davanti due giovani nipoti, i figli del fratello scomparso molti anni prima⁹⁴.

L'intento pedagogico dell'opera – chiarissimo fin dalle battute iniziali – si ripropone così anche in questa definitiva risoluzione dei nodi della trama, in questo abbraccio finale da tempo predisposto e anticipato dall'accorta mano dell'autore. Si è detto e si è scritto che nell'ultima scena le tre religioni monoteistiche – tra loro storicamente imparentate – si ritrovano nell'abbraccio di una sola grande famiglia, concretamente rappresentata da singoli esseri umani che finalmente possono riunirsi e riconoscersi come parenti⁹⁵. Ma forse è bene non insistere troppo sulle analogie didattiche e allegoriche: perché se il sultano impersona l'islamismo e il templare rappresenta il cristianesimo, Nathan è sì un ebreo ma non può vantare alcun rapporto di consanguineità con gli altri.

Sulla questione della parentela si dovrà notare, piuttosto, che i vincoli di sangue sono qui relativizzati e subordinati all'ideale illuministico e alle necessità didattiche dell'opera, analogamente a quanto succede per le confessioni religiose. Nathan viene riconosciuto come vero padre di Recha

⁹⁴ Al postromantico che giudica inaccettabile l'improvvisa trasformazione dell'amore in affetto fraterno Cesare Cases risponde così: «Eppure questa soluzione paradossale ci sembra, tutto sommato, egualmente accettabile e coerente, perché il matrimonio sarebbe una soluzione da commedia, mentre così il "poema drammatico" mantiene il suo carattere di affermazione di un'armonia utopica che esclude ogni elemento di turbamento e quindi accoglie l'affetto solo quando ha smussato le punte della passione». Si veda l'*Introduzione* a *Gottbold Ephraim Lessing. Nathan der Weise*, Milano, Mursia, 1962, p. 14. Ma va anche detto che, nel dramma, di passione amorosa ce n'è ben poca. L'exasperato desiderio di Recha di conoscere il suo "angelo salvatore" (vv. 1517-1536) si trasforma in calma improvvisa del cuore subito dopo l'incontro con il templare (vv. 1718-23). Il giovane cavaliere passa dall'ostentata indifferenza a una sorta d'improvviso interesse per Recha grazie alle sollecitazioni di Nathan (vv. 1320-2; cfr. 2728-32). La sua esaltazione amorosa, che si regge soprattutto sull'astrattezza dei principi (vv. 2111-34), si stempera poi nella rivalsa dell'uomo ferito dalla cautela di Nathan (vv. 2180-4) e nel puntiglio del cristiano che si sente salvatore di una bella correligionaria (vv. 3416-32). Sulla figura di Sittah (peraltro ben diversa da quella di Nathan) nella sua peculiare funzione di «amica-sorella-madre» nei confronti di Recha si veda Marie Luise Wandruszka, *Figure femminili e genere drammatico in Lessing*, in «L'immagine riflessa» 10 (1987), pp. 140-143.

⁹⁵ Mittner, II/1, pp. 238-239.

grazie all'educazione che ha saputo dare alla figlia adottiva, non già in virtù di inesistenti vincoli di sangue. E Nathan ha educato Recha alla sua personalissima religione, in cui l'agire umano è guidato dalla ragione entro i limiti imposti dal volere divino, un volere che si manifesta direttamente al singolo, senza l'intervento di istituzioni religiose.

È infatti solo «la ragione» che vince l'odio e il furore di Nathan dopo la perdita della moglie e dei sette figli. È la ragione, e non altro, che gli dice «con voce soave»: «Eppure Dio esiste! [...] Metti in pratica ciò che da tempo hai compreso: ciò che certamente non è più difficile da praticare che da comprendere – purché tu lo voglia!». Ma è la fede nel divino che lo induce a gridare la sua risposta direttamente a Dio: «Io voglio! Se soltanto tu vuoi che io voglia!»⁹⁶. E quando sente ormai giunto il momento in cui potrà rivelare le origini di Recha, Nathan si rivolge nuovamente a Dio, dicendo: «Tu solo non hai bisogno di giudicare l'uomo dalle sue azioni, che così raramente sono azioni sue»⁹⁷ – parole che in bocca di un altro potrebbero suonare come vile e comoda fuga dalle responsabilità, ma che in Nathan esprimono il punto di vista di chi segue la ragione convinto di ubbidire, al tempo stesso, all'imperscrutabile volontà di Dio.

Il vero insegnamento dell'ultima scena corrisponde dunque a quello che domina tutto il dramma, in cui ogni dettaglio è organizzato in modo tale che la ragione – contrapposta fin dall'inizio al sentimento – trionfi senza possibilità di equivoci, sia pure entro i limiti imposti da una fede che non conosce differenze confessionali. Il sentimento, non di rado degradato a sentimentalismo, si presenta nelle sue forme più esasperate nella figura di Daja e nell'infatuazione temporanea di Recha, ma si manifesta anche nei legittimi aneliti e nelle vaghe nostalgie del templare e del Saladino. Il giovane cavaliere svevo insegue, fin dalla sua fanciullezza, il sogno di rintracciare la famiglia del padre⁹⁸; il Saladino si abbandona con accenti a volte inaspettati alla «dolce fantasticheria» di ritrovare nel nipote il fratello perduto da tanti anni⁹⁹.

Una serie di circostanze fa sì che alla fine il sogno di entrambi si avveri, che diventi realtà anche in virtù di sentimenti e presentimenti che nella loro incertezza contribuiscono a evitare (ce lo ricorda la scherzosa battuta finale del Saladino) che lo zio diventi l'involontario assassino del nipote¹⁰⁰.

⁹⁶ Ai vv. 3052-9.

⁹⁷ Ai vv. 3327-33.

⁹⁸ Ai vv. 3845-7 (cfr. 703-6).

⁹⁹ Ai vv. 2665-70.

¹⁰⁰ Ai vv. 3847-9.

Ma è solo la ragione, una ragione per così dire illuminata dalla fede, che consente di progredire con relativa fiducia e sicurezza verso la meta che la speranza ha prefissato. Chi è guidato dal sentimento, sembra dire Lessing, è invece destinato a imboccare la via dell'errore o, nel migliore dei casi, ad agire senza la necessaria consapevolezza. Così succede al templare, nonostante i suoi principi di uomo illuminato, quando pretenderebbe di sottrarre la giovane Recha al padre per farla diventare sua sposa. E così capita anche al Saladino, nonostante la sua indiscussa saggezza, quando vorrebbe spingere Recha nelle braccia del templare senza rendersi conto che l'auspicata unione sarebbe incestuosa.

Al di là di tutto questo, però, resta il paradosso di un autore che si rifugia in una dimensione irrazionale per cercare di affermare la supremazia della ragione. Il mondo perfetto e ordinato che si delinea quale meta finale dell'umanità è troppo lontano e troppo radicalmente diverso dalla realtà del Settecento tedesco, da uno stato di cose che ogni tanto il derviscio fa balenare alla mente anche nella favolosa Gerusalemme di Nathan. Per sconfiggere questa inaccettabile realtà, Lessing si affida a un'improbabile creazione dell'irrazionale che vorrebbe presentarci l'impossibile perfezione del razionale. Non va tuttavia dimenticato che il fascino sottile del suo «poema drammatico» scaturisce proprio dai conflitti che questo tentativo comporta: contrasti e contrapposizioni tra sentimento e ragione, tra religiosità sentimentale e religiosità razionalistica, tra impulso amoroso e amore filadelfico, ma soprattutto tra fede e ragione: tra il pietismo del cuore che esalta la sopportazione delle sciagure volute da Dio e l'illuminismo della ragione che vorrebbe non solo guidare l'azione dell'uomo, ma anche spiegare l'imperscrutabile universo che lo circonda.

Mario Videira
(São Paulo)

*La figura dell'artista e l'idea di una religione dell'arte
nelle «Herzensergießungen» di Wackenroder e Tieck**

I

Il «primo manifesto» del Romanticismo tedesco, secondo il parere di alcuni studiosi¹, sarebbe in un libro relativamente breve, pubblicato anonimo a Berlino alla fine del 1796 (con la designazione del 1797), intitolato: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [Sfoghi del cuore di un monaco, innamorato dell'arte]. Scritto da Wackenroder e Tieck², il libro è costituito da una serie di saggi, incentrati soprattutto sulla pittura e la musica, sul rapporto tra arte e religione, sul problema del genio e la sua incapacità di aderire al mondo prosaico. È molto probabile che il tono di devozione religiosa adottato dal narratore abbia giustificato le interpretazioni tese a ridurre il testo di Wackenroder ad un prodotto di ingenuo dilettantismo privo di grandi ambizioni teoriche. Niente di più lontano dalla realtà: l'opera contiene importanti riflessioni teoriche e anche se non si può dire che essa sia emersa come una risposta diretta alle questioni sollevate dalla

* Vorrei ringraziare a Elena Ritossa per l'aiuto nella traduzione.

¹ Cfr. ad esempio il saggio di Friedrich Strack, *Die "göttliche" Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*, in Richard Brinkmann (a cura di), *Romantik in Deutschland*, Stuttgart 1978, pp. 369-391; ed anche: Richard Alewyn, *Wackenroders Anteil*, in *Germanic Review*, 19 (1944), pp. 48-58.

² Secondo il Prof. Silvio Vietta (in Wilhelm H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, Heidelberg 1991, vol 1, p. 287), Wackenroder sarebbe l'autore dei seguenti testi: *Raphaels Erscheinung, Der merkwürdige Tod des ... Francesco Francia, Der Schüler und Raphael, Das muster ... Leonardo da Vinci, Zwei Gemäldeschilderungen, Einige Worte über Allgemeinheit ...*, *Ebrengedächtniß ... Albrecht Dürers, Von zwei wunderbaren Sprachen ...*, *Von den Seltsamkeiten des alten Malers ...*, *Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler, Die Größe des Michelangelo, Die Malerchronik, Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger*. Da Tieck: *An den Leser dieser Blätter, Sehnsucht nach Italien, Ein Brief des jungen Florentinischen Malers ...*, *Brief eines jungen deutschen Malers, Die Bildnisse der Maler*.

filosofia di Kant³ e Fichte (come è avvenuto nel cosiddetto «Circolo di Jena»), la sua influenza potrà bensì essere riscontrata, tra gli altri, in testi di August e Friedrich Schlegel⁴, Schleiermacher, Schelling e E. T. A. Hoffmann.

L'ampiezza degli interessi teorici di Wackenroder e Tieck è documentata nelle loro lettere a cavallo tra l'anno 1792 e 1793. Numerosi sono gli autori menzionati: Longino, Shakespeare, Ossian, Hamann, Reinhold, Goethe, Lessing, Schiller, Diderot, Heinse, Winckelmann, Lairesse, Dubos e Sulzer. Non dev'essere dimenticato, inoltre, come i due fossero assidui visitatori della residenza del compositore J. F. Reichardt⁵, avessero frequentato corsi di estetica e storia dell'arte di K. P. Moritz⁶ (presso l'Accademia di Belle Arti di Berlino) e fossero stati studenti di Forkel (Storia della Musica) presso l'Università di Göttingen⁷. L'influenza di questi autori è chiaramente percepibile in molti degli argomenti sviluppati dai due romantici.

I testi di Wackenroder e Tieck costituiscono una presenza costante nei trattati di estetica del primo romanticismo. Ciò che può essere rimproverato a questi studi, tuttavia, è la sottovalutazione della cornice fittizia delle

³ Si può presumere, tuttavia, che Wackenroder e Tieck abbiano avuto contatti con la filosofia di Kant attraverso Reichardt. Che la filosofia di Kant non fosse loro del tutto estranea, si può vedere anche da un racconto di Tieck di un viaggio a Jena. In una lettera a sua sorella, del 02 maggio 1793, Tieck riporta una discussione sulla filosofia di Kant e si riferisce a Reinhold in termini molto lusinghieri: «Siamo andati da Drakendorf a Jena a piedi, per andare a trovare diverse persone. *Reinhold* (penso che tu sia abbastanza ignorante per non conoscerlo: egli è il primo tra i kantiani, un uomo che venero quasi come Schiller) è stata la nostra prima visita. È un uomo eccellente e, senza voler essere pretenzioso, siamo subito divenuti buoni amici [...]. Vorrei venire a studiare a Jena per ascoltare le sue lezioni» (in Wilhelm H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*, Heidelberg 1991, vol. 2, p. 248).

⁴ Secondo Ernst Behler, l'influenza di Wackenroder sul circolo del primo Romanticismo di Jena si sarebbe manifestata in particolare con gli interessi per la pittura. Cfr. Ernst Behler, *Wackenroder y la concepción musical del Primer Romanticismo*, in *Anuario Filosófico*, 29 (1996), p. 27.

⁵ Esistono a proposito testimonianze secondo cui Wackenroder avesse preso lezioni di composizione con Reichardt. (Cfr. Wilhelm H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Heidelberg 1991, vol. 2, p. 436). Si può rilevare come Wackenroder avesse anche studiato musica presso Fasch e Zelter. Cfr. Ulrich Tadday, «*Und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück*»: *Zu den pietistischen Grundlagen der Musikanschauung W. H. Wackenroders*, in *Archiv für Musikwissenschaft*, 56 (1999), p. 106.

⁶ Cfr. Ulrich Hubert, *Karl Philipp Moritz und die Anfänge der Romantik*. Frankfurt a.M. 1971, p. 26.

⁷ Cfr. Ernst Behler, op. cit., p. 25.

Herzensergiessungen (ed anche delle *Phantasien*). Ad eccezione dell'eccellente libro di Elmar Hertrich – che, tuttavia, affronta soltanto il personaggio Joseph Berglinger –, si può dire che la maggior parte degli storici di estetica si sia accontentata di sostenere le proprie ipotesi semplicemente citando alcune passaggi, isolati dal loro contesto originale: in questo modo sono giunti a confondere, nella maggior parte dei casi, l'autore e il personaggio.

Una questione che deve essere posta, in via preliminare, è dunque la seguente: in che misura la concezione estetica di Wackenroder e Tieck coincide con le idee di cui il monaco-narratore o il personaggio di Joseph Berglinger sono portavoci? Senza voler risolvere definitivamente questo problema, sarà opportuno esaminare, secondo una duplice prospettiva, alcuni dei principali argomenti trattati nel primo libro pubblicato da Wackenroder e Tieck. Occorrerà integrare, ove possibile, l'opera letteraria con le riflessioni di matrice più strettamente filosofica contenute nell'epistolario degli anni 1792/93.

II

Un primo aspetto da considerare è la figura del monaco-narratore, che appare già nella prefazione alle *Herzensergiessungen*. La scelta del monaco amante dell'arte come narratore, oltre a dare unità al testo nel suo complesso, comporta anche importanti conseguenze per il modo di affrontare le questioni estetiche nell'opera. La principale conseguenza è, senza dubbio, la determinazione di una certa prospettiva nei riguardi dell'arte, che si distingue per la sua marcata affinità con la religione. La peculiarità del linguaggio utilizzato dal narratore, impregnato di devozione per l'arte, non passò inosservata ai primi lettori. August Schlegel, che pubblicò una recensione del libro, nel febbraio 1797 nell'*Allgemeine Literatur-Zeitung*, commentò a questo proposito:

Si può facilmente comprendere e tradurre il suo linguaggio nel nostro modo di parlare. Inoltre, proprio perché si è superata, questa lingua ha l'attrazione [Reiz] della novità. Per quanto il libero gioco dell'immaginazione [Spiele der freien Einbildungskraft], in cui consiste il godimento dell'arte [Kunstgenuss], sembra sostanzialmente diverso da quella devozione [Andacht] [...], è tuttavia innegabile che l'arte più recente [...] detenga uno stretto rapporto con la religione.⁸

⁸ In Wilhelm H. Wackenroder, *Sämtliche Werke und Briefe*. Heidelberg 1991, vol. 1, p. 419.

Assumendo l'arte come qualcosa di sacro, il narratore identifica il talento del genio con un dono divino e, di conseguenza, eleva l'ispirazione a momento irrinunciabile nella creazione dell'autentica opera artistica. Questo punto di vista determina, al tempo stesso, la reazione del pubblico (che deve essere caratterizzata da devozione e da meditazione davanti all'opera) – ed anche del modo di procedere del critico (poiché il linguaggio delle parole si rivela insufficiente a comprendere il divino nell'arte).

Composti nella solitudine della vita monastica, i testi non sarebbero nati da uno sforzo sistematico o teorico, ma da un «impulso interiore» del narratore, desideroso di esprimere la divinità dell'arte. Pertanto egli conterà non solo l'opinione che relega l'arte a semplice piacere dei sensi, ma anche la concezione dei teorici razionalisti che affrontano l'arte con uno sguardo «critico e freddo». Le cronache delle vite di grandi pittori del Rinascimento italiano (Raffaello, Michelangelo, Leonardo da Vinci) e tedesco (Dürer), che occupano quasi tutta la prima parte del libro, assumono, in alcuni momenti, un tono simile a quello di un'agiografia. Se l'arte possiede un'origine divina, allora, questi grandi maestri sono stati i «santi» dell'arte [Kunstheiligen].

Il primo saggio, intitolato «Raphaels Erscheinung» [La visione di Raffaello] affronta il problema dell'ispirazione [Begeisterung] del genio. Già all'inizio, constatando come questo tema fosse sempre stato un oggetto di aspre contese, il narratore elegge i suoi due avversari. In primo luogo, gli uomini comuni, che non possono comprendere di che cosa si tratti e si fanno al riguardo idee del tutto false e contorte, disconoscendo come l'ispirazione costituisca, in realtà, la più intima rivelazione [Offenbarung] del genio artistico. In secondo luogo, egli si oppone ai teorici e sistematici che, senza conoscere la vera natura dell'ispirazione dell'artista, la descrivono solo per sentito dire, finendo per esprimere, attraverso le parole, lo spirito e il senso di ciò che è ineffabile⁹.

La teoria della divina ispirazione dell'artista è dimostrata con l'esempio di Raffaello. In una lettera inviata al conte di Castiglione, Raffaello scrive: «Essendo carestia di belle donne, io mi servo di certa idea che me viene al mente». Queste misteriose parole del pittore sono interpretate in modo religioso dal monaco: egli avrebbe rinvenuto tra le antiche pergamene del monastero un foglio, presumibilmente scritto di proprio pugno dal Bramante, che racconterebbe una visione di Raffaello della Vergine Maria. Questa immagine si sarebbe impressa per sempre nel suo spirito: ciò sa-

⁹ Ibid., vol. 1, p. 55. Cfr. anche la traduzione di Bonaventura Tecchi: Wilhelm H. Wackenroder. *Scritti di poesia e di estetica*, Firenze 1934, p. 3.

rebbe in grado di spiegare l'incomparabile bellezza delle Madonne dipinte da lui. Il monaco decreta, dunque, la diretta derivazione dell'ispirazione artistica dall'aiuto divino, respingendo come una vera profanazione tutte le chiacchiere dei teorici e sistematici.

Va osservato come la lettera di Raffaello sopra citata sia stata estratta dalle cronache scritte da Vasari sulla vita dei pittori. Il racconto dell'apparizione della Vergine, invece, è fittizio ed è stato aggiunto da Wackenroder. August Schlegel, nella sua recensione, ha avanzato delle perplessità nei confronti di un tal procedimento:

Non siamo in grado di approvare pienamente la mescolanza di verità storica ed invenzione [Erdichtung] nel saggio *La visione di Raffaello*. Nello scrivere quelle parole, Raffaello non si riferiva ad una Madonna, ma alla dea del mare Galathea [...], che, come sappiamo, non appartengono ai più alti ideali creati dal suo pennello.¹⁰

L'uso di questo procedimento, che mescola realtà e finzione, è una delle caratteristiche principali dei testi che costituiscono l'intera prima parte delle *Herzensergießungen*. Forse questo può essere giustificato, in primo luogo, dal desiderio di allontanarsi dal discorso razionalista comunemente utilizzato dai teorici dell'epoca. Se è vero, inoltre, che le parole non riescono a raggiungere i più profondi misteri dell'arte, così come ogni sistema finisce per ridursi ad un vuoto chiacchierare, sarà solo attraverso esempi concreti e testimonianze che il monaco potrà dimostrare, legittimamente, le proprie tesi sull'essenza dell'arte e della produzione artistica.

Il tema del genio viene esaminato dal narratore anche nei testi seguenti. Nel saggio sulla singolare morte dell'anziano pittore Francesco Francia, per esempio, il monaco narra come questi avesse raggiunto un alto livello artistico solo applicandosi con disciplina e dedizione¹¹. Tuttavia, nonostante il suo lavoro possedesse un eminente livello tecnico, gli mancava il genio. Allorché lui vide per la prima volta, già in età avanzata, un quadro di Raffaello, Francesco Francia si rese conto dell'immensa distanza che lo separava dal grande pittore italiano, giungendo alla consapevolezza di come il genio incarnato nelle opere sia un dono divino, e non possa essere realizzato semplicemente per mezzo dello studio dell'arte. Questo problema viene riproposto dettagliatamente nel saggio seguente, intitolato «Der Schüler und Raffaello» [Lo scolaro e Raffaello] e narrato in forma epistolare. Il giovane scolaro si rivolge a Raffaello chiedendogli cosa fare

¹⁰ Cfr. *ibid.*, vol. 1, p. 421.

¹¹ *Ibid.*, vol. 1, p. 61; trad. ital., op. cit., p. 10.

per poter divenire in qualche modo simile a lui: a differenza di quanto accade con le opere di altri maestri, le sue rimangono infatti inimitabili.

Come le sue opere vengano alla luce, tuttavia, resta ignoto allo stesso Raffaello, che in risposta al giovane scolaro si esprime nel seguente modo:

[...] Ma quel che tu vuoi sapere da me, io non so dirtelo; non perché ci sia un segreto che io non voglia dire – poiché, se ci fosse, ben volentieri e dal profondo del cuore lo comunicerei a te e a ogni altro – ma perché la cosa è a me stesso sconosciuta. Vedo che tu non mi credi, eppure è così. Come uno non può render conto perché abbia una voce aspra oppure amabile, così non ti posso dire perché le figure sotto la mia mano prendano proprio questa o quella forma [...]. Ma credo che fin dal principio sia stata in me radicata dalla natura la qualità di dipingere in questa o in un'altra maniera [...] né io l'ho raggiunta per mezzo di alcuna fatica, né mai si può di proposito prenderla con lo studio.¹²

Sebbene non si possa addurre alcuna prova testuale in grado di documentare un'influenza diretta di Kant, non si può trascurare di rilevare una somiglianza tra la concezione esposta nella risposta fittizia di Raffaello e alcuni aspetti della teoria del genio presente nella *Kritik der Urteilskraft*. Nel § 46 Kant definisce l'arte come un *prodotto del genio*. Il genio, a sua volta, è definito in prima istanza come un *talento innato*, cioè un dono naturale che non può essere appreso per mezzo di alcuna regola. Le sue opere, dunque, sono caratterizzate dall'*originalità* e dall'*esemplarità*, cioè, per quanto non siano nati da imitazione, «devono tuttavia servire per gli altri a ciò, vale a dire, come misura e regola del giudizio»¹³. Secondo Kant:

[...] il prodotto di un genio (in ciò che è da attribuirsi appunto al genio, e non allo studio o alla scuola) è per un altro genio un esempio, non da imitare [...], ma da seguire; esso promuove in quest'altro genio il sentimento dell'originalità, e lo spinge ad esercitare quindi nell'arte la sua indipendenza dalle regole, sicché l'arte acquista una nuova regola per via del talento che si dimostra esemplare.¹⁴

L'opera del genio può servire come modello, ma solo nella misura in cui è in grado di risvegliare l'altro genio alla sua propria originalità. Kant afferma che il genio stesso «non può mostrare scientificamente come compie la sua produzione»:

¹² Ibid., vol. 1, pp. 68-69; trad. ital., op. cit., pp. 20-21.

¹³ Immanuel Kant, *Critica del Giudizio*. Trad. Alfredo Gargiulo. Bari 1949, § 46, p. 168.

¹⁴ Ibid., § 49, pp. 179-80.

[...] l'autore di una produzione, che egli deve al proprio genio, non sa esso stesso come le idee se ne trovino in lui, né ha la facoltà di trovarne a suo piacere o metodicamente delle altre, e di fornire agli altri precetti che li mettano in condizione di eseguire gli stessi prodotti.¹⁵

In seguito, Kant afferma che per quanto possano essere minuziosi i precetti dell'arte poetica, non si può apprendere a poetare [dichten lernen]: «nessuno Omero o Wieland potrebbe mostrare come si siano prodotte e combinate nella sua testa le sue idee, ricche di fantasia e dense di pensiero, perché non lo sa egli stesso, e non può quindi insegnarlo agli altri»¹⁶. In maniera analoga a quanto accade nel caso della poesia, così come viene evidenziato da Kant, anche nella narrazione di Wackenroder il pittore Raffaello sottolinea come, sebbene sia proceduto fino ad un certo punto per imitazione, debba infine essere riscontrato qualcosa d'innato nel suo fare artistico: ciò che non può essere né appreso né insegnato e che, dunque, risulta del tutto refrattario allo studio e all'esercizio. Anche qui è possibile tracciare un parallelo con Kant, nel momento in cui egli afferma che l'arte bella presuppone *anch'essa* un lato meccanico, passibile di essere catturato e seguito secondo regole: ciò che costituirebbe una condizione essenziale dell'arte. Nonostante tale lato meccanico costituisca una condizione necessaria, tuttavia, non risulta una condizione sufficiente, perché il prodotto dell'arte bella dipende anche dall'originalità del talento dell'artista geniale.

Quest'unione tra genio artistico e studio dell'arte è esemplificata dal monaco-narratore in un altro saggio, intitolato «Il modello di un pittore geniale e insieme profondamente dotto, mostrato nella vita di Leonardo Da Vinci». Per mezzo della biografia di Leonardo, il narratore dimostra come l'ispirazione debba essere collegata ad un profondo studio dei fondamenti dell'arte.

L'aspetto dell'originalità del genio è ripreso dal narratore nel saggio «La grandezza di Michelangelo Buonarroti». A quest'originalità egli oppone lo spirito di imitazione. Tutto ciò che è grande, originale e sublime nell'arte di Michelangelo diventa, tuttavia, nelle mani dei suoi imitatori, solo un pallido riflesso o esagerazione caricaturale:

Nel mondo degli artisti non vi è cosa più alta e più degna di venerazione che questa: un'originalità genuina! [Ursprüngliche originale]. Lavorare con assidua diligenza, con fedele imitazione, con intelligente giudizio critico, tutto questo è *umano*, – ma penetrare l'intera essenza della tecnica con un occhio completamente nuovo, afferrarla, per così

¹⁵ Ibid., § 46, p. 168.

¹⁶ Ibid., p. 169.

dire, con un colpo di mano completamente nuovo, – questo è divino. Intanto però è destino dei geni originali di far nascere una miserabile schiera di imitatori meccanici [...]. Un genio veramente originale si spinge con un salto e tutto in una volta sino ai confini estremi dell'arte e poi si pianta lì ardito e fermo, e fa cose straordinarie e meravigliose [Wundervolle]. Ma per il debole spirito degli uomini comuni non esiste quasi nulla di straordinario e di meraviglioso, ai confini del quale non siano vicinissime e la follia e la mancanza di gusto [Abgeschmacktheit].¹⁷

Oltre a questi tre maestri del Rinascimento italiano, Wackenroder dirige la sua attenzione anche verso il Rinascimento tedesco, rappresentato dalla figura del pittore Albrecht Dürer. Questo saggio – che venne pubblicato separatamente, prima dell'edizione delle *Herzensergießungen*¹⁸ – occupa la posizione centrale nella struttura generale del libro. Qui, tuttavia, il tema centrale del saggio non sarebbe tanto la questione del genio, bensì la relazione tra arte e religione, che era già stata abbozzata precedentemente¹⁹. Come era già emerso nei saggi relativi ai pittori italiani, anche qui si evoca un'epoca d'oro dell'arte, la quale contrasta enormemente con l'epoca moderna.

Se per Dürer e i suoi contemporanei l'arte era qualcosa di elevato e sublime, all'epoca del narratore l'arte viene considerata come un mero gioco [Spielwerk] gradevole ai sensi. Questo tema della decadenza dell'arte viene ripreso da Wackenroder negli altri saggi – notoriamente in quello su Joseph Berglinger – e riappare nell'opera di altri autori successivi, come ad esempio E. T. A. Hoffmann.

III

Tutta la prima parte delle *Herzensergießungen* è dedicata principalmente all'arte della pittura, rappresentata dai maestri del Rinascimento italiano e tedesco, che costituirebbero una specie di «età dell'oro» dell'arte. A differenza dalle epoche successive, che pretendevano di diventare grandi imitando gli antichi maestri, il narratore si chiede: «Ma quei primi maestri, chi avevano imitato? Essi attinsero dalla loro anima [aus sich selber] tutta la nuova magnificenza»²⁰.

¹⁷ Wackenroder, op. cit., vol. 1, p. 112; trad. ital., op. cit., p. 75.

¹⁸ Cfr. Rivista *Deutschland* (Bd. 3, 7. Stück, 1796, pp. 59-73).

¹⁹ Cfr. Wackenroder, op. cit., vol. 1, p. 72.

²⁰ Ibid., vol. 1, p. 112; trad. ital., op. cit., p. 76.

Dirigendo il suo sguardo alla propria epoca, la pittura esce di scena e lascia spazio all'arte dei suoni. Ci si può chiedere, dunque: perché Wackenroder avrebbe scelto proprio la musica come rappresentante dell'epoca moderna? Tenendo in considerazione la teoria dell'arte abbozzata nella prima parte del libro, possono essere avanzate alcune ipotesi. Anzitutto dev'essere ricordata la prossimità tra musica e religione. Tale prossimità era già stata menzionata, bensì solo cursoriamente, nel saggio su Albrecht Dürer, quando il narratore citava uno scritto di Martin Lutero, in cui egli affermava che «accanto alla teologia, tra tutte le scienze e le arti dello spirito umano, la musica ha il primo posto»²¹. Quest'ultima, inoltre, sarebbe l'arte dell'interiorità per eccellenza. Diversamente dalle arti *plastiche* – pittura o scultura – che espongono i propri oggetti visualmente nello spazio; le opere musicali si dispiegano successivamente nel tempo. La musica è, pertanto, un'arte *progressiva* e *sentimentale*, nell'accezione schilleriana del termine²². In effetti, se gli antichi (ingenui) erano caratterizzati per l'arte della limitazione [Begrenzung], i moderni (sentimentali) lo erano per l'arte dell'infinito [Kunst des Unendlichen]:

Il grande vantaggio accordato alle arti plastiche dell'antichità sui tempi moderni e, anzitutto, la relazione di valore diseguale in cui stanno la poesia e le arti plastiche moderne di fronte a quei due generi dell'antichità, si spiegano a partire proprio dalla forza dell'artista antico di risiedere nella limitazione (e ciò che qui fu detto sul poeta può, con alcune restrizioni che se impongono per sé, essere esteso all'artista in generale). Un'opera per gli occhi trova la sua perfezione [Vollkommenheit] solo nella limitazione; un'opera per l'immaginazione [Einbildungskraft] può raggiungere la propria anche per mezzo dell'illimitato [Unbegrenzt]. [...] Nelle opere moderne ciò è differente, e se qui i poeti antichi sono vincitori, [...] in ciò che si può esporre sensibilmente e che è *corporeo*, il moderno, a sua volta, li può lasciare dietro a sé nella ricchezza della materia, in ciò che non si può esporre [Undarstellbar] e che è ineffabile [unaussprechlich] – in ultima analisi, in ciò che nelle opere d'arte si chiama *spirito* [Geist].²³

A partire da queste affermazioni di Schiller risulta evidente che quanto egli afferma circa la poesia vale anche per la musica. Non sarebbe, infatti,

²¹ Ibid., vol. 1, p. 92; trad. ital., op. cit., p. 46.

²² Le riflessioni di Schiller sulla poesia naïv e sentimentale furono pubblicate per la prima volta nella rivista *Die Horen* tra il 1795 e il 1796 ed è abbastanza probabile che Wackenroder e Tieck lo conoscessero.

²³ Friedrich Schiller, *Über naïve und sentimentalische Dichtung*. Stuttgart 2002, pp. 37-38.

proprio la musica l'arte che lascia dietro di sé tutto ciò che è corporeo e riesce a dare espressione all'ineffabile? L'affinità speciale tra la musica ed il genere sentimentale, infatti, è messa in rilievo proprio da Schiller, nel momento in cui definisce Klopstock come un «poeta musicale» [musikalischen Dichter] e chiarisce:

Dico *musicale* per ricordare qui una duplice affinità della poesia: con l'arte dei suoni [Tonkunst] e con le arti plastiche. Essa, cioè, o imita un oggetto determinato [bestimmten Gegenstand], come fanno le arti plastiche, o produce appena uno *stato dello spirito* [Zustand des Gemüts], come l'arte del suono, senza necessitare, per questo, di un oggetto determinato: conformemente a questo la poesia può essere chiamata plastica o musicale.²⁴

Se la musica riunisse in sé tutte le caratteristiche dell'arte così ammirate dal narratore delle *Herzensergießungen* – la prossimità con la religione e il sentimento, l'impossibilità di essere descritta adeguatamente attraverso le parole, l'originalità di un'arte che non è imitativa, ma che crea a partire da sé medesima – e se essa fosse l'arte dell'interiorità grazie alla sua capacità di esporre l'ineffabile, sarebbe dunque corretto considerarla come un'arte *sentimentale* – e forse l'arte sentimentale per eccellenza. Si può dunque comprendere come non sia a caso che l'artista *moderno*, nella seconda parte del libro, non sarà più rappresentato da un pittore, bensì da un «artista dei suoni» [Tonkünstler], ovvero un compositore.

IV

A partire dal saggio «Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger» [La peculiare vita musicale del compositore Joseph Berglinger] si riscontra una rottura nella struttura del libro. Il narratore abbandona la prospettiva dello storico dell'arte, passando a narrare la vita di Berglinger a partire da ciò che lo stesso amico deceduto gli raccontò. L'autenticità dei racconti è garantita grazie all'intimità tra i due amici, ed inoltre dal fatto che lo stesso Berglinger aveva narrato la storia della sua vita innumerevoli volte. Il monaco, inoltre, arricchisce la narrazione con alcuni frammenti degli scritti di Berglinger, che egli avrebbe trovato tra i suoi averi dopo la sua morte prematura. La storia di Berglinger viene divisa dal narratore in due parti principali: nella prima viene narrata l'infanzia di Berglinger, le sue relazioni familiari e sociali, il suo conflitto interiore e la sua vocazione per la musica, culminando con la sua fuga ver-

²⁴ Ibid, p. 55.

so la residenza vescovile, con il fine di dedicarsi interamente alla musica. La seconda parte tratta dell'inadeguatezza dell'artista nei confronti delle esigenze della società di corte, del ritorno alla casa paterna ed, infine, della composizione della sua ultima opera, seguita dalla sua morte prematura.

Nato in una piccola città della Germania meridionale, Berglinger fu cresciuto solo da suo padre, un medico già anziano, il cui più grande desiderio era che il figlio si dedicasse anch'egli alla medesima professione. Sin dalla sua infanzia era chiara l'inadeguatezza di Berglinger nei confronti della sua famiglia – inadeguatezza, questa, che si estenderà più tardi alla società nella sua interezza. L'unica consolazione del giovane Berglinger sarà trovata nell'arte della musica e nell'impulso irresistibile di diventare compositore e dedicare la sua vita interamente all'arte. Nella misura in cui non si tratta di una «scelta» per una professione qualunque, bensì di un'autentica «vocazione» per l'arte, nell'accezione *religiosa* del termine, si può notare la ripresa del tema del genio innato, ora però nell'ambito dell'arte musicale. Dall'inizio della narrazione il tema dell'interiorità del personaggio si fa presente – quanto prefigura, in certo qual modo, la tendenza di Berglinger in relazione alla musica. Secondo l'interpretazione di Elmar Hertrich, la musica rappresenta, per Berglinger, la sua vita interiore amplificata²⁵.

Il narratore sottolinea anche la forza dell'immaginazione di Berglinger, che da bambino viveva immerso nella propria fantasia interiore e la cui «gioia più grande era stata fin dai primi anni la musica»²⁶. Un'esperienza decisiva occorre durante un viaggio a casa di un parente in una città vicina, che era anche la residenza vescovile. In questa città il piccolo Berglinger ebbe contatto con la musica sacra eseguita nelle chiese. Per la prima volta ebbe l'opportunità di ascoltare «gli oratori sacri, le cantilene, i cori, tutto ciò che echeggiava profondamente con suoni di trombe sotto le alte volte»²⁷. La sua attitudine dinanzi a questa musica era di *devozione interiore*²⁸ [innerer

²⁵ Elmar Hertrich, *Joseph Berglinger: eine Studie zu Wackenroders Musiker-Dichtung*. Berlin 1969, p. 29.

²⁶ Wackenroder, op. cit., vol. 1, p. 131; trad. ital., op. cit., p. 114.

²⁷ Ibid., vol. 1, p. 132; trad. ital., op. cit., p. 114.

²⁸ Nel suo articolo su Wackenroder e Moritz, H. J. Schrimpf osserva come il concetto di devozione per l'arte [Andacht zur Kunst], centrale nelle *Herzensergießungen*, fosse già presente nel romanzo incompiuto di Moritz, pubblicato nel 1794, intitolato *Die neue Cecilia*. Lì, Moritz sottolinea che il senso per la bellezza della natura e l'arte è, in origine, un senso religioso, ed è con «religiosa devozione» che Cecilia entra nel «santuario dell'arte». Schrimpf nota, tuttavia, anche un importante cambiamento dell'enfasi: secondo Wackenroder la religiosità sarebbe fondata nello spirito [Gemüt] dell'artista, piuttosto che, come in Moritz, nella bellezza corporea delle immagini – «da gioia dei sensi dei pagani antichi

Andacht]: mentre la ascoltava si inginocchiava umilmente e «tutto il suo essere era [...] infiammato del vino spirituale che lo aveva inebriato»²⁹.

Attraverso la musica Berglinger riusciva ad astrarsi dal mondo prosaico e «il suo spirito era libero da tutte le piccolezze terrene»³⁰. Quando la musica giungeva alla fine ed egli ritornava dalla chiesa, era come se quella avesse purificato e nobilitato la sua anima. Non solo la musica sacra, tuttavia, sortiva questa sorta di rapimento sulla sua anima. Anche alla musica concertistica il ragazzo riservava la stessa devozione:

Quando Joseph assisteva a un grande concerto, si metteva a sedere in un cantuccio, senza dar uno sguardo alla splendida folla del pubblico, e lì stava ad ascoltare con la stessa adorazione con cui sarebbe stato in chiesa [als er in der Kirche wäre], – così silenzioso era e immobile, e con gli occhi che guardavano a terra.³¹

L'attitudine ideale dello spettatore dinanzi all'opera d'arte musicale viene qui descritta attraverso l'esempio del giovane Berglinger. Qui risulta chiaro come l'attitudine di devozione [Andacht] e raccoglimento dell'ascoltatore dinanzi alla musica sia fondamentale, senza riguardo alcuno al genere musicale – sia esso sacro o concertistico. L'atteggiamento di rispetto quasi religioso dell'ascoltatore di fronte all'opera d'arte musicale deve essere lo stesso. Il narratore, inoltre, enfatizza il completo disprezzo di Berglinger per la musica come evento meramente sociale³². Se Kant ammetteva ancora la cosiddetta «musica da tavola» [Tafelmusik], che non è fatta per essere ascoltata con attenzione, bensì per «riempire» il vuoto e favorire la conversazione tra i commensali³³, Berglinger esige dall'ascolta-

viene sostituita dall'interiorità cristiana». Cfr. Hans-Joachim Schrimpf, *W. H. Wackenroder und K. Ph. Moritz: ein Beitrag zur frühromantischen Selbstkritik*, in *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 84 (1964), pp. 403-404.

²⁹ Wackenroder, op. cit., vol. 1, p. 132; trad. ital., op. cit., p. 115.

³⁰ Ibid., vol. 1, p. 132; trad. ital., op. cit., p. 115.

³¹ Ibid., vol. 1, p. 133; trad. ital., op. cit., p. 116.

³² In questo aspetto, l'attitudine di Berglinger già anticipa quella del Kapellmeister Kreisler. Sebbene il personaggio creato da E. T. A. Hoffmann non sia tanto impregnato di questo senso della religiosità caratteristico di Berglinger, si può affermare come entrambi attribuiscono lo stesso valore elevato all'arte musicale.

³³ Questo passaggio si trova nel § 44 della *Kritik der Urteilskraft* di Kant: «Le arti piacevoli son quelle dirette unicamente al godimento; tali sono tutte quelle attrattive che possono dilettere una riunione a tavola [...]. Bisogna anche aggiungervi [...] la musica da tavola dei grandi pranzi: una cosa meravigliosa, la quale soltanto con un gradevole rumore deve mantenere negli animi la disposizione allegra e, senza che nessuno preli la minima attenzione alla sua composizione, favorisca la conversazione libera tra l'uno e l'altro vicino» (Cfr. Immanuel Kant, *Critica del Giudizio*. Trad. Alfredo Gargiulo. Bari 1949, p. 165).

tore, dinanzi a *ciascun* genere musicale, un ascolto concentrato ed attento – molto somigliante a quella fruizione *autenticamente estetica* che, alcuni decenni più tardi, sarebbe definita da Hanslick come l'ascoltare attento della successione di forme sonore. A tal proposito si deve notare che, nonostante la difesa della musica come espressione di sentimenti, l'attitudine di Berglinger di fronte all'opera d'arte musicale riveli sorprendenti punti di contatto con la concezione estetica di Eduard Hanslick³⁴. L'atteggiamento di Berglinger è quello di un uditore completamente concentrato ed attivo. Come sottolinea il narratore: «Non gli sfuggiva la più piccola nota e per l'intensità dell'attenzione [Aufmerksamkeit] si sentiva, alla fine del concerto, tutto stanco [ermüdet] e indebolito»³⁵. Questa caratteristica peculiare della fruizione di un'opera musicale viene menzionata anche in due lettere dello stesso Wackenroder. In una di queste, datata il 27.11.1792, e indirizzata a Tieck, egli afferma:

Ieri, come d'abitudine, sono stato con Bernhardi al concerto del mercoledì. Poiché sono di solito molto attento [al concerto], risulta specialmente evidente per me come la musica mi lasci sempre *stanco* [müde].³⁶

Il riferimento più significativo di Wackenroder, a questo proposito, si trova in una lettera a Tieck datata il 05.05.1792:

Quando vado ad un concerto, penso di godere della musica sempre in due maniere. Solamente un modo di godimento [Genuß] è autentico [wahr]: esso consiste nella più attenta osservazione dei suoni e del loro proseguimento [aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung]; nella completa dedizione dell'animo nello scorrere impetuoso dei sentimenti; nel distanziamento e nell'astrazione da ogni pensiero inopportuno e da ogni impressione sensibile che sia loro estranea. Questo avido assorbimento dei suoni è legato ad un certo sforzo [Anstrengung], che non si può sopportare per molto tempo. Proprio per questo credo di poter affermare che si può ascoltare con partecipazione una musica solo al massimo per un'ora. Perciò i concerti, le opere e le operette oltrepassano i limiti della naturalezza.³⁷

³⁴ Hanslick afferma che le opere musicali esigono dall'ascoltatore «un accompagnamento instancabile, nella più intensa attenzione» (Cfr. Eduard Hanslick, E. *Vom musikalisch-Schönen*. Darmstadt 1973, pp. 78-79).

³⁵ Wackenroder, op. cit., vol. 1, p. 133; trad. ital., op. cit., p. 116.

³⁶ Ibid., vol. 2, p. 91.

³⁷ Ibid., vol. 2, p. 29.

Oltre l'aspetto della ricezione dell'opera d'arte musicale da parte dell'ascoltatore, anche la valorizzazione della musica strumentale, ed in particolare quella sinfonica³⁸, è già stata segnalata nel saggio su Berglinger. Questa valorizzazione è collegata alla concezione della musica come linguaggio dei sentimenti³⁹. Oltre a ciò, tuttavia, è collegata alle caratteristiche di oscurità e mistero – proprie della musica strumentale. Diversamente dai teorici razionalisti, che consideravano tale oscurità come uno dei principale difetti della musica strumentale, per il narratore delle *Herzensergießungen*, invece, questa è «un meraviglioso dono della musica», la quale «tanto più efficacemente agisce su di noi e tanto più intensamente sconvolge tutte le forze del nostro essere, quanto più il suo linguaggio è oscuro e pieno di mistero» [dunkle und geheimnisvoller]⁴⁰.

Il ritorno di Berglinger alla casa paterna, il suo conseguente ritorno al mondo prosaico e l'allontanamento dal mondo della musica sarebbe comparabile, in certa misura, all'espulsione dell'uomo dal Paradiso. Dopo aver fatto l'esperienza di questo mondo ideale plasmato dalla musica, diventa ancor più doloroso per Berglinger ritornare ad un ambiente al quale non sente di appartenere e nel quale gli è impedito di realizzare le sue aspirazioni più profonde. Il suo conflitto interiore tra arte e vita comune assumerà, a poco a poco, proporzioni insostenibili. La difficoltà di Berglinger nell'adattarsi alle preoccupazioni meschine del quotidiano può essere vista come un riflesso – od una conseguenza – del sentimento di inadeguatezza dell'artista nei confronti del mondo prosaico. La sua vocazione, gradualmente, gli diventa più evidente: una voce interiore [innere Stimme] gli confida incessantemente di essere nato con una destinazione più elevata e nobile. A poco a poco, Berglinger si convince di essere «stato messo al mondo da Dio per diventare un grande musicista»⁴¹. Berglinger scrive, allo stesso tempo, diversi poemi, i quali descrivono il suo stato d'animo oppure lodano l'arte dei suoni; e con grande gioia li mette in musica, «ma in una maniera tutta sua, puerile e piena di sentimento, senza conoscere le regole»⁴². Dopo molte esitazioni, Berglinger si decide ad abbandonare la casa paterna e a fuggire verso la città della residenza vescovile, con lo scopo di poter apprendere l'arte della musica a partir dei suoi fondamenti.

Questo tema della fuga e del viaggio è abbastanza comune nella letteratura romantica. La prima frase del *Werther*, ad esempio, è significativa in

³⁸ Ibid., vol. 1, p. 133.

³⁹ Ibid., vol. 1, pp. 133-34.

⁴⁰ Ibid., vol. 1, p. 134; trad. ital., op. cit., p. 117.

⁴¹ Ibid., vol. 1, p. 136; trad. ital., op. cit., p. 120.

⁴² Ibid., vol. 1, p. 136; trad. ital., op. cit., p. 121.

questo senso: «Come sono lieto di essere partito»⁴³. Elmar Hertrich nota come questa tematica sia relazionata al tentativo di fuga dell'eroe romantico «dal mondo limitato della borghesia, che non riserva alcun luogo per loro», e che quest'eroe sia «sempre alla ricerca di un mondo più elevato, in cui possa trovare la sua realizzazione»⁴⁴.

La seconda parte del saggio comincia molti anni dopo la fuga di Berglinger dalla casa paterna. Egli è diventato *Kapellmeister* nella residenza vescovile e vive ora contornato da un grande splendore. Questo splendore del mondo esterno in cui vive, tuttavia, serve solo ad accentuare ancor più la sua miseria interiore. È con amarezza che constata che la realizzazione dei suoi sogni d'infanzia, di divenire un artista e dedicarsi completamente alla musica, non lo ha condotto alla felicità desiderata. Questo stato d'animo viene raccontato dallo stesso Berglinger in una lettera inviata al narratore. Quanto alla sua struttura, si può dividere la lettera in quattro parti, nelle quali egli tratta rispettivamente la sua relazione con la musica, con il pubblico, con la società di corte e con gli altri musicisti. La prima parte della lettera, che tematizza la sua relazione con la musica, è incentrata sul rifiuto della «grammatica dell'arte» [Kunstgrammatik]⁴⁵, cioè delle sue regole meccaniche, in favore dell'espressione immediata dei sentimenti attraverso le sue opere. A questo proposito, è possibile tracciare nuovamente un parallelo tra Berglinger e Werther. Nella lettera del 26 maggio del 1771, Werther scrive:

Ciò mi confermò nel proposito di attenermi in avvenire soltanto alla natura. Essa sola è infinitamente ricca, ed essa sola crea [bildet] il grande artista. In favore delle regole si possono dire molte cose, pressappoco le stesse che si possono dire in lode della società borghese. Chi si forma su di esse non produrrà mai nulla di brutto o di volgare [...]; ma al tempo stesso, si dica quel che si vuole, qualsiasi regola distruggerà il sentimento autentico della natura e l'autentica espressione di quest'ultima.⁴⁶

Tanto nel caso di Werther⁴⁷ come in quello di Berglinger, non è in gio-

⁴³ Johann W. Goethe, *Die Leiden des jungen Werther*. München 1978, p. 7. Cfr. anche la traduzione di Paola Capriolo: Goethe, *I dolori del giovane Werther*, Milano 1993, p. 17.

⁴⁴ Hertrich, op. cit., p. 51.

⁴⁵ Secondo la definizione di Forkel, la grammatica musicale [musikalische Grammatik] contiene norme [Vorschriften] per la connessione di suoni e accordi isolati [per la formazione] delle frasi [Sätzen] e comprende gli aspetti melodici, armonici e ritmici della musica. Cfr. Johann N. Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipzig 1788, vol. 1, pp. 21, 35-36.

⁴⁶ Goethe, op. cit., p. 15; trad. ital., op. cit., p. 26.

⁴⁷ Nella sua lettera del 24.12.1771, Werther scrive: «E la scintillante miseria [glänzende Elend], la noia [Langeweile] fra la gentaglia che qui si incontra in continuazione! E la loro

co solo il rifiuto delle regole, ma anche l'adeguarsi ad una società vista da quelli come artificiale, in cui l'apparire si sovrappone all'essere – in cui le apparenze, cioè, contano più dei sentimenti genuini. Nella seconda parte della lettera, Berglinger espone la sua relazione con il pubblico:

Come mai potei pensare sul serio che tutti questi ascoltatori, così superbi dei loro gioielli e dei loro abiti di seta, si radunassero davvero per gustare un'opera d'arte, per infiammare il loro cuore, per offrire la loro sensibilità all'artista? Se tutte queste anime non riescono a commuoversi neppure quando sono nel duomo maestoso, nella festa più sacra, mentre tutto ciò che di più grande e bello hanno l'arte e la religione tenta di penetrare con violenza entro di loro, come potrebbero commuoversi nella sala di un concerto? La sensibilità e il gusto non sono più di moda e son quasi diventate cose inopportune; provar commozione davanti a un'opera d'arte sarebbe così strano e ridicolo come è strano e ridicolo mettersi a parlare all'improvviso, in società, in versi e in rime, quando ci si serve per tutta la vita di una prosa ragionata e accessibile a tutti. E per simili anime io mi affatico tanto? [...] Questo è l'alto destino al quale credevo di esser nato?⁴⁸

La sua unica consolazione è immaginare che, anche molto tempo dopo la sua morte, qualcuno possenga una certa simpatia spirituale nei suoi confronti, che possa sentire, attraverso le sue melodie, esattamente ciò che egli stesso sentiva mentre le componeva. Questo concetto di simpatia [Sympathie], che gioca un ruolo centrale in questa sezione, appare anche nelle lettere di Wackenroder e Tieck, ed è intimamente collegato all'ideale dell'espressione dei sentimenti attraverso l'arte, tipica della *Empfindsamkeit*:

Tutto ciò che ci piace nelle arte belle, ci può piacere nella misura in cui ciascun artista suona quelle note che risuonano in maniera chiara e pura nella nostra anima [...], è solo in questo modo che il poeta ci può commuovere, perché la commozione [Rührung] non è niente di più che la simpatia [Sympathie] instaurata con la persona che ci commuove [...].⁴⁹

smania di primeggiare, il modo in cui vigilano e si adoperano per strapparsi a vicenda un palmo di vantaggio ...». Nella lettera del 08.01.1772, si può leggere ancora: «Quale specie di uomini a questa, la cui anima si fonda interamente sul cerimoniale, che si dà da fare per anni al solo scopo di avanzare di una sedia nella gerarchia dei posti a tavola? [...] Sono così stolti da non capire che in realtà la posizione non ha alcuna importanza, e chi occupa la prima svolge di rado il ruolo del protagonista». Goethe, op. cit., pp. 62-64; trad. ital., op. cit., pp. 82-84.

⁴⁸ Wackenroder, op. cit., vol. 1, p. 140; trad. ital., op. cit., p. 126.

⁴⁹ Lettera di Tieck a Wackenroder (29.05.1792), in Wackenroder, op. cit., vol. 2, p. 43.

Nella società di corte in cui vive, tuttavia, Berglinger ha perso completamente la speranza di trovare un ascoltatore in grado di instaurare una relazione di simpatia con i suoi sentimenti: invano tenta di commuovere i suoi ascoltatori. Il fallimento di Berglinger come compositore non è dovuto ad un suo supposto diletantismo, come credono alcuni interpreti – un dilettante, infatti, difficilmente raggiungerebbe la posizione di *Kapellmeister* della corte. Le ragioni del suo fallimento devono essere ricercate, anzitutto nella distanza tra la sensibilità romantica di Berglinger come compositore – che desidera esprimere i suoi sentimenti e la sua soggettività attraverso le sue opere – ed il pubblico cortigiano per il quale egli compone. Il conflitto di Berglinger riflette la nascita della figura del musicista creatore autonomo in opposizione al musicista impiegato a corte. Nella terza parte della sua lettera al narratore, Berglinger descrive il conflitto tra il suo mondo interiore e la società di corte in cui vive:

Ma il peggio sono le relazioni in cui l'artista si trova impigliato. Fra tutte [...] la subordinazione dell'arte alla volontà della Corte (mi ripugna raccontarlo), ed è tutto così indegno e umiliante per la dignità umana che la mia lingua non ne dirà *una* parola. Una grande sfortuna per la musica è che proprio a quest'arte siano necessari una quantità di aiuti materiali, soltanto perché l'opera possa esistere! Io chiamo a raccolta e innalzo tutta la mia anima per poter produrre una grande opera ... e cento persone senza sensibilità e vuote vi debbon poi metter bocca, con mille pretese.⁵⁰

Questa subordinazione dell'arte alle volontà e ai capricci della corte è qualcosa di insopportabile per Berglinger. Ancor peggiore è la constatazione di come gli altri musicisti della corte siano perfettamente adattati al proprio ruolo sociale, che consiste nell'intrattenimento degli ascoltatori attraverso la musica. Questo conflitto tra l'artista geniale e la società, esposto attraverso la figura di Berglinger, sarà anche una delle principali caratteristiche del personaggio del *Kapellmeister Kreisler*, di E. T. A. Hoffmann – che riprenderà questo tema dell'inadeguatezza dell'artista non più nel contesto della società di corte, bensì in quello della società borghese. Allo stesso modo, il tema della musica come mero passatempo e piacere dei sensi – che sarà abbozzato anche da Hoffmann nella *Kreisleriana* – compare già nelle *Herzensergießungen*.

Che strana e curiosa cosa è l'arte! È possibile che abbia solo per me una forza misteriosa [geheimnisvolle Kraft], e per gli altri uomini sia

⁵⁰ Wackenroder, op. cit., vol. 1, p. 141; trad. ital., op. cit., p. 127.

solamente un divertimento dei sensi [Belustigung der Sinne], un piacevole passatempo [angenehmer Zeitvertreib]? Che cosa l'arte è, in realtà, se per tutti gli altri è niente, e solo per me ha importanza? Non è l'idea più infelice del mondo fare di quest'arte tutto lo scopo della propria vita e la preoccupazione principale, e mettersi in testa mille cose belle intorno alla sua grande influenza sugli animi umani? Di quest'arte che nella vita reale di ogni giorno non ha una importanza maggiore del giuoco a carte e di qualunque altro passatempo?⁵¹

V

Attraverso la lettura dei saggi sul compositore Joseph Berglinger, si può percepire il collegamento di questo personaggio con le tradizioni estetiche della *Empfindsamkeit* e dello *Sturm und Drang*, soprattutto in rispetto alla valorizzazione dell'espressione soggettiva dell'artista attraverso l'opera d'arte, le sue critiche alle poetiche normative, alla creazione ed al giudizio dell'opera d'arte a partire da regole. Ma allo stesso modo in cui molti temi presenti nei testi musicali di questo personaggio possiedono la propria origine in movimenti estetici precedenti, è pure necessario sottolineare come questi testi contengano innumerevoli idee e problemi nuovi, che sarebbero ritornati e rielaborati da altri autori. In questo modo, si potrebbe considerare il personaggio Joseph Berglinger come una specie di «anello di collegamento» tra *Empfindsamkeit* e Romanticismo. Nella formulazione di Elmar Hertrich, Berglinger «segna il punto di svolta nel quale il soggettivismo maturo della *Empfindsamkeit* fa sorgere la problematica dell'arte e dell'artista del Romanticismo»⁵².

Di particolare interesse per lo sviluppo di un'estetica musicale romantica furono, in primo luogo, il riconoscimento dell'oscurità della musica come indice di una ricchezza di significati che oltrepassa l'ambito limitato del linguaggio delle parole. In secondo luogo, la delegittimazione della musica come passatempo piacevole, mera fonte di diletto, e la sua graduale elevazione a forma di accesso al divino, «il mistero ultimo della fede», «la Religione totalmente rivelata»⁵³. Queste formulazioni aprirono il cammino alla concezione romantica, in cui la musica diventa non solo la più elevata tra le arti belle, ma anche il luogo privilegiato per l'esperienza dell'Assoluto.

⁵¹ Ibid., vol. 1, p. 142; trad. ital., op. cit., p. 129.

⁵² Hertrich, op. cit., p. 222.

⁵³ Wackenroder, op. cit., vol. 1, p. 241.

Elena Raponi
(Milano)

«*L'uomo difficile*» e i suoi ipotesti: la storia di un seduttore*

Rudolf Borchardt ebbe a scrivere una volta che «la vastità immensa delle letture di Hofmannsthal – paragonabile solo alla sua immensa fantasia – aveva agito in tutti i millenni e in tutte le letterature universali con una forza di attrazione magnetica», tale che la più semplice delle sue creazioni doveva considerarsi allo stesso tempo come unica e singolare, ma anche come il «punto di intersezione» degli innumerevoli inestricabili fili «dell'intero tessuto della nostra civiltà»¹.

L'intuizione del poeta e filologo tedesco, toscano d'elezione, amico e ammiratore di Hofmannsthal, è senz'altro avvalorata dalla commedia *L'uomo difficile*: un'opera che rivela nella sua complessa tessitura una ricchezza semantica celata discretamente nelle allusioni, nelle assonanze e nelle citazioni abilmente dissimulate o rimosse dal poeta stesso.

Non pochi critici hanno suggerito ad esempio l'esistenza di un legame con il teatro francese. La parentela di Hans Karl con altri uomini “difficili” della tradizione transalpina è innegabile. Pensiamo, tra gli altri, a Dorante dell'*Irrisolto* di Destouches, un giovane che «in ogni materia è irresoluto, e da pertutto trova mille difficoltà», cosicché «dopo aver ritrovate cento ragioni per una parte, e per l'altra, [...] se ne rimane sospeso, né sa determinarsi»². Non appare molto diverso Hans Carl, anch'egli incline, stando agli affettuosi rimproveri di Crescence, ad un eccesso di riflessione che lo rende incapace di prendere decisioni apparentemente banali quali il parte-

* Questo saggio è apparso come postfazione al volume Hugo von Hofmannsthal, *L'uomo difficile. Commedia in tre atti. Der Schwierige. Lustspiel in drei Akten*. Introduzione, traduzione e postfazione di E. Raponi, Macerata, Quodlibet, 2007, pp. 211-229. A questa versione del saggio sono state apportate alcune lievi modifiche.

¹ R. Borchardt, *Hofmannsthal*, in «Die neue Rundschau», 1954, p. 586.

² Philippe Néricault Destouches, (1680-1754), *L'irrisolto*, in Id., *Il teatro comico* del Sig. Destouches dell'Accademia francese, novellamente in nostra favella trasportato. Tomo I, in Milano, nelle stampe degli eredi di Giuseppe Agnelli con licenza de' Superiori 1754, p. 3.

cipare o meno ad una soirée in casa di amici. Non mancano altre corrispondenze con il testo del drammaturgo francese³, anche se va riconosciuto che si tratta sempre di suggerimenti vaghi, generici; e tuttavia non è senza fondamento il richiamo a questo precedente letterario che forse non sfuggì a Géraldy quando questi scelse di intitolare la sua traduzione della commedia proprio *L'irrésolu*⁴.

Ma Hans Karl è stato accostato dalla critica anche ad Alceste, il protagonista del *Misanthrope* di Molière, anch'egli, per sua stessa ammissione, uomo "difficile" al pari di Durante⁵. Le analogie tra i due testi non mancano: non diversamente da Alceste, il quale vorrebbe fuggire la società e il

³ Come Dorante, pur amando Julie, afferma per una serie di ragionamenti paradossali, di voler sposare Celimene, anche Hans Karl sembra intenzionato a dire addio per un errore di valutazione e per delicatezza alla sola donna che ami realmente. Ed è Helene che svela implacabilmente l'incongruenza di questo comportamento: «Chi si facesse venire l'idea di volerLa legare a sé, sarebbe già perduto. Ma a chi crede che Lei abbia detto addio per sempre, potrebbe succedere che rivolga di nuovo il buon giorno». Quella stessa chiarezza che gli fa difetto quando si tratta della propria felicità, permette al conte Bühl di riconoscere l'incongruità nei comportamenti altrui. Al segretario Neugebauer che motiva il suo matrimonio con le ragioni del dovere e del sacrificio, protesta infatti: «Pensavo che, quando ci si sposa, uno dovesse esserne contento», ritrovando così quella saggezza e quel buon senso che nella commedia di Destouches erano affidati alla figura del vecchio Pirante, il quale di fronte agli sragionamenti del figlio obiettava: «Mais pour moi, j'ai toujours été d'opinion, / Qu'on doit se marier par inclination» (Cfr. *L'irrésolu*, *Œuvres* de Mr Nericault Destouches de l'Académie Française. Nouvelle Edition, considérablement augmentée. Tome premier, A la Haye, chez Benjamin Gibert libraire 1742, Atto III, scena I, p. 260).

⁴ Hofmannsthal conosceva l'opera di Destouches (1680-1754), quanto meno indirettamente, grazie alla nota preliminare di Ernesto Masi a *La bottega del caffè* contenuta nel primo volume dell'opera *Scelta di commedie* di Carlo Goldoni con prefazione e note di E. Masi, Successori Le Monnier, Firenze 1897, da lui posseduta (Archivio Hofmannsthal, Freies Deutsches Hochstift, Francoforte sul Meno, Biblioteca di Hofmannsthal, segn. 1374). Il passo in questione, sottolineato, si trova a p. 341.

⁵ Rivolgendosi ad Oronte, che lo ha trascinato in giudizio per aver espresso con troppa sincerità un parere negativo sulla qualità dei suoi versi, Alceste dichiara infatti: «Monsieur, je suis fâché d'être si difficile» (Molière, *Le misanthrope*, in Id., *Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par M. Rat, Gallimard, Tours, Tome II, 1959 [Bibliothèque de la Pléiade], p. 86). Tra gli studi critici che hanno sottolineato la parentela tra Hans Karl e Alceste si veda D. Cohn, *The misanthrope: Molière and Hofmannsthal*, in «Arcadia», 3, 1968, pp. 292-298; W. Wucherpennig, *Der Schwierige und der Menschenfeind: Zur Auffassung des Individuums bei Molière und Hofmannsthal*, in «Colloquia germanica», 3, 1969, pp. 269-301; H. R. Jauss, *The paradox of the Misanthrope*, in «Comparative literature», 35/4, 1983, pp. 305-322; W. Hinck, *Weg zum Sozialen – Rettung vor Misanthropie. Melancholische Ironie in Hofmannsthals Lustspiel «Der Schwierige»*, in *Die großen Komödien Europas*, hrsg. von F. N. Mennemeier, Tübingen u.a., Francke 2000, pp. 339-350.

genere umano nella solitudine di un deserto, anche Hans Karl prova orrore per le serate di gala e preferirebbe ritirarsi in un luogo selvatico pur di non essere costretto a prendere la parola in parlamento, ma l'analogia si ferma qua. Nel caso di Hans Karl si tratta di insofferenze subitane, spiegabili con uno stato di forte alterazione emotiva. Sono cioè affermazioni paradossali dettate dall'eccezionalità del momento, e infatti egli vi ricorre solo due volte, la prima, durante il colloquio con Crescence del primo atto, per evitare il disagio che potrebbe derivargli da un incontro con Helene e Antoinette se si recasse alla serata a casa Altenwyl; la seconda al termine del terzo atto, quando, assillato da ogni parte con richieste di chiarimenti, di intercessione e di favori, vorrebbe invece un po' di tranquillità e di solitudine per rendersi conto di quanto è appena avvenuto tra lui ed Helene.

In realtà, Hans Karl è profondamente diverso dal cugino molieriano. Quanto Alceste odia la natura umana e pone il rispetto della verità al di sopra di ogni scrupolo e di ogni carità, tanto Hans Karl è magnanimo e tollerante; la discrezione lo porta più facilmente a tacere che ad esprimere giudizi. L'amore per la verità si accompagna in lui sempre a una disposizione incondizionatamente benevola che lo porta se mai a dubitare di sé e a censurare i suoi desideri più profondi, specialmente quando li vede assunti o distorti dalle intenzioni altrui. In questo forse è possibile scorgere un altro tratto molieriano: nello spirito di contraddizione di Hans Karl, in quella «silenziosa, ostinata opposizione» lamentata da Crescence e nella quale pare di risentire l'eco del commento rivolto sarcasticamente da Célimène all'indirizzo di Alceste: «Et ses vrais sentiments sont combattus par lui, / Aussitôt qu'il les voit dans la bouche d'autrui»⁶.

Alla commedia di Molière si ispirano probabilmente anche alcuni tratti di Neuhoff e di Helene. La visita che Neuhoff compie in casa di Hans Karl sembra infatti ricalcare quella di Oronte ad Alceste nella seconda scena del primo atto del *Misanthrope*⁷. Anche per Helene non manca un precedente molieriano. Il ritratto che ella dà di Hans Karl: «Quell'imperizia che lo rende così amabile, il timido orgoglio, la sua condiscendenza: è tutto un gioco a rimpiazzino, è vero, non si lascia afferrare da mani grossolane ... Ma la vanità per la quale chiunque altro diventa goffo e impettito non

⁶ Molière, *Le misanthrope*, cit., p. 68.

⁷ «Mais comme l'on m'a dit que vous étiez ici, / J'ai monté pour vous dire, et d'un coeur véritable, / Que j'ai conçu pour vous une estime incroyable, / Et que, depuis longtemps, cette estime m'a mis / Dans un ardent désir d'être de vos amis. / Oui, mon coeur au mérite aime à rendre justice / Et je brûle qu'un noeud d'amitié nous unisse. / Je crois qu'un ami chaud, et de ma qualité, / N'est pas assurément pour être rejeté» (Ivi, p. 50).

riesce a irrigidirlo» richiama le parole di Eliante in difesa di Alceste: «Dans ses façons d'agir, il est fort singulier; / Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier, / Et la sincérité dont son âme se pique / A quelque chose, en soi, de noble et d'héroïque»⁸. Si tratta però, come si è visto, di analogie e di somiglianze generiche, tanto che, senza voler negare la presenza di suggerimenti tratti da Molière⁹ o da Destouches, altre ragioni inducono a pensare che i modelli prossimi per Hans Karl, Helene, Stani e gli altri personaggi della commedia del 1921 siano da ricercare altrove.

Un indizio in questo senso è offerto dal personaggio del domestico Vinzenz, contrapposto al fidato Lukas. Quanto questi è attento e discreto, tanto il nuovo servitore è brutale e invadente, e con la mancanza di tatto che lo contraddistingue fraintende continuamente le intenzioni di Hans Karl; ne nascono spiacevoli malintesi, fino all'episodio conclusivo, quando uno zelo prevaricatore e interessato induce Vinzenz a presentarsi inopportuno a casa Altenwyl. La contrapposizione tra i due, il vecchio servitore, fedele e rassicurante, e il nuovo, disarmonioso e comico suo malgrado, risponde alla simbologia interna dell'opera, che vuole l'uno di fronte all'altro il mondo vecchio e il mondo nuovo, assegnando ai personaggi negativi nomi composti con il prefisso "neo", come Neugebauer, Neuhoff e Nowak, cognome, quest'ultimo, previsto da Hofmannsthal per Vinzenz¹⁰. Eppure l'invenzione di questo personaggio, in particolare l'ultimo episodio con il suo arrivo a casa Altenwyl, ingenera un'impressione di giustapposizione, quasi non fosse scaturito dalla medesima sorgente. Esso appare, in un certo senso, estrinseco all'opera, e induce a ipotizzare la presenza di una fonte letteraria non perfettamente amalgamata. Il ri-

⁸ Ivi, p. 86.

⁹ Ancora si potrebbe ricordare un episodio tratto dalla commedia *Les Facheux* di Molière. Nella seconda scena del secondo atto l'ennesimo importuno, Alcippe, trattiene Erasto con il lungo e particolareggiato resoconto di una partita di picchetto. Il soggetto e la concitazione del racconto sembrerebbero aver ispirato due episodi nel terzo atto de *L'uomo difficile*: da un lato il drammatico racconto di una partita di bridge fatto da Crescence al figlio Stani, dall'altro, lo scambio di battute tra Stani ed Hechingen, tutto percorso dal linguaggio del gioco delle carte. Sulla ricezione del teatro di Molière nell'opera di Hofmannsthal si veda K. Zieger, *Molière et la "jeune Vienne": la réception de Molière par Hofmannsthal*, in *Jeux et enjeux du théâtre (XIX-XX siècles)*. Actes du colloque tenu en Sorbonne les 2 et 3 mars 2001, réunis et présentés par M. Bury et G. Forestier n. 48, Paris, Éditions Honoré Champion 2003 e W. Mauser, *Hofmannsthal und Molière*, Innsbruck 1964 [Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 20].

¹⁰ Cfr. H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XII *Dramen 10: Der Schwierige* [d'ora in avanti *SW*, Bd. XII: *Der Schwierige*], hrsg. von M. Stern in Zusammenarbeit mit I. Haase und R. Haltmeier, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1993, p. 307.

cordo corre involontariamente a un episodio dei *Mémoires* di Casanova, dove questi, in visita a casa di Thérèse, la giovane amante di un tempo, riceve l'annuncio importuno e inaspettato dell'arrivo del suo nuovo servitore. Ed ecco come Casanova riferiva quell'episodio: "«Permettez-vous – dis-je à mon amie – que mon domestique de place entre? – Qui vous a ordonné, dis-je à ce maraud, de venir ici avec ma voiture? – Personne, monsieur, mais je connais mon devoir. – Qui vous a dit que j'étais ici? – Je l'ai deviné. – Allez appeler mon valet de chambre et revenir avec lui». Quand il fut de retour, j'ordonnai à Le Duc de payer trois journées à cet intrus, de lui retirer la livrée et de demander au docteur Vannini un serviteur de la même taille, qui n'eût pas le don de deviner, mais qui sût exécuter ponctuellement les ordres de son maître"¹¹.

Hofmannsthal aveva già ricavato da questo episodio dei *Ricordi* di Casanova lo spunto per una delle sue opere giovanili più belle, *L'avventuriero e la cantante*, ed è oltremodo interessante che lo utilizzi ora una seconda volta, anche se per un aspetto marginale, perché introduce nel personaggio di Hans Karl una sfumatura, un suggerimento inaspettato, ma coerente con la caratterizzazione che di lui danno altri personaggi della commedia. Basti pensare ad Antoinette che nel dialogo con Hans Karl accusa il conte di averla sedotta nascondendole la sua natura di Casanova, salvo poi rinfacciargli con commovente incoerenza di volerla riconciliare con il marito; o a Helene che nel colloquio risolutivo del terzo atto ricorda le donne da lui amate e poi tutte, ugualmente, abbandonate.

Entrambe le testimonianze concordano nell'avvalorare l'immagine di Hans Karl come di un affascinante seduttore, un moderno Casanova. Il suo personaggio si colloca dunque nella tradizione hofmannsthaliana che va dal barone Weidenstamm, il maturo Casanova de *L'avventuriero e la cantante*, al giovane casanova Florindo, protagonista della commedia omonima, *L'opera di Florindo*, e di *Cristina ritorna a casa*¹². Dietro la superficie lieve, quasi frivola della commedia d'ambiente e di conversazione si spalanca così una realtà profondamente stratificata, composta da un primo, più trasparente livello di citazione letteraria, quello del modello molieriano, die-

¹¹ *Mémoires* de J. Casanova de Seingalt, écrits par lui-même, suivis de fragments des mémoires du Prince de Ligne, Paris, Garnier Frères [1880], cap. VII, citato da H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. V *Dramen 3: Die Hochzeit der Sobeide, Der Abenteurer und die Sängerin*, [d'ora in avanti *SW*, Bd. V: *Der Abenteurer und die Sängerin*], hrsg. von M. Hoppe, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1992, pp. 426-427.

¹² H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XI *Dramen 9: Florindos Werk. Cristinas Heimreise* [d'ora in avanti *SW*, Bd. XI: *Florindos Werk. Cristinas Heimreise*], hrsg. von M. Mayer, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1992.

tro il quale si intravede però un secondo più profondo livello, rappresentato dai personaggi della fantasia e del mondo poetico di Hofmannsthal, in particolare dal personaggio e dalla situazione del Casanova, del seduttore, ora sapientemente modulata.

Nel dialogo della ottava scena del primo atto, magistrale per l'apparente noncuranza con la quale è condotto, Hans Karl afferma a un certo punto che nulla al mondo lo interessa quanto capire come sia possibile passare da una cosa all'altra, superare cioè con il passo successivo quello precedente, procedere con disinvoltura nelle decisioni della vita. Ora, tra i personaggi delle precedenti commedie di Hofmannsthal, ne troviamo uno che ha precisamente questa capacità, di trasformarsi continuamente senza avvertire il peso dei passi compiuti. Si tratta appunto del giovane Florindo, simile in questo al vecchio Casanova già protagonista del poema drammatico *L'avventuriero e la cantante*, a proposito del quale Hofmannsthal avrebbe infatti affermato che ciò che lo interessava in lui era la vista di «un uomo che procede con leggerezza – come sopra una palude – là dove chiunque altro affonderebbe»¹³. Ecco che nel personaggio di Hans Karl confluiscono, per la prima volta compiutamente nell'opera di Hofmannsthal, due figure molto care al poeta, ma tenute fino ad ora sempre rigorosamente distinte, quasi metafora delle antinomie apparentemente inconciliabili della vita: l'uomo inibito nella parola e nell'azione, perché sgomento di fronte all'apparente casualità dell'esistenza, e l'affascinante affabulatore, il seduttore, pronto a inseguire la fortuna e l'istante, nella metamorfosi, nel divenire continui¹⁴.

¹³ H. Steiner, *Erinnerung an Hofmannsthal*, in *Begegnungen mit Dichtern*, Tübingen 1963, p. 30, qui citato da H. von Hofmannsthal, *SW*, Bd. V: *Der Abenteurer und die Sängerin*, cit., p. 515. Hofmannsthal allude scherzando al nome con il quale Casanova si ripresenta a Venezia: Weidenstamm. "Weidenstamm" è il tronco del salice, una pianta che cresce nei luoghi paludosi.

¹⁴ Tra i personaggi "difficili" di Hofmannsthal, precedenti prossimi di Hans Karl, bisogna ricordare, oltre a Claudio, protagonista del dramma lirico *Il folle e la morte*, il giovane Rudolf della commedia incompiuta *Silvia alla «Stella»* (1907), anch'egli tormentato dal disgusto per l'apparente relatività dell'esistenza. Nella caratterizzazione dell'uomo "difficile" riemerge inoltre qualche tratto che era già di Andrea, il protagonista dell'omonimo romanzo di Hofmannsthal, incompiuto. Di lui, in un appunto preparatorio del 1912-1913, si diceva: «È pieno di pregiudizi; i peggiori contro se stesso». Tra questi la convinzione di aver perso per leggerezza la propria felicità (Cfr. H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XXX *Roman. Biographie. Aus dem Nachlaß. Andreas, Der Herzog von Reichstadt, Philipp II und Don Juan d' Austria*, hrsg. von M. Pape, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1982, p. 109), e ancora il capitano Tommaso nella commedia *Cristina ritorna a casa*, un uomo che ha affrontato più volte la morte, ma che non sa trattenerne le lacrime nel

Se si confrontano *L'opera di Florindo* e *L'uomo difficile*, appaiono con chiarezza le costanti e le riprese. Il dialogo tra Hans Karl ed Antoinette ricalca, ad esempio, la falsariga del dialogo composto per il terzo atto de *L'opera di Florindo*. La situazione è analoga. Là Florindo cercava di convincere Cristina, la giovane e innocente nipote del parroco di Capodiponte, della quale è stato l'amante, ad accettare come marito l'amico Carlo. In *L'uomo difficile* Hans Karl si è assunto l'impegno di un colloquio con Antoinette, ultimo suo flirt, per convincerla a riconciliarsi con il marito, del quale è divenuto frattanto profondamente amico. Uguali sono i moventi psicologici del dialogo, uguali i meccanismi di avvicinamento e di repulsione, fino alla conclusione che però appare capovolta. Là dove Cristina si lasciava trasformare dalle ragioni addotte da Florindo, Antoinette resta alla superficie, non compie quel passo; l'esito del colloquio è incerto.

E tuttavia le riprese sono evidenti. L'insistenza di Hans Karl nel presentarsi ad Antoinette come intermediario disinteressato riprende ad esempio le proteste di Florindo a Cristina: «Non si tratta di me. In questa faccenda io sono l'ultima persona». Anche il desiderio di rassicurare Antoinette sul valore dei giorni trascorsi insieme ricalca le parole pronunciate da Florindo: «Quello che è accaduto tra noi, è per me preziosissimo».

I brani di dialogo nei quali affiora la presenza dell'ipotesto hofmannsthaliano sono numerosi. Disorientata dall'invito a riconciliarsi con il marito, Antoinette accusa ad esempio Hans Karl di essere un uomo orribile, perché pretenderebbe non solo di essere amato in quanto uomo, ma in quanto amico, e di un amore disinteressato. A questo punto ella finisce per confondersi e non riesce a formulare fino in fondo un concetto che supera

drammatico confronto con l'amata (cfr. H. von Hofmannsthal, *Cristinas Heimreise* [1. Fassung], in Id., *SW*, Bd. XI: *Florindos Werk. Cristinas Heimreise*, cit., pp. 252 e 254). Come accade per Hans Karl, anche di molti altri personaggi de *L'uomo difficile* è possibile seguire la genesi nelle opere più antiche. In *Silvia im «Stern»* compariva un personaggio, un calunniatore, inquietante perché convinto di essere nel vero, il quale, per far valere i suoi presunti diritti su Silvia, vuole persuadere la fanciulla che non è amore quello che lei prova per Rudolf e a questo scopo le insinua l'idea che non possa fidarsi della sua natura, troppo debole e facilmente influenzabile. Contemporaneamente cerca di sminuire l'amato affermando che mentre lui non nega di lottare per lei, «quel signorino il cui unico sforzo è stato quello di venire al mondo come conte ed erede del maggiorasco non è un avversario davanti al quale valga deporre le armi prima del tempo» (H. von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. XX *Dramen 18: Silvia im «Stern»* [d'ora in avanti *SW*, Bd. XX: *Silvia im «Stern»*], hrsg. von H.-G. Dewitz, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1987, p. 153. Si tratta dell'appunto N 59 del 1907). È evidente che Hofmannsthal riprende questo tratto del personaggio di Sertos nella caratterizzazione del barone Neuhoff, in particolare nel dialogo del secondo atto con Helene.

di fatto, anche se intuito, il suo orizzonte di coscienza. Antoinette non riesce cioè a vedere in Hans Karl se non il rappresentante, pur affascinante, di una categoria, quella maschile, naturalmente destinata, ai suoi occhi, a flirtare con il sesso femminile, non la persona nella sua singolarità.

Proprio questo passo riprende, variandole, le battute affidate nel *Florindo* al giovane Casanova. A Cristina, che aveva rifiutato la proposta di sposare Carlo per il fatto che le veniva rivolta dall'amante di un tempo, Florindo replicava infatti che questo rifiuto sarebbe stato «forse la cosa più giusta supponendo che tutto a questo mondo si riduca al fatto che tu sei una donna e io un uomo. Ma – continuava – cerca per un momento di dimenticarlo (e di percepirti solo come un essere umano). Cerca di porti nei miei confronti come io mi pongo nei confronti di un altro uomo, ad esempio del tuo promesso sposo».

Anche le battute rivolte da Cristina a Florindo per capire le intenzioni del seduttore, se questi, cioè, dopo il matrimonio, voglia far valere un suo presunto diritto su di lei: «Dunque Lei si piegherebbe a questo sacrificio, di tenerci compagnia? Perdoni la domanda: è che non so affatto che cosa Le sia possibile e cosa no»¹⁵ ritornano puntualmente nel dialogo tra Antoinette e Hans Karl nel secondo atto: «Lei non conosce più la differenza tra ciò che è possibile e ciò che non lo è», ma, dette da Antoinette, esse assumono un altro valore. Per un istante sembrano infatti ribadire il rimprovero rivolto da Cristina a Florindo, di ritenere che tutto sia a lui lecito e tutto consentito; in realtà sono contraddette dalla conclusione del dialogo, quando con l'ennesimo, improvviso e incoerente mutamento di tono, Antoinette strappa a Hans Karl, quasi dimentico di sé di fronte allo spettacolo di tanto smarrimento interiore, la promessa di farle visita e di parlarle ancora.

La continuità esistente tra *L'opera di Florindo* e *L'uomo difficile* sia nei dialoghi, sia nei temi e nei caratteri, non può tuttavia lasciare dubbi sulla sostanziale novità dell'uno rispetto all'altro. Nel passare dall'*Opera di Florindo* all'*Uomo difficile* il poeta, con il personaggio di Hans Karl, spinge paradossalmente alle estreme conseguenze la consapevolezza del seduttore, superando e capovolgendo la logica del giovane Casanova nell'elogio del matrimonio.

Già nella commedia del 1909 Hofmannsthal aveva fatto celebrare a Florindo le lodi del matrimonio, trasformando per un istante l'impenitente e gaudente seduttore nel sorprendente cantore della fedeltà coniugale.

¹⁵ H. von Hofmannsthal, *SW*, Bd. XI: *Florindos Werk. Cristinas Heimreise*, cit., i passi citati sono alle pp. 132, 134, 134-135 e 144.

Questo accadeva allorché Florindo, conquistato dalla grazia di Cristina, proclamava all'incredulo Carlo essere «il vertice del controsenso voler cercare il godimento nella varietà», quando ciò che solo rende la vita degna di essere vissuta si trova altrove, nel matrimonio, «nella autentica felicità di una incrollabile fedeltà»¹⁶. Naturalmente il proposito di Florindo si dissolveva all'apparire del primo nuovo volto femminile, ma il poeta aveva lasciato intuire per un istante, ironicamente, la contiguità esistente tra il vero seduttore, colui cioè che desidera in modo assoluto, infinito, e il marito, come colui che a questo infinito decide liberamente di consacrare tutto se stesso. C'è a questo proposito un passo illuminante nel dialogo conclusivo tra Helene e Hans Karl. Il conte Bühl si è appena schermato dalla corte di Helene, accusandosi di aver fatto soffrire tante donne e di essere un incoostante, incapace di legarsi ad alcuno, quand'ecco che Helene lo contraddice, offrendo una spiegazione diversa: «Desiderare è la Sua natura. Ma non questo ... o quello ... bensì di una creatura tutto ... per sempre!».

Quello che le parole innamorate di Helene delineano è il ritratto del seduttore portato al paradosso esistenziale, per il quale il desiderio, la brama di assoluto non possono trovare acquietamento nella varietà, nella molteplicità, né appagarsi in un godimento fugace. Hans Karl rappresenta cioè, agli occhi di Helene, il seduttore che tende al piano dell'eterno, dell'assoluto. Ma le sue parole ci interessano perché dischiudono al lettore un nuovo livello allusivo del testo. Esse risultano, a ben vedere, una citazione abilmente dissimulata di un passo di Kierkegaard.

Nell'opera del filosofo danese *Stadi sul cammino della vita*, all'interno delle *Considerazioni varie sul matrimonio*, si legge il seguente pensiero: «La grandezza di Aladino sta nel desiderio, nel fatto che la sua anima ha l'energia di desiderare. [...] Il fatto di desiderare, di poter desiderare, di osare desiderare, di essere temerario nel desiderare, risoluto nel prendere, insaziabile nell'anelare, è di una genialità non inferiore a nessun'altra. Non lo si crederà, ma a ogni generazione nascono tutt'al più dieci giovani dotati di questo coraggio cieco, di questo vigore nello smisurato. [...] Grande è Aladino. Egli festeggia le nozze, giusto, ma non si sposa. [...] Se, come il poeta che gli dà il genio della lampada, avessi il potere di dargli qualcosa di simile, se potessi [...] procurargli l'unica cosa che a mio parere gli manca, ossia uno spirito della decisione che eguagliasse in forza e concretezza quel che nel suo desiderio è immensità e astrattezza (poiché le sue brame sono sconfinate e ardenti come la sabbia del deserto) – ah! Che marito diventerebbe

¹⁶ Ivi, i passi citati alle pp. 104-105.

Aladino»¹⁷. Questo passo, citato esplicitamente da Hofmannsthal nel *Libro degli amici*¹⁸, spalanca al lettore un nuovo, più nascosto livello di citazioni letterarie. Tutta la commedia si rivela a ben vedere debitrice nei confronti della metafisica kierkegaardiana del matrimonio, da cui è pervasa, in modo ora esplicito, ora più discreto e allusivo, con una intensità che si rarefa salendo gradualmente dagli strati profondi dell'opera verso la superficie.

Non si sa con certezza quando Hofmannsthal abbia avvicinato per la prima volta l'opera di Kierkegaard. Nella sua biblioteca si conservano due opere del filosofo danese in traduzione tedesca, gli *Stadien auf dem Lebenswege. Studien von Verschiedenen – Stadi sul cammino della vita* – in un'edizione del 1886 e *Das Tagebuch des Verführers – il Diario del seduttore* – in un'edizione del 1903¹⁹. In particolare il volume degli *Stadi* è zeppo di sottolineature e di annotazioni autografe risalenti all'estate-autunno 1917, quando Hofmannsthal lesse, o più probabilmente rilesse, con attenzione l'opera in concomitanza con la stesura de *L'uomo difficile*²⁰.

¹⁷ Søren Kierkegaard, *Considerazioni varie sul matrimonio in risposta a delle obiezioni da parte di un marito*, in *Stadi sul cammino della vita*, a cura di L. Koch, Rizzoli, Milano 1993, pp. 209-210.

¹⁸ Cfr. H. von Hofmannsthal, *Il libro degli amici*, a cura di G. Bemporad, Bompiani, Milano 1988, pp. 17-18.

¹⁹ Si tratta di S. Kierkegaard, *Stadien auf dem Lebenswege. Studien von Verschiedenen*. Übersetzt von A. Bärthold, Fr. Richter, Leipzig 1886 e di S. Kierkegaard, *Das Tagebuch des Verführers*. Übersetzung: M. Dauthendey, Insel-Verlag, Leipzig 1903 (cfr. H. von Hofmannsthal, *SW*, Bd. XII: *Der Schwierige*, cit., p. 585 e pp. 190-194).

²⁰ Senza dubbio la conoscenza degli *Stadi* è attestata già qualche anno addietro, come emerge chiaramente da un appunto preparatorio per la commedia *Silvia im «Stern»* riguardante il problema della decisione. Scosso dalla prospettiva di far dipendere la decisione di sposare l'amata da una banale circostanza, e cioè da una lettera anonima che gli annuncia rivelazioni sul conto della fanciulla, Rudolf esclama: «Se poi potrò ancora prenderla tra le mie braccia, non perché devo, ché sto appunto dimostrandomi che potrei anche fare un passo indietro, ma a seconda del risultato di un conto miserabile – se lei diventerà mia a questo prezzo, come lo sarebbe diventata di chiunque altro se solo questo o quello fosse andato diversamente, se ora la vita intera si disfa sotto il dito nauseante della realtà in mille e mille possibilità che si mordono la coda l'un l'altra [...] – allora davvero siamo spinti più in basso della condizione animale» (H. von Hofmannsthal, *SW*, Bd. XX: *Silvia im «Stern»*, cit., p. 194). Nelle parole di Rudolf si avverte l'eco di alcune considerazioni espresse negli *Stadi* di Kierkegaard a proposito della idealità della decisione. «Quando si tratta di prendere una decisione accade spesso che spunti un fantasma: è la probabilità – un personaggio inconsistente, un buono a nulla, un venditore di fumo, con cui nessuno spirito libero può avere a che fare [...]. C'è un miraggio a cui chi è sul punto di prendere una decisione corre dietro come il cane che rincorre un'immagine riflessa nell'acqua: è il risultato, un segno della finitezza, una fata morgana della perdizione; guai a chi lo rincorre, è perduto! [...]. Di conseguenza, è estremamente importante che l'oggetto della decisione

Non sorprende così che il testo di Hofmannsthal appaia pervaso dalle opposizioni kierkegaardiane di eterno e temporalità, rimembranza e memoria, immediatezza e riflessione, che costituivano il filo conduttore delle considerazioni esposte negli *Stadi* e che si irradiano nella commedia all'interno delle relazioni che legano tra loro i personaggi hofmannsthaliani in un rapporto di assonanza, di sfumata gradualità, o di contrapposizione.

Le figure più interessate dal modello kierkegaardiano sono senz'altro Antoinette, alla quale si contrappone Helene, e, in modo più sfumato, Hans Karl; e per un'altra parte Stani e Neuhoff, l'uno e l'altro insieme simili e diversi: simili per l'irruenza della decisione e per una certa astrattezza del pensiero, diversi per l'ingenua vanità e l'innocenza di Stani rispetto al calcolo e alla falsa sicurezza del barone.

Gli esempi sono numerosi. Restituendo ad Agathe le lettere inviategli da Antoinette, Hans Karl si raccomanda di portare alla contessa questo messaggio: «Dica alla signora Contessa che posso separarmi da queste lettere perché il ricordo di quei momenti belli è per me indistruttibile: non sarà in una lettera che lo troverò, ma dappertutto», una formulazione abbastanza usuale e non sospetta, se non fosse che, vagando tra gli appunti preparatori per questa scena del primo atto, ci si imbatte in una variante preziosa. Nel dare ad Agathe le lettere Hans Karl diceva: «Se me ne separo, è perché i ricordi sono più belli della memoria»²¹. Nella sezione degli

sia di natura tale che nessun risultato osi alzare i prezzi dell'asta, poiché chi vuol comprare deve comprare *à tout prix*» (S. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, cit., pp. 217-218). Non è escluso che Hofmannsthal avesse ben presente quest'opera fin dagli anni novanta. Un passo del dramma lirico *Il folle e la morte* del 1893 potrebbe avvalorare questa ipotesi. Si tratta del grido sconsolato del protagonista che lamenta di non aver mai incontrato sulla sua strada «il dio con cui l'uomo lotta finché non ne viene benedetto» «Bin nie auf meinem Weg dem Gott begegnet, / Mit dem man ringt, bis daß er einen segnet» (H. von Hofmannsthal, *Der Tor und der Tod* in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, Bd. III: *Dramen 1*, hrsg. von G. E. Hübner, Ch. Michel, K.-G. Pott, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1982, p. 72). L'allusione è naturalmente all'episodio della lotta di Giacobbe con l'angelo, ed esprime la stessa ansietà che sarà poi di Rudolf e di Hans Karl, di trovare cioè una necessità superiore che sottragga l'agire e le decisioni dell'uomo alla relatività dell'esistenza. Ma proprio questo passo richiama in maniera sorprendente un'immagine poetica usata da Kierkegaard a proposito del carattere ideale della decisione: «Se un uomo non s'imbatte in Dio all'atto di decidere, se non ha mai preso neppure una decisione che richiedesse una transazione con Dio, può anche fare a meno di vivere» (S. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, cit., p. 217).

²¹ «Wenn ich mich trenne so geschieht es weil Erinnerungen schöner als Gedächtnis» (H. von Hofmannsthal, *SW*, Bd. XII: *Der Schwierige*, cit., N 150, p. 291). Un altro appunto recita: «HC. – Antoinette: Erinnerung u Gedächtnis» («H[ans] C[arl] – Antoinette: ricordo e memoria»). Si tratta di una delle annotazioni autografe contenute nel risvolto di

Stadi intitolata *In vino veritas* il narratore pronunciava un lungo discorso sulla differenza e sulla superiorità della “rimembranza” – nella traduzione tedesca il termine usato era “Erinnerung” – “ricordo” – rispetto alla memoria: «La rimembranza, [...], è idealità, ma, come tale, richiede ben altro impegno e responsabilità che non la memoria, al confronto ben più superficiale. La rimembranza è in grado di assicurare la continuità eterna alla vita di un uomo e di far sì che la sua esistenza terrena si svolga *uno tenore*, d'un solo respiro, e possa esprimersi nell'unità»²².

Su questa duplicità Hofmannsthal gioca la contrapposizione dei caratteri di Antoinette ed Helene. Antoinette è colei che per sua stessa ammissione non sa vivere del ricordo, e ha bisogno di stimoli esterni, immediati, ad esempio le lettere, per soccorrere e rinnovare la memoria: «L'istante è tutto. Io sono capace di vivere solo nell'istante. Ho una così cattiva memoria», confessa a Hans Karl per strappargli un gesto, una parola che rinvii ancora per un po' la definitività dell'addio. Rispetto ad Antoinette, Helene si definisce invece come colei per la quale l'istante non esiste affatto. Nel dialogo suggestivo e misterioso che si svolge tra lei e Hans Karl alla fine del secondo atto, ella dice di sé: «Sono qui e vedo le lampade di là accese, ma dentro di me le vedo già spente. Sto parlando con Lei, siamo completamente soli in questa stanza, ma dentro di me tutto questo è già finito». Ella vive per così dire la temporalità rapita fuori del tempo: in lei il presente diventa oggetto di nostalgia. Nel delineare questo tratto visionario di Helene, Hofmannsthal aveva probabilmente in mente una riflessione di Kierkegaard, tratta sempre dagli *Stadi*, nella quale, continuando a parlare della rimembranza e della memoria, si definiva la nostalgia come una memoria divenuta rimembranza, per soggiungere infine: «È facile provare nostalgia quando siamo lontani. L'arte consiste nel provare nostalgia pur stando a casa [...]. Rievocare il passato come per magia non è così difficile come allontanare da sé, per magia, il presente nella rimembranza»²³, che è proprio quel che fa Helene.

I prestiti kierkegaardiani non si fermano qui. Non sempre tuttavia il rapporto con la fonte è così ben celato nelle pieghe del testo, nascosto negli strati profondi dell'opera. Talora alcune citazioni sfuggono al processo di “censura” e di rielaborazione messo in atto dall'autore, per affiorare direttamente alla superficie. È il caso di una battuta di Stani nel primo atto,

copertina del volume degli *Stadi* posseduto da Hofmannsthal (cfr. Ivi, N 104, p. 264 e p. 207).

²² S. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, cit., p. 91.

²³ Ivi, pp. 94-95.

con la quale il giovane, emulo entusiasta quanto amabilmente ridicolo del fascino del più maturo zio, riferisce a Hans Karl un giudizio di Antoinette: «mi ha spiegato come mai un interesse per te non diventa mai qualcosa di serio. [...] Dice che hai il polso sempre flessibile per lasciare la presa»: immagine questa che è una citazione letterale tratta da *In vino veritas*²⁴.

Anche l'atteggiamento scettico di Helene verso la conversazione e, più in generale, tutte le riflessioni e le considerazioni sulla lingua che ricorrono nella commedia, per le quali la tradizione esegetica ha visto nell'*uomo difficile* un documento paradossale della crisi linguistica del Novecento, oltreché rispondere alla legge d'ironia immanente alla commedia, risentono di alcuni suggerimenti kierkegaardiani²⁵.

L'immagine tanto celebre di Hans Karl, e cioè il suo rifiuto di prendere la parola alla Camera alta, potrebbe risalire anch'essa a precise suggestioni kierkegaardiane. Sempre nelle pagine di *In vino veritas* si affermava infatti che di fronte all'eternità ha più rimembranze non chi parla con eloquenza

²⁴ «Non si può tenere in mano un fazzoletto per salutare e non saper tenere il polso tanto flessibile da lasciar subito la presa» (ivi, p. 113). Hofmannsthal si appuntò questa immagine nel risvolto di copertina degli *Stadi*: «Das Handgelenk geschmeidig um gleich loszulassen» («il polso flessibile per lasciare subito la presa», in H. von Hofmannsthal, *SW*, Bd. XII: *Der Schwierige*, cit., N 104, p. 264). Sul moto di progressivo disvelamento del testo e di nascondimento delle fonti si veda: «*Verbergendes Enthüllen*». *Zu Theorie und Kunst dichterischen Verkleidens*. Festschrift für M. Stern, hrsg. von W. Malte Fues und W. Mauser, Königshausen & Neumann, Würzburg 1995 e R. Concetti, *Intertestualità censurata: la dialettica del recupero e della cancellazione della memoria nello «Jedermann» di Hugo von Hofmannsthal*, in «Cultura tedesca», 19, 2002, pp. 273-290.

²⁵ Ad esempio, il passo all'inizio del secondo atto in cui Helene, provocata dalla domanda di Neuhoff, esclama: «Abbiamo tutte le ragioni, noi giovani, se mai qualcosa al mondo debba farci orrore, che sia proprio questo: che esista una cosa chiamata conversazione; parole che appiattiscono ogni realtà e l'acquietano in chiacchiera», contiene un evidente richiamo a Kierkegaard. Il narratore di *In vino veritas* chiudeva le sue riflessioni su rimembranza e memoria affermando che «la rimembranza si rifiuta di credere che la lingua debba necessariamente e incessantemente farfugliare qualcosa che somigli alle chiacchiere di cui è già piena la vita» (S. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, cit., p. 91). Hofmannsthal avrebbe parafrasato questo passo anche in un'altra occasione, nella prefazione a una raccolta di testi sulla lingua tedesca, apparsa nel 1927, nella quale si legge: «Per colui che pensa, il presente è – secondo il motto di Kierkegaard – l'eterno, o meglio: l'eterno è il presente [...]. Solo a questo vero presente si rapporta la lingua. L'istante non è niente per essa» (H. von Hofmannsthal, *Pregio e onore della lingua tedesca* [1927], in Id., *L'Austria e l'Europa. Saggi 1914-1928*, Marietti, Casale Monferrato 1983, p. 150). Le parole di Helene racchiudevano però anche una precisa citazione, tratta questa volta da *Colpevole? Non colpevole?*, l'ultima delle sezioni degli *Stadi* (Cfr. H. von Hofmannsthal, *SW*, Bd. XII: *Der Schwierige*, cit., pp. 545 e 264).

incessante, bensì uno che «si concentra prima di parlare e tace tanto a lungo da non prendere mai la parola»²⁶.

Le citazioni dagli *Stadi* di Kierkegaard interessano, come si diceva, anche Stani e Neuhoff. Di esse sono intessuti soprattutto il dialogo tra Stani e Hans Karl e i dialoghi tra Neuhoff ed Helene e tra Neuhoff e Antoinette. L'elogio dell'immediatezza nelle decisioni, il primato dato alla riflessione e tutto il tono generale dell'argomentazione rivelano in Stani l'erede di un personaggio di *In vino veritas*, il giovane che al banchetto così disquisiva sull'amore: «Chi pensa deve rendersi conto delle sue categorie, e chi riflette sull'amore riflette anche subito sulle categorie», per concludere poco più avanti: «per me il pensiero è tutto». L'analogia con Stani, che riflette su tutto e tutto divide in categorie, è evidente.

Ma anche altri personaggi dell'opera di Kierkegaard offrono a Hofmannsthal spunti e suggerimenti per la figura di Stani; come lo stesso Victor Eremita, che durante il banchetto esclamava: «Ma che strana invenzione, il matrimonio! E quel che lo rende ancora più strano è che dev'essere una decisione immediata»²⁷. Per nulla diverse sono le affermazioni sentenziose di Stani: «Il matrimonio non è un esperimento. È il risultato di una giusta decisione», o ancora: «La decisione deve scaturire dall'istante. O subito o niente, questo è il mio motto!». Nella sua ingenua immaturità Stani affronta il matrimonio partendo dalla riflessione, con un'analogia evidente con quanto descritto nelle *Considerazioni varie sul matrimonio*, il testo che negli *Stadi* di Kierkegaard seguiva immediatamente *In vino veritas*. Se, infatti, «si elimina l'innamoramento, diventa ridicolo – si legge nel testo di Kierkegaard – mettersi a riflettere se ci si debba sposare o meno»²⁸. E fa sorridere l'ironia di Hofmannsthal che presenta Stani come campione di tanta profonda riflessione maturata sulle scale dal salotto al secondo piano. Ma se Stani strappa al lettore un sorriso indulgente, molto meno amabile appare la razionalità fredda e imperiosa con la quale Neuhoff affronta la decisione del matrimonio. Il barone, infatti, esige l'amore di Helene, come un diritto, a tal punto da suscitare la vivace reazione di lei: «È un obbligo? È un ordine al quale una donna deve piegarsi, solo perché viene scelta e voluta?». Sono parole dietro le quali si avverte l'eco di un altro passo delle *Considerazioni varie sul matrimonio*, là dove il filosofo danese commentava: «Una categoria greca che si chiama, leggermente modernizzata, "scegliersi" è la mia categoria preferita e si applica bene a un'esistenza individuale; ma

²⁶ S. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, cit., p. 93.

²⁷ Ivi, i passi citati alle pp. 130, 135 e 157.

²⁸ Ivi, p. 276.

bisogna guardarsi dall'usarla per l'eros dicendo, per esempio, di volersi scegliere l'innamorato, ch  l'innamorato   un dono di Dio»²⁹.

La presenza diffusa, ma discreta di un tessuto omogeneo di suggerimenti e spunti kierkegaardiani avvalorata l'ipotesi che il poeta austriaco abbia trovato nel filosofo danese un interlocutore autorevole delle riflessioni ch'egli veniva maturando in quegli anni intorno a temi centrali della sua concezione esistenziale e poetologica, quali appunto il matrimonio e il rapporto temporalit /eterno, caso/necessit .

E tuttavia un discorso sulle fonti de *L'uomo difficile* non sarebbe completo senza un accenno almeno a quello che   il precedente letterario prossimo della commedia. Si tratta di una fonte per cos  dire interna, la commedia *Die L stigen – Gli importuni*, scritta da Hofmannsthal nel 1916 e presentata al pubblico come un libero rifacimento de *Les Facheux* di Molière, in realt  opera squisitamente hofmannsthaliana che con il modello francese ha in comune solo una vaga idea di fondo e i nomi di alcuni personaggi.

La commedia del 1916, un'originale e nuova modulazione, quasi una amabile correzione del *Misanthropo* di Molière, rimanda dunque non gi  all'indietro, ma in avanti, verso il capolavoro della maturit , di cui anticipa la struttura e l'ambientazione, cos  come la configurazione di base, incentrata sulla coppia Orphise-Alceste.   negli *Importuni* che Hofmannsthal sperimenta l'idea di una commedia di societ  affidata a una successione di dialoghi, e imperniata su un elemento centrale, una festa in una casa privata nel corso della quale i destini dei personaggi si intrecciano variamente tra loro, lasciando intravedere molte possibili combinazioni, fino alla conclu-

²⁹ Ivi, p. 232. Questo passo sembra aver ispirato, se non da solo, con altri simili, alcune riflessioni che Hofmannsthal si appunt  nel 1916 in occasione di un ciclo di conferenze nei paesi scandinavi: «Ich erblickte Kierkegaards geistige Miene: Werden was man ist, sich selbst w hlen in gottgewollter Selbstwahl. Nicht die Wahrheit wissen, sondern die Wahrheit sein, nicht ausgehen von der Persönlichkeit, sondern hinstreben zu ihr» (H. von Hofmannsthal, [*Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien*], in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 9: *Reden und Aufsätze II*, hrsg. von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1979, p. 29). Nel testo di Kierkegaard segue una seconda riflessione, ugualmente interessante perch  sembra aver ispirato un'altra battuta del dialogo tra Helene e Neuhoff. «Come per scegliere, e per scegliersi la premessa   l'esistere, si deve ritenere che anche l'amato, in quanto   amato, esista, sempre che si possa parlare di scegliere in entrambi i casi» (S. Kierkegaard, *Stadi sul cammino della vita*, cit., p. 232). Proprio sul valore, misterioso, di quell'"esistere" si dipana il dialogo, o meglio la lotta che si svolge tra Helene e il barone nel secondo atto. A Neuhoff che protesta: «Ma non sente, incomprensibile creatura, che Lei non esiste per lui? – Helene replica: «S  che esisto per lui: in qualche modo esisto!»).

sione, dovuta, come poi in *L'uomo difficile*, alla risoluta decisione del personaggio femminile. Pur con qualche oscillazione e sfumatura, Alceste e Orphise prefigurano così negli elementi fondamentali la coppia Hans Karl-Helene. Di Alceste, Orphise dice infatti: «Quante storie fa, Alceste. Lei è un uomo difficile», e alla fine, quando ancora l'esito della commedia appare incerto, è sempre Orphise che interviene prendendo in mano la situazione³⁰. La continuità tra il testo de *Gli importuni* e *L'uomo difficile* è provata anche da puntuali corrispondenze nei dialoghi, come ad esempio l'accenno di Orphise a una presunta «situazione equivoca»³¹, un'espressione che ricorre più volte in bocca a Crescence e a Stani.

Un aspetto interessante nel rapporto tra i due testi è che proprio l'antitesto hofmannsthaliano aiuta a sciogliere una apparente incongruità dell'*Uomo difficile*. Dopo la prima comparsa in scena di Neuhoff nel primo atto, l'acredine che questi apertamente manifesta nei confronti di Hans Karl durante il colloquio con l'uomo celebre e poi nell'incontro con Helene nel secondo atto appare fin eccessiva. Il disprezzo ostentato dal barone in questa parte centrale della commedia non sembra conciliarsi con l'immagine iniziale, come se nel personaggio convivessero due personalità non perfettamente amalgamate tra loro.

Il fatto è che nella commedia del 1921 Hofmannsthal riunisce nel barone i tratti di carattere che ne *Gli importuni* del 1916 erano distribuiti su due personaggi diversi, Philinth ed Ergast. Da Philinth, Neuhoff riprende l'eloquenza estatica ed ambigua del corteggiatore. Nella seconda scena de *Gli importuni* questi declamava infatti ad Orphise: «Lasci che La guardi. Ah, la sua acconciatura – ha un qualcosa – una irrisolta risolutezza – con questa acconciatura Lei è per la prima volta se stessa. E questo piccolo, insulso bottone di diamante – che non abbottona nulla – ah, ah! E questo piccolo alamaro, che si chiude lento intorno ad esso – non perché debba, ché potrebbe anche non farlo; non ha alcuna necessità d'essere, come non ha alcuna necessità d'essere quel bottone, e proprio questo li spinge l'uno verso l'altro – ah, è uno spettacolo indicibile!»³². Tutto il passo è

³⁰ «Was für Unterschiede Sie machen, Alcest. Sie sind schwierig»; «Sie sollen gar nichts sagen, denn ich will Ihnen etwas sagen»; «Ich werde Sie heiraten – sobald Sie wollen. Das übrige können wir uns während des Balletts erzählen» (H. von Hofmannsthal, *Die Lästigen* [1916], in Id., *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 6: *Dramen VI. Ballette. Pantomimen. Bearbeitungen. Übersetzungen*, hrsg. von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch, Fischer, Frankfurt a.M. 1979, pp. 419, 447 e 449).

³¹ Hofmannsthal usa l'espressione: «schiefe Situation» (ivi, p. 429).

³² «Lassen Sie sich anschauen. Ah, diese Frisur – es ist ein Etwas – eine unentschlossene Entschlossenheit – in dieser Frisur sind Sie zum ersten Male zu sich selbst gekommen.

chiaramente rimodulato in alcune espressioni usate dal barone nel colloquio con Hans Karl del primo atto e nel dialogo con Helene del secondo atto. Ma su questi elementi si innesta il tono più aspro e sprezzante di un altro personaggio de *Gli importuni*, Ergast, appunto, il quale ostenta un disprezzo acre per le persone presenti alla festa, e in particolare per lo stesso Philinth, del quale dice: «Quest'uomo non ha nulla da dirLe, non ha nulla da dire a nessuno»³³.

Dunque Hofmannsthal riunisce in Neuhoff due personalità concepite distintamente nella commedia del 1916, delle quali l'una costituisce una variante esacerbata e acre dell'altra. Il disprezzo che Neuhoff ostenta davanti all'uomo celebre per la società presente alla soirée in casa Altenwyl, le sue dichiarazioni ingrate all'indirizzo di Hans Karl rivelano in lui l'erede di Ergast. Proprio la giustapposizione in un unico personaggio dei tratti di due personalità originariamente distinte rende ragione dell'impressione di incongruenza e aiuta a chiarire i delicati equilibri dell'invenzione poetica, in un'opera in cui le reminiscenze e i suggerimenti letterari si compongono in superficie per rendere la novità personalissima del mondo poetico di Hofmannsthal e delle sue antinomie, rimodulate nell'*Uomo difficile* con fine ironia, capace di unire metafisica kierkegaardiana e conversevolezza gol-doniana, e ora finalmente ricondotte in unità nel protagonista della commedia.

Und dieser nichtsnutzige kleine Knopf aus Diamanten – der nichts zuknöpft – ah, ah!
Und diese kleine Schlinge, die sich locker um ihn legt – nicht, weil sie muß, denn sie könnte auch anders, sie hat keine Existenznotwendigkeit, auch er hat keine Existenznotwendigkeit, und das gerade treibt sie zueinander – ah, das ist über alle Worte!» (ivi, p. 421).

³³ «Dieser Mensch hat Ihnen nichts zu sagen, er hat niemandem auf der Erde etwas zu sagen» (ivi, p. 442).

* * *

Stefano Beretta
(Parma)

Viaggio al termine del romantico. «Godwi» di Clemens Brentano

Godwi, l'unico romanzo composto da Clemens Brentano, viene concepito e sviluppato tra l'estate del 1798 e l'agosto del 1801, dunque in sincronia con la fase cruciale dell'esperienza primoromantica¹. Per lungo tempo l'opera, pubblicata a Brema, grazie all'interessamento di Wieland, dall'editore Friedrich Wilmans, in due volumi apparsi rispettivamente all'inizio del 1801 e nel novembre dello stesso anno, è stata considerata alla stregua di un tentativo epigonale, ispirato dal romanzo per antonomasia della *Frühromantik*, vale a dire *Lucinde* (1799) di Friedrich Schlegel; per altri versi la si è invece ritenuta una sorta di riformulazione di un altro fondamentale romanzo dell'epoca, *William Lovell* (1795-96) di Ludwig Tieck. Tale valutazione è almeno parzialmente giustificata dalla struttura del primo libro di *Godwi*, che al pari del *Lovell* si presenta nella veste di un romanzo epistolare, dove diverse persone, accomunate da un soggettivismo esasperato, intriso di sensualismo, prendono la parola soprattutto per denunciare gli impedimenti frapposti dal moralismo borghese alla libera manifestazione dei sentimenti, ricollegandosi con ciò a un motivo ricorrente nel romanzo schlegeliano, indubbiamente in parte mutuato dal *Meister* goethiano, e svolgendolo, almeno in superficie, con la medesima tensione ideale con la quale in *Lucinde* si aspira a raffigurare la personalità nella sua totalità,

¹ Per la ricostruzione delle vicende legate alla genesi e alla pubblicazione del romanzo, nonché alla sua ricezione, si veda la parte relativa dell'ampio apparato critico di Werner Bellmann, in Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe. Frankfurter Brentano-Ausgabe*, a c. di Jürgen Behrens, Wolfgang Frühwald e Detlev Lüders, Stuttgart et al. 1975 sgg., vol. XVI, pp. 582-601. Le questioni che ineriscono la ricezione dell'opera sono trattate anche da Hildegard Eilert, *Clemens Brentano: "Godwi" (1800/02)*, in *Romane und Erzählungen der deutschen Romantik. Neue Interpretationen*, a c. di Paul Michael Lützel, Stuttgart 1981, pp. 125-128. Una rassegna delle posizioni assunte dalla critica in merito a *Godwi* è presentata in Susanne Scharnowski, *Ein wildes gestaltloses Lied. Clemens Brentanos "Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter"*, Würzburg 1996, pp. 11-15.

«von der ausgelassensten Sinnlichkeit bis zur geistigsten Geistlichkeit»². La seconda parte di *Godwi*, che abbandona la formula del *Briefroman*, denota caratteri peculiari, tanto evidenti da lasciar cadere qualsiasi sospetto di imitazione; in essa si coagula, ancorché in una prosa acerba e a tratti frenetica, una miscela «aus Erzählen, Gesang und anderen Formen»³ che sembra sforzarsi di realizzare concretamente l'auspicio formulato da Friedrich Schlegel in una delle più dense riflessioni poetologiche della *Frühromantik*, il *Brief über den Roman*, compreso all'interno del *Gespräch über die Poesie* suddiviso tra il quarto e il quinto fascicolo di «Athenaeum», entrambi apparsi nel 1800. Il cambio di rotta che nel secondo *Godwi*, con la scoperta presenza del narratore e dei suoi successori, si converte da eterodiegetica in omodiegetica, consente, con le digressioni di carattere mimetico praticabili nella nuova cornice narrativa, in cui ora convive una pluralità empirica di soggetti prima dispersa nell'episodicità della finzione epistolare, di osservare più da vicino la posizione di Brentano rispetto al movimento poetico romantico. Affiora allora un rapporto contraddittorio, manifestamente segnato dalla scarsa stima di cui il giovane autore francofortese gode presso gli jenensi⁴. Tuttavia, il rincorrersi lungo l'arco di *Godwi* di una serie di solu-

² Friedrich Schlegel, *Lucinde. Ein Roman* [1799], in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, a c. di Ernst Behler, München 1958 sgg., vol. V, p. 12.

³ Friedrich Schlegel, *Brief über den Roman* [1800], in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., vol. II, p. 336.

⁴ Eloquente è la annotazione apposta da Friedrich Schlegel alla sua copia di *Godwi*, in cui si legge: «Hundert Prügel vorn A[r]sch] – die wären dir redlich zu gönnen. Fr Schl bezeugts, andre Vortreffliche auch» (cit. in Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., vol. XVI, p. 606). Indica un apprezzamento molto limitato anche la lettera di Dorothea Veit a Schleiermacher del 16 giugno 1800, dove la futura moglie di Friedrich Schlegel scrive: «Wir haben hier seit einiger Zeit hübschen Spass mit einigen Bewundrern und Nachahmern von Tieck und Friedrich [...] Der eine ist Clemens Brentano, der legt sich darauf, Tieck's Nachahmer zu sein, und schmäht sich seiner sentimentaln Ader, die er doch gar nicht verleumden kann» (Dorothea v. Schlegel geb. Mendelssohn und deren Söhne Johannes und Philipp Veit, *Briefwechsel*, a c. di J. M. Reich, Mainz 1881, vol. I, p. 41). Ma di lì a poco, il 16 o il 17 agosto dello stesso anno, scrivendo a Dorothea Veit Brentano si rivela in grado di fissare i cardini della sua poetica al tempo di *Godwi*: «Ich habe auf Punkten gestanden, wo wir die Kunst ein recht erbärmliches Supplement erschien für Dinge die uns genommen sind, wenn wir nicht mehr um uns sehen sollen, so wird sie uns wie die mit Spiegeln gefütterten Scheuleder dem Pferde vor die Augen gebunden, wir sehen unser Sehen, und den Enthusiasmus versäumen wir am Gebiß, das uns auf der Zunge spielt, und unser Meister ist» (cit. in Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., vol. XXIX, p. 267). In ogni caso sarà poi lo stesso Brentano a guardare con scetticismo a *Godwi*. Esempio a tale riguardo è la lettera del 13 novembre 1839 a Johann Friedrich Böhrmer, intenzionato a curare una scelta delle opere dell'autore; nella missiva Brentano prega di escludere «den Verruckten Godwi» e riconsiderando il periodo del romanzo confessa:

zioni narrative che paiono voler esaurire le possibilità insite nel genere del romanzo non risponde unicamente alla necessità, certo avvertita da Brentano, di dimostrarsi all'altezza della sfida lanciata da Schlegel dalle colonne di «Athenaeum» e che traspare anche dalla struttura di *Lucinde*, in cui l'impianto speculativo della «progressive Universalpoesie»⁵ sarebbe dovuto confluire nella scrittura romanzesca, in una specie di apoteosi del *genus mixtum*. Distanza da preoccupazioni teoretiche, come si confermerà anche negli anni a venire, Brentano, con gli esiti del serrato confronto con la poesia romantica che pure impronta *Godwi*, sembra piuttosto anticipare la congettura elaborata da uno dei più fini esegeti della letteratura sua contemporanea, il Jean Paul del periodo post-weimariano. Lì il romantico, ormai valutato retrospettivamente quale categoria, eppure non ancora storicizzato per poterne decretare l'anacronismo, come nell'impetoso consuntivo stilato da Heine in *Die romantische Schule*, emerge con i tratti di una suggestione ineflabile, non esperibile nell'ambito del sensorio: «Kein Sinneneindruck» – scrive Jean Paul – «hat an und für sich das Romantische; er erregt es nur; jede Vorstellung ist (schon mit geschloßnen Augen) verschieden von derselben Empfindung»⁶.

La diacronia tra «Vorstellung» e «Empfindung» nella quale Jean Paul situa la causa prima del disperdersi del romantico nella trascendenza da esso stesso evocata si affaccia costantemente alla lettura di *Godwi*. In tutto il secondo volume del romanzo si assiste difatti all'incalzare di impressioni convulse, di intuizioni insofferenti di fronte alla necessità di dover essere forgiate dalla norma linguistica. Questo processo di divaricazione tra la *fabula* e la sua confezione linguistica culmina nel convincimento espresso dal poeta Maria (il secondo nome di Brentano), ormai prossimo alla morte e incapace di mediare a Godwi il significato di un impalpabile «Traum der Liebe», comparato a «jenes Streben des Formlosen und des Todten nach

«Mir werden die Haare zu Berg, wenn ich an alle das Zeug denke, das von Nichts als dem Gifte der Zeit besudelt ist!» (cit. in *ivi*, p. 617 sg.). Tra gli studi che affrontano il rapporto tra Brentano e i romantici di Jena concentrandosi su *Godwi* meritano di essere menzionati Dirk von Petersdorff, *Ein Knabe saß im Kahne, fuhr an die Grenzen der Romantik. Clemens Brentanos Roman "Godwi"*, in «Text + Kritik» 143 (1999), pp. 80-94, Thomas Borstedt, *Frühromantik ohne Protestantismus. Zur Eigenständigkeit von Clemens Brentanos "Godwi"-Roman*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts» 2002, pp. 185-211, e Uwe Wirth, *Die Geburt des Autors aus dem Geist der Herausgeberschaft. Editoriale Rahmung im Roman um 1800: Wieland, Goethe, Brentano, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann*, München 2008, pp. 285-325.

⁵ Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., vol. II, p. 182.

⁶ Jean Paul, *Über die poetisch wirkende Form der Zeit und des Raums* [1817], in *Jean Pauls Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, vol. VII, Weimar 1999, p. 171.

Gestalt und Leben, wo Seele und Stoff mit innerm Drange zu einander streben». Sopraffatto dall'inattuabilità di quella pur minima esegesi, il poeta pronuncia la propria condanna all'impotenza semiotica: «So», esclama Maria quando si avvede dell'imperscrutabilità delle sue parole, «ist mein Ausdruck selbst ein Beispiel eines solchen Traumes der Liebe, in dem der Gedanke und das Zeichen nicht zum Worte wurden. – Ich glaube es Ihnen aber deutlicher zu sagen, lieber Godwi, wenn ich schweige»⁷. Nel momento in cui emette questo amaro verdetto, Maria è già affetto da una «Zungenentzündung» che, «in eine Herzentzündung übergegangen» (507), nel volgere di pochi giorni ne provocherà il decesso. Per il poeta, del quale Godwi, annunciandone la dipartita, riferisce in modo sintomatico che «[i]n der letzten Zeit las er meistens in Tiecks Schriften» (508), si sta approssimando l'abdicazione alla funzione autoriale di cui era già stato investito nel frontespizio della prima parte di *Godwi* (cfr. 7) e che nella continuazione si era precisata attraverso il diretto coinvolgimento dell'autore nelle vicende del romanzo. Maria si smaschera infatti come l'editore delle lettere precedenti, da lui modificate in alcuni punti, «damit mehr Einheit hinein kömmt» (254), su commissione di uno dei corrispondenti di Godwi, il facoltoso possidente Römer, che figurava tra i protagonisti dell'epistolario e si scoprirà poi fratellastro dell'eroe eponimo. Il poeta si accinge ora a scrivere la prosecuzione del *Briefroman* e si sente così spinto a conoscere di persona Godwi, per ottenere una testimonianza diretta a proposito di episodi descritti o evocati da varie voci nelle 28 lettere di cui si compone la prima parte. Si avvia in tal modo la ricostruzione di situazioni che fin lì erano state descritte in maniera confusa, o addirittura solo accennate, nelle missive rassettate da Maria; la conseguenza di questo lambiccato chiarimento, in aggiunta al distacco dalla forma epistolare, sarà una serie di agnizioni disciolte nella trama del romanzo, con alcuni personaggi che assumono nomi differenti nelle due parti⁸. Per mezzo di simili accorgimenti si riplasma agli occhi del lettore quel tempo recuperato alla narrazione che Eberhard Lämmert ribattezza «erfüllte Gegenwart», dacché esso si staglia come «der eigentliche Zeitraum des Rückblicks im Gegensatz zu allen anderen Rückwendungen in die Vergangenheit»⁹. Da questa sommità il «Buch ohne Tendenz» (9), privo di qualunque finalità teleologica, presen-

⁷ Clemens Brentano, *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter. Ein verwilderter Roman*, a c. di Ernst Behler, Stuttgart 1995, p. 474. Le citazioni da questa edizione saranno seguite nel testo dal numero della pagina posto tra parentesi.

⁸ Per un inquadramento della prima parte di *Godwi* nella critica del *Briefroman* e del suo successivo superamento si veda Susanne Scharnowskit, *op. cit.*, pp. 55-82.

⁹ Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1993³, p. 136.

tato da Brentano nella dedica iniziale alle sorelle Minna, Julie e Henriette Reichenbach guadagna un'articolazione interna che consegna un valore progettuale alla sua intricata struttura.

La rinuncia di Maria, in seguito alla quale si accelera la pluralizzazione della "situazione narrativa autoriale"¹⁰ che costituisce una delle caratteristiche tecniche più modernamente ardite del romanzo di Brentano¹¹, va intesa in un più ampio contesto di rimanipolazione del romantico, estesa a una ridiscussione che guida il romantico stesso fino a conseguenze estreme, pervenendo a conclusioni in cui, in questo contesto di sperimentazione narrativa, viene preconizzato lo spirito del giudizio jeanpauliano. Un'operazione del genere, in cui la mimesi del romantico coesiste con il suo superamento, se non addirittura con la sua sconfessione, si perfeziona secondo procedure che meritano di essere indagate per far luce sul paradosso di un lavoro in apparenza costruito appositamente per sospingere «alle im "Athenäum" erhobenen Forderungen über die romantische Poesie bis an die Grenze des Absurden»¹². La seconda parte di *Godwi*, quasi in ossequio al precetto schlegeliano dell'agognata «Beziehung der ganzen Komposition auf eine höhere Einheit»¹³, è infatti costellata di inserti lirici¹⁴, oltre che di dialoghi sulle origini e gli scopi dell'arte, intervallati da

¹⁰ Cfr. Franz K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1989⁴, p. 72 sgg.

¹¹ Tra le soluzioni sperimentate da Brentano nella seconda parte di *Godwi* spicca il capitolo conclusivo, intitolato *Einige Nachrichten von den Lebensumständen des verstorbenen Maria. Mitgeteilt von einem Zurückgebliebenen* (509-524). L'autore di queste pagine è Stephan August Winkelmann, un amico di Brentano, che in tal modo chiosa il romanzo con un esempio pratico della sin-poesia perorata dagli jenensi. Una lettura di *Godwi* che ne sottolinea, con alcune forzature, il carattere di esperimento di tecnica narrativa condotto sulla base di un radicale pessimismo linguistico è stata di recente proposta da Silke Horstkotte, *Androgynie Autorschaft. Poesie und Geschlecht im Prosawerk Clemens Brentanos*, Tübingen 2004, pp. 103-172.

¹² Benno von Wiese, *Brentanos "Godwi". Analyse eines romantischen Romans*, in Id., *Von Lessing bis Grabbe. Studien zur deutschen Klassik und Romantik*, Düsseldorf 1968, p. 247. Occorre comunque concordare con Ernst Behler, che fa notare come *Godwi* sia l'unico romanzo romantico a risultare veramente concluso, sebbene tale conclusione venga estenuata fino a dare l'impressione di un'opera incompiuta (cfr. Ernst Behler, *Der Roman der Frühromantik*, in *Handbuch des deutschen Romans*, a c. di Helmut Koopmann, Düsseldorf 1983, pp. 289-295; Behler ripropone la sua tesi nel *Nachwort* a Clemens Brentano, *Godwi*, cit., pp. 569-591).

¹³ Friedrich Schlegel, *Brief über den Roman*, cit., p. 336.

¹⁴ Per l'analisi degli inserti lirici in *Godwi* – alcuni poi ricordati tra i componimenti più noti di Brentano, come le ballate [*Ein Fischer saß im Kabne*] (383-386) e [*Zu Bacharach am Rheine*] (486-491), sulla leggenda di Lore Lay – si veda soprattutto Ursula Matthias, *Kontextprobleme der Lyrik Clemens Brentanos. Eine Studie über die Verseinlage im "Godwi"*, Frankfurt a. M. 1982. Su singoli componimenti si soffermano Walter Hinck, *Aufhebung der erzählerischen*

dettagliate descrizioni di monumenti e dipinti che, se da un lato esemplificano efficacemente il concetto brentaniano di *ékphrasis*, dall'altro hanno indotto taluni studi a indicare quale principale qualità di *Godwi* l'allestimento di una discussione estetica tesa a esplorare le possibilità di una rappresentazione "moderna", avvisata della prismaticità dei rapporti tra soggetto e mondo accesa dalla svolta trascendentale di Kant e in parallelo con le posizioni proprie dell'idealismo, in special modo del pensiero fichtiano¹⁵. Non vi è dubbio che le minuziose letture delle opere plastiche e pittoriche in cui vengono effigiati personaggi ed episodi di capitale rilevanza nella vicenda di *Godwi* e dei suoi compagni di strada occupano molte delle pagine del romanzo, in cui risuonano tanto gli echi del dibattito sui limiti del rappresentabile individuati da Lessing nel *Laokoon* quanto le voci ispirate all'indagine di Winckelmann intorno al fondamentale snodo del passaggio, nell'accostamento all'arte classica, dal momento maieutico a quello ermeneutico. Ad ogni buon conto, *Godwi*, a proposito del quale Joseph von Eichendorff rileva nel 1847 il carattere sperimentale, notando che «enthielt schon damals [...] ungefähr alle Elemente, womit die jetzige Literatur als mit neuen Erfindungen prahlt: Weltschmerz, Emanzipation des Fleisches und des Weibes und revolutionäres Umkehren der Dinge»¹⁶, annuncia già esplicitamente nel sottotitolo *Ein verwilderter Roman* la propria intenzione di battere la via dell'empirismo narrativo. Chiare, del resto, risuonano le parole di Maria nella *Vorrede* del primo volume di *Godwi*, molto probabilmente scritta da Brentano dopo essere venuto a conoscenza di alcuni giudizi poco lusinghieri con cui era stato accolto il manoscritto del romanzo. Che nelle pagine seguenti sarà tentato un autentico *experimentum crucis*, giocato a carte scoperte, lo lascia presentire la confessione di Maria/Brentano al lettore, il quale dovrà accettare, fiancheggiando un percor-

in der lyrischen Imagination. Zu Brentanos "Auf dem Rhein", in *Gedichte und Interpretationen. Klassik und Romantik*, a c. di Wolf Segebrecht, Stuttgart 1984, pp. 219-226, e Stefan Nienhaus, *Godwis "Heilige Stunden"*. *Brentanos Gedicht "Sprich aus der Ferne" im Kontext des "Godwi"-Romans*, in «A.I.O.N. Studi Tedeschi» XXX (1987), pp. 45-64.

¹⁵ Tra gli studi che affrontano l'*ékphrasis* in *Godwi* sono da menzionare Horst Meixner, *Denkstein und Bildersaal in Clemens Brentanos "Godwi"*. *Ein Beitrag zur romantischen Allegorie*, in «Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft» XI (1967), pp. 435-468, Marlies Janz, *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*, Königstein/Ts. 1986, pp. 33-102, Uta Treder, *Madri, Madonne e marmi*, in *Il primato dell'occhio. Poesia e pittura nell'età di Goethe*, a c. di Emilio Bonfatti e Maria Fancelli, Firenze 1997, pp. 159-189, e Brad Prager, *Aesthetic Vision and German Romanticism. Writing Images*, Rochester NY 2007, pp. 66-82.

¹⁶ Joseph von Eichendorff, *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland* [1847], in Id., *Werke in 6 Bänden*, a c. di Wolfgang Frühwald, Brigitte Schillbach e Hartwig Schultz, Frankfurt a. M. 1985-93, vol. VI, p. 184 sg.

so di redenzione autoriale, «daß ich mich mit diesem Buche [...] gleichsam selbst vernichte, um schneller zur Macht der Objektivität zu gelangen, und von meinem Punkte aus zu thun, was ich vermag» (16).

Per quanto attiene al «potere dell'obiettività», un passo fondamentale di *Godwi* mette a nudo la radice del cimento poetico brentaniano, intimamente connessa con l'esperienza della *Frühromantik*, e insieme svela la volontà di emanciparsi da questa sua scaturigine, se è vero che, come osserva Luciano Zagari guardando all'*opus* di Brentano, esso si mostra tanto eterogeneo da domandarsi se «vada inquadrato – e fino a che punto – nell'ambito della civiltà romantica»¹⁷. Nel terzo capitolo della seconda parte del romanzo Maria si lancia in una sarcastica invettiva contro gli «Schattenphilosophen» (264), i seguaci di Fichte e Schelling, più avanti specificati come «den jugendlichen philosophischen Ausflug der letzten fünf Jahre» (272) – dunque dalla pubblicazione degli scritti fichtiani sulla *Wissenschaftslehre* –, tutti presi dall'affermazione di una smisurata coscienza empirica, al punto di coniare una terminologia degenerata, che confuta la più elementare verità astronomica¹⁸:

Es gibt allerdings Leute, die so mit den Schattenbeinen zu gehen glauben, und große Beschreibungen von solchen Reisen zu erzählen wissen. Ich meine eine gewisse Gattung junger Philosophen, denen die Sonne noch nicht grade über dem Kopfe steht, sondern hinter dem Rücken.

Das Licht, das die Sonne vor ihnen ergießt, nennen sie ihr eignes Product, ihr ganzer Gesichtskreis ist ihnen ihr Object, und ihren Schatten nehmen sie als ihr Subject, ihr Ich an, das ihnen durch Anschauung zum Object geworden ist. Erst stehen sie sehr ernsthaft still, schüttern in tiefen Gedanken den Kopf, schneiden Gesichter, und betrachten das im Schatten, und nennen es zum *Selbstbewußtseyn* kommen; dann heben sie wechselweis Arme und Beine – so viel als möglich zierlich, der Aesthetik halber – und haben sie dies im Schatten beobachtet, so sind sie zum *Bewußtseyn der reinen Acte* gekommen» (262 sg.).

¹⁷ Luciano Zagari, «Paradiso» artificiale e «sguardo elegiaco sui flutti». *La lirica religiosa di Brentano e la periodizzazione del romanticismo*, Roma 1971, p. 149.

¹⁸ All'individuazione dei nessi tra l'idealismo fichtiano-schellinghiano e la poetica primoromantica, in particolare alla relazione tra reale e ideale, è dedicato il recente studio di Manfred Frank, «Der schwere Schritt in die Wirklichkeit». *Über das Werden eines frühromantischen Realismus*, in «Athenäum» XVII (2007), pp. 13-31. Molto utile sull'argomento risulta anche il contributo di Enrico De Angelis, *Il dibattito romantico sullo schematismo trascendentale come capitolo nella storia dell'ermeneutica*, in «Bollettino dell'Associazione italiana di germanistica» II (2009), http://aig.humnet.unipi.it/rivista_aig/baig2/index.shtml.

In questo attacco sferrato contro la filosofia idealista, dimentica della vita reale nel delirante sforzo con cui quegli aridi pensatori «ihr Object auf alle Weisen in sich herein bringen» (263), non è difficile riconoscere i segnali del gusto di Brentano per la prosa satirica, che porta l'autore a concepire già al volgere del secolo realizzazioni pienamente maturate negli anni seguenti, durante il periodo heidelberghese e quello berlinese, quali *BOGS, der Uhrmacher* e *Der Philister vor, in und nach der Geschichte*¹⁹. Se si pensa però al ruolo che la filosofia fichtiana svolge nella formazione spirituale di Friedrich Schlegel e di Novalis, la polemica anti-idealistica si carica di significati più complessi, che investono il senso della presunta militanza attiva di Brentano nel movimento romantico. Tra gli «Schattenphilosophen» Maria annovera anche il poeta Haber, caricatura di Johann Diederich Gries, traduttore dall'italiano (Ariosto, Tasso) e dallo spagnolo (Calderón) e frequentatore del cenacolo jenense²⁰. Nel romanzo Haber, come il suo *avatar* sta facendo nel mondo reale a partire dal 1797, è alle prese con la traduzione della *Gerusalemme Liberata*, che uscirà in due volumi con la firma di Gries nel 1800 e nel 1803²¹. L'esperienza del confronto con il poema di Tasso trascina Haber a prendere la parola nello «allgemeinen Gespräche über das Romantische» (289) ospitato nell'ottavo capitolo del secondo *Godwi*. Qui Maria e Godwi indulgono inizialmente a una definizione del romantico di matrice estetica, quasi a voler ripristinare le proporzioni tra il soggettivo e l'oggettivo ignorate dalla tracotanza dagli «Schattenphilosophen». Così, là dove Maria asserisce che «Alles, was zwischen unserm Auge und einem entfernten zu Sehenden als Mittler steht, uns den entfernten Gegenstand nähert, ihm aber zugleich etwas von dem seinigen mitgiebt,

¹⁹ Per il senso della satira nel giovane Brentano, soprattutto riguardo alla prima opera pubblicata dall'autore, il dramma satirico uscito nel luglio del 1800 con il titolo *Satirische Spiele von Maria, Erstes Bändchen. Gustav Wasa*, si veda Heinz Härtl, *Wo fand Brentano die blaue Blume der Romantik?*, in «Zeitschrift für Deutsche Philologie» CXIX (2000), pp. 185-195.

²⁰ Mentre lavora alla seconda parte di *Godwi* Brentano trascorre alcuni giorni a Trages, la tenuta di famiglia dell'amico Friedrich von Savigny situata ai margini dello Spessart, in compagnia, tra gli altri, anche di Gries, nei confronti del quale sembra non nutrire particolare simpatia (cfr. l'apparato critico in Clemens Brentano, *Sämtliche Werke und Briefe*, cit., vol. XVI, p. 712 sgg.).

²¹ Per la collocazione della traduzione della *Gerusalemme Liberata* firmata da Gries nel complesso della cultura classico-romantica si vedano Peter Kofler, *Ariosto und Tasso in Wielands "Mercur". Übersetzungsprobe als Textsorte*, Bozen 1994, pp. 53-63, ed Elena Polledri, *Literarischer Kanon und Übersetzung in der Goethezeit. Übersetzung der Klassiker und Klassiker der Übersetzung*, in *Der Kanon in der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft. Akten des IV. Kongresses der Italienischen Germanistenvereinigung. Alghero, 27-31.5.2007*, a c. di Simonetta Sanna, Bern et al. 2009, p. 233 sgg.

ist romantisch», Godwi amplifica la funzione strumentale richiamata in questa tesi e afferma che «das Romantische ist also ein Perspektiv oder vielmehr die Farbe des Glases und die Bestimmung des Gegenstandes durch die Form des Glases» (289). La puntualizzazione di Haber, a parere del quale il romantico, che fino a quel punto risulterebbe «gestaltlos», «ha-be mehr Gestalt, als das Antike, so, daß seine Gestalt allein schon auch ohne Inhalt heftig eindringt» (290), sembra riecheggiare le battute finali del *Vierzehnter Brief di Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, dove nell'arte forma e contenuto si conciliano in un superiore «Spieltrieb [...] in welchem beide vereinigt wirken»²², e che è destinato a favorire la conciliazione dell'esperienza e della morale additata dalla kantiana *Kritik der Urteilskraft* insieme con l'affrancamento del bello da un qualsiasi interesse utilitaristico.

Ma il focalizzarsi della discussione sulla questione della «Gestalt», se conferma la sintonia di Brentano con uno dei temi più dibattuti dell'epoca, nell'economia del romanzo tempera la ricerca dell'*ubi consistam* dell'arte in generale e dell'arte moderna in particolare con la problematizzazione radicale del romantico, percepito qui non soltanto come norma estetico-poetologica, ma anche nel suo transito dalla concitazione chiliastica a quella dimensione storica ancora nebulosa per gli jenensi e più saldamente afferrata da chi, al pari di Brentano, non è protagonista in prima persona delle agitazioni della *Frühromantik* e le vive di riflesso, cogliendovi già alcune significative contraddizioni. Occorre tenere a mente un siffatto mutamento di prospettiva osservando che a innalzare il «Gespräch» oltre il livello di una riproduzione in sedicesimo del più esteso dialogo inscenato da August Wilhelm Schlegel in «Athenaeum» con *Die Gemälde* provvede la consonanza quasi naturale tra il prodotto artistico e la categoria del romantico che gli interlocutori immaginati da Brentano pongono alla base dei propri interventi. L'insistenza sulla forma, oltre a configurare la polemica condotta contro l'insensibilità iconoclasta del criticismo trascendentale, il cui «inneres Wollen und Treiben [...] ganz gestaltlos und daher langweilig ist», lascia intuire il rischio che anche il romantico, se persevera in un «Ewiges Umklammern», alla resa dei conti debba alzare il velo sull'autoinganno e sulla liturgia dell'innaturale, come accade agli «Schattenphilosophen», a proposito dei quali Maria ritiene che, «wenn sie aufhören sich zu umfassen, so hat sicher ihre Verirrung gesiegt, denn dieses Umfassen ist ein Streich, den ihnen die Natur noch spielte, die sich immer an die Gestalt hält» (272).

²² Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in einer Reihe von Briefen* [1795], Stuttgart 1965, p. 54.

Nel suo illuminante studio sul nichilismo Dieter Arendt vede nel complicarsi della questione autoriale in *Godwi* la testimonianza del definitivo scostamento dal romantico compiuto da Brentano, ormai disilluso riguardo alla possibilità che nell'esistenza, anche se l'esistenza in oggetto nel romanzo viene sentita come meramente poetica, sia pensabile raccordare l'entusiasmo estetico con la realtà; «die Überwindung», scrive Arendt pensando alla morte di Maria, interpretata come libera scelta, «ist keine ironisch-distanzierte, sondern eine mitleidende, der poetische Freitod ist alles andere als ein ironisches Spiel»²³. Gli echi pietistici e *empfindsam*, unitamente a motivi legati alla disgregazione della *Affektenlehre* settecentesca, che vibrano in questa interpretazione sono tuttavia avvertibili nel romanzo brentaniano in una fase antecedente rispetto al disciogliersi dell'univocità dell'autore, per la precisione nel discorso sul romantico, dove questo nucleo tematico acquisisce una densità che fa dell'episodio di *Godwi* qui in causa una specola privilegiata per guardare al rapporto tra Brentano e la poesia sua contemporanea. Se non è lecito dubitare della cautela mostrata dall'autore francofortese nel ricorso all'ironia²⁴, quello che Arendt definisce, parlando di *Godwi*, superamento dell'utopia romantica volta a creare una poesia capace di riunire arte e vita non si esaurisce nella sterile dichiarazione di un nichilismo a un tempo memore del dilemma che affligge il narratore della biografia dello Joseph Berglinger di Wackenroder – «Soll ich sagen daß er mehr dazu geschaffen war, Kunst zu genießen als auszuüben?»²⁵ – e presago delle meccaniche predeterminazioni delle *Nachtwachen*, sbarrate dal rimbombo del nulla nell'ossario di un camposanto²⁶. Non riducibile nel perimetro della psicologia, il solco del nichilismo che pure fende *Godwi* si indirizza verso nessi inediti e apre nuovi spazi di esplorazione del romantico, piuttosto che seppellirlo sotto la pietra tombale di un'irrevocabile condanna all'impotenza estetica. Nel discorso sul roman-

²³ Dieter Arendt, *Der "poetische Nihilismus" in der Romantik. Studien zum Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Frühromantik*, 2 voll., Tübingen 1972, vol. II, p. 453.

²⁴ Sul rilievo dell'ironia in *Godwi* si vedano principalmente Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 1977², p. 339 sgg., e, con una spiccata accentuazione delle pulsioni erotiche che dominerebbero la poesia brentaniana fin dai suoi esordi, Bernd Reifenberg, *Die "schöne Ordnung" in Clemens Brentanos "Godwi" und "Ponce de Leon"*, Göttingen 1990, pp. 141-149.

²⁵ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders [1797]*, in Id., *Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe*, a c. di Silvio Vietta e Richard Littlejohns, Heidelberg 1991, vol. I, p. 144.

²⁶ «Und der Widerhall im Gebeinhaus ruft zum letzten Male – Nichts!» (Bonaventura [E. A. F. Klingemann], *Nachtwachen* [1805], a c. di Wolfgang Paulsen, Stuttgart 1998, p. 143.

tico, in questo senso, non possono trovare posto risoluzioni apodittiche, bensì solo giudizi sospesi in un gioco di differimenti che consenta di far scivolare la discussione a tre voci su temi sempre diversi, su cui non si proiettano realtà psicologiche, ma formulazioni linguistiche che riflettono a loro volta soggetti autonomi, contessuti nel romanzo con le loro stesse parole e le tesi di cui si fanno latori. In una tale urgenza testuale, sottesa a tutto il romanzo, si inquadra la precisazione di Maria, «Gestalt aber nenne ich die richtige Begrenzung eines Gedachten», alla quale Godwi ribatte svincolando la forma dell'estensione spaziale e riferendola alla rappresentazione geometrica di una paradossale infinità conclusa di sapore kantiano, specificata come «das bestimmte Aufhören eines aus allen Punkten nach allen Seiten gleichmäßig hervordringenden Gedankens» (290). Per avvalorare le sue convinzioni, il poeta suggerisce allora un esempio da cui la «Gestalt» sortisca quale perfezione istantanea, quasi a modellare un'allegoria della monade leibniziana, e, acuendo gli effetti della sottolineatura semantica di «Gedachten» e «Gedanken» coniata nello scambio di battute, da significativo in ambito teoretico diventi significato nella prassi artistica²⁷:

Nehmen Sie eine Seifenblase an, denken Sie, der innere Raum derselben sey ihr Gedanke, so ist ihre Ausdehnung dann die Gestalt. Nun aber hat eine Seifenblase ein Moment in ihrer Ausdehnung, in der ihre Erscheinung und die Ansicht derselben in vollkommener Harmonie stehen [...] Alle Farben der Umgebung in ihr schimmern, und sie selbst steht nun auf dem letzten Punkte ihrer Vollendung. Nun reißt sie sich von dem Strohhalme los, und schwebt durch die Luft. Sie war das, was ich unter der Gestalt verstehe, eine Begrenzung, welche nur die Idee fest hält, und von sich selbst nichts spricht. Alles andere ist Ungestalt, entweder zu viel, oder zu wenig (290).

Queste definizioni della forma, siano esse concepite *more geometrico*, riformulando le arbitrarie misurazioni degli idealisti, oppure indichino la matrice allegorica della sospensione del tempo, simile a quella adombrata da Karl Philipp Moritz nella sua ricerca sul *Genie*, in grado di operare solo «in verschiedenen Momenten, schaffend, bildend, aus seiner eignen eingeschränkten Individualität gleichsam heraus»²⁸, non occultano la tendenza del romantico, nella sua natura più intima, a dilatarsi fino a trascendere

²⁷ Un'interpretazione di *Godwi* in chiave allegorica, che sottolinea la centralità delle statuaria brentaniana, viene proposta da Hannelore Schlaffer, *Mutterbilder, Marmorbilder. Die Mythisierung der Liebe in der Romantik*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» LXVII (1986), pp. 304-319.

²⁸ Karl Philipp Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen* [1788], in Id., *Werke*, a c. di Horst Günther, Frankfurt a. M. 1981, vol. II, p. 570.

nella «Ungestalt», sfumando così in quella lievità spinta ai limiti dell'inconsistenza indicata dalla constatazione jeanpauliana riportata in precedenza. Nel «Gespräch» spetta a Haber denunciare questo pericolo, insinuando il sospetto che, a voler prendere alla lettera la teoria di Maria, sia da considerare una «Ungestalt» la stessa *Liberata*. Malgrado nel prosieguo della discussione a Haber venga concesso un ruolo di secondo piano, è proprio la sua intenzione di dimostrare, a proposito di Tasso, «wie scharf und bestimmt seine Gestalt ist» (291) a fare sì che il discorso sul romantico verta su un argomento concreto, denotando perciò una coerenza testuale e insieme estetico-poetologica tanto più apprezzabile dove si pensi alla ricercata ambiguità e all'incedere parossistico di molti punti di *Godwi*. In quella che nella narrazione appare come una parentesi, chiusa da un riscontro scherzoso di Maria, «Das Romantische selbst ist eine Uebersetzung» – che non vale da affermazione categorica, bensì rammenta che a fornire l'occasione per il «Gespräch» è stato lo spettacolo intitolato «das romantische Lied Flamettens» (294) –, ha luogo in realtà la svolta che illustra la risoluzione da parte di Brentano di perseverare nella sua ricognizione del territorio romantico, affidandosi non già al dispositivo della speculazione, bensì agli strumenti del linguaggio. Le pagine di *Godwi* dedicate al problema della traduzione non coincidono dunque con un *excursus* alieno alla struttura del romanzo, poiché, nell'ampliare il campo di interessi della scrittura, la radicano ancor più saldamente nel proprio tempo, affrontando una tematica variamente dibattuta nella cultura tedesca dell'età di Goethe²⁹.

Diversamente da Friedrich Schlegel, Novalis e Schleiermacher, che in varia misura contribuiscono alla nascita della moderna scienza della traduzione, o da August Wilhelm Schlegel e Tieck, nonché dallo stesso Gries, più inclini a coltivare la prassi traduttiva, Brentano non si occupa della questione se non in modo strumentale. Nel «Gespräch» è pertanto assente una visione normativa della traduzione, sebbene l'inserimento di questa problematica nelle discussioni intorno al romantico generi un episodio citato in vari studi di traduttologia. Nella disquisizione di Maria, contrappuntata dalle brevi battute di Haber, si leggono alcune annotazioni sulla strategia più opportuna da adottare per la traduzione in tedesco di poeti come Shakespeare, Dante, Petrarca e lo stesso Tasso. A questo elenco corrisponde un catalogo di traduzioni che alimentano la sfiducia nutrita dal giovane poeta nei riguardi della possibilità del trasferimento del testo

²⁹ Sul dibattito intorno alla traduzione nell'età di Goethe si vedano Friedmar Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982, Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris 1984, e Stefano Beretta, *Trasformare e mitizzare. Aspetti della traduzione nella Germania dell'età classico-romantica*, Trento 2005.

poetico da una lingua all'altra, soprattutto se a tentare l'impresa è «der neue rhythmische Uebersetzer» (291) che si affida alla propria abilità tecnica e restringe così la traduzione a una comunicazione/mediazione soggettiva, giocata tra due individualità. «Viele Uebersetzungen, besonders die aus dem Italiänischen», lamenta Maria, «werden immer Töne der Harmonika oder blasender Instrumente seyn, welche man auf klimpernde oder schmetternde übersetzt». Ma ancora più importante del paragone musicologico, utile a profilare l'urgenza di una traduzione di oggettiva esattezza, in cui le parti in causa «in gleicher Vortrefflichkeit sich berühren» (293), suona la contrapposizione che per poter sviluppare il tema della traduzione dentro al discorso sul romantico Maria opera tra due categorie di poeti, distinti mediante la procedura metonimica che li designa per mezzo dei loro scritti:

nach meiner Meinung ist jedes reine, schöne Kunstwerk, das seinen Gegenstand bloß darstellt, leichter zu übersetzen, als ein Romantisches, welches seinen Gegenstand nicht allein bezeichnet, sondern seiner Bezeichnung selbst noch ein Colorit giebt, denn dem Uebersetzer des Romantischen wird die Gestalt der Darstellung selbst ein Kunstwerk, das er übersetzen soll [...] er muß entsetzlich viel übersetzen, ehe er an die eigentliche Uebersetzung selbst kömmt, denn die romantischen Dichter haben mehr als bloße Darstellung, sie haben sich selbst noch stark (291).

La classificazione delle opere d'arte in «rein» e «romantisch» reca evidenti tracce della differenziazione schilleriana tra poesia «ingenua» e poesia «sentimentale», che tuttavia qui viene reinterpretata fino a ricavarne una versione adattata alle caratteristiche di una prosa, quale è quella di Brentano, in cui la teoria si trasfonde direttamente nella prassi narrativa e a essa demanda la propria espressione. Là dove Schiller nel suo trattato del 1795 collocava un siffatto dualismo nella prospettiva dell'individuazione di una modernità avulsa dal principio classico dell'imitazione della natura, per Brentano la sinonimia tra moderno/romantico e sentimentale è ormai un dato acquisito, talché tra le sovrastrutture costruite dal romantico intorno all'opera d'arte ed elevate al suo medesimo statuto viene ravvisata ora anche la «forma della rappresentazione». Al tempo stesso, il coinvolgimento incondizionato del traduttore del poeta romantico nel suo sforzo non si rende necessario soltanto per accrescere l'originale con il «Colorit», il sigillo della coscienza autoriale della traduzione che Novalis invoca chiamandolo «der höchste poetische Geist»³⁰, e andare oltre lo stadio della re-

³⁰ Novalis, *Blüthenstaub*, in Id., *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, a c. di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, Stuttgart 1981³, vol. II, p. 438.

stituzione mimetica, della «bloße Darstellung». Benché nella disamina del romantico esibita in *Godwi* tale concetto svolga una funzione fondamentale, qui è opportuno rilevare in primo luogo la distanza che Brentano pone tra sé e la teoria del romanzo di Friedrich Schlegel in relazione all'equazione tra moderno e romantico. Nel *Brief über den Roman* Schlegel prega il destinatario di non voler credere «daß mir das Romantische und das Moderne völlig gleich gelte». Coerentemente con questa persuasione, Schlegel adduce il duplice esempio del Lessing di *Emilia Galotti*, «so unausprechlich modern und doch im geringsten nicht romantisch», e di Shakespeare, che non è moderno e ciò malgrado reca in sé «das eigentliche Zentrum, den Kern der romantischen Phantasie»³¹. Per Brentano il problema della coesistenza e dell'equiparazione del moderno e del romantico, così come la assume Schlegel, esula dalla determinazione storica ed è ancora ammissibile solo perché ormai totalmente rinchiuso nell'orizzonte del sensorio. La maggiore lontananza riscontrata da Maria tra l'attualità e i poeti «puri» non è allora commensurabile né recuperabile secondo schemi canonici e si risolve tutta nella contingenza, poiché a metterla in gioco e a situare quei poeti nel presente contribuisce unicamente «jedes Medium [...] welches sie uns unrein reflectiren könnte» (291 sg.). Ne discende, nel caso dei poeti «puri», l'opportunità di un metodo traduttivo “scientifico”, che davanti all'originale rifugge la tentazione della «Paraphrase» e della «Nachbildung»³² e anticipa così alcune conclusioni dell'analisi di Schleiermacher, sebbene a differenza della trattazione monografica di quest'ultimo, dove viene discussa anche la comunicazione verbale, Brentano collochi le sue considerazioni nell'alveo della scrittura poetica, a sua volta inclusa da Schleiermacher nella cerchia dei testi “scientifici”. I poeti «puri» in questa ottica sembrano esortare i loro traduttori a deporre qualsiasi preoccupazione di carattere estetico, per concentrarsi invece sugli aspetti eminentemente linguistici del trasferimento dei loro testi in un ambito culturale altro rispetto a quello originale, tanto da poter asserire che «[d]ie Bedingniß ihres Übersetzers ist bloße Wissenschaftlichkeit in der Sprache und dem Gegenstande» (292).

Dentro alla lettura per alcuni motivi “postromantica” della teoria di Schiller prospettata da Brentano non si replica quindi lo sforzo schlegeliano di rubricare i poeti secondo il carattere delle loro opere più compatibile con il progetto volto a contessere lo spessore storico di un genere letterario esemplare, quale il romanzo, e lo studio della ricezione, anche in

³¹ Friedrich Schlegel, *Brief über den Roman*, cit., p. 334.

³² Friedrich Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens* [1813], in *Das Problem des Übersetzens*, a c. di Hans Joachim Störig, Darmstadt 1973, p. 216 sg.

una visione utopica, degli autori citati per statuire una teoria di quel genere coagente con l'attualità. Se nemmeno in Friedrich Schlegel un tale impegno si traspone nell'individuazione precisa dei poeti moderni e dei poeti romantici, e anzi dà vita a ibridazioni in qualche caso estemporanee, in Brentano la prudenza nel consegnare un autore all'una o all'altra schiera fa fede piuttosto della consapevolezza del rapido esaurimento della carica di universalismo che pulserà ancora nelle schlegeliane *Vorlesungen über die europäische Literatur* del 1804/05, dunque in un contesto ormai discosto dalla stagione primoromantica³³. Di conseguenza, lo scetticismo che sarebbe congenito in Brentano e secondo una valutazione accreditata da larga parte della ricerca toccherebbe in *Godwi* uno dei suoi vertici, negando con il silenzio e la morte del narratore/autore Maria la praticabilità del racconto/romanzo³⁴, a guardare meglio va inscritta nel generale ripensamento della teoresi romantica, concretato in maniera singolare, tramite la messa in atto e la simultanea critica di alcuni dei più importanti punti programmatici di quest'ultima. In *Godwi* dall'applicazione della poetica romantica alla composizione del romanzo non viene esclusa neppure la mitologia, che nella visione schlegeliana avrebbe dovuto costituire il fulcro ideologico del rivoluzionario «Funken des Enthusiasmus» e si sarebbe perciò potuta leggere come «ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Phantasie und Liebe»³⁵. Maria, riepilogando le opinioni di *Godwi* nell'asserto secondo cui «es gäbe keine Mythologie, sondern überhaupt nur Anlage zur Poesie, wirkliche gegenwärtige Poesie, und sinkende Poesie» (347)³⁶, non fa che ribadire come agli occhi di Brentano l'apparato speculativo romantico manifesti la propria validità solo se commisurato alla realtà del testo letterario, nel quale si rispecchia e nel contempo viene continuamente interrogato per saggiarne il grado effettivo di modernità a fronte della caducità della poesia. In accordo con queste premesse, all'interno dell'esperimento-*Godwi* l'adesione formale al principio di varietà e multiformità del genere del romanzo po-

³³ Cfr. Maria Enrica D'Agostini, *La contemporaneità romantica. Friedrich Schlegel e la poesia europea*, Bologna 1999, pp. 159-172.

³⁴ Tra i lavori imperniati su siffatti presupposti basti menzionare qui il primo studio monografico dedicato al romanzo di Brentano, Alfred Kerr, *Godwi. Ein Kapitel deutscher Romantik*, Berlin 1898, e la più recente ricerca di Cordula Braun, *Divergentes Bewußtsein: Romanprosa an der Wende zum 19. Jahrhundert. Interpretationen zu Schlegels "Lucinde", Brentanos "Godwi" und Jean Pauls "Leben Fibels"*, Frankfurt a. M. et al. 1999, pp. 219-335.

³⁵ Friedrich Schlegel, *Rede über die Mythologie*, in *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., vol. II, p. 318.

³⁶ Per il confronto di Brentano con la *Neue Mythologie* schlegeliana si veda Marlies Janz, *op. cit.*, p. 88 sgg.

stulato da Friedrich Schlegel dialoga con la convenienza di non disgiungere la dissertazione poetica dalla coerenza testuale; anche per questo riscontro la coincidenza tra il «Gespräch» e la problematica della traduzione svela motivazioni che concorrono a illuminare il percorso di Brentano attraverso il romantico. Indicativo a tale proposito è il sospetto nutrito da Maria nei riguardi di Haber; prendendo ancora a prestito termini propri della musicologia, il poeta avanza il dubbio che il traduttore di Tasso non sia in grado di foggare il suo lavoro «ohne daß das Lied hie und da still steht und sich zu verwundern scheint, oder seiner innern Munterkeit nach aus Neugierde mit geht», Inoltre, se la traduzione deve mostrare requisiti tali da presentarla come un testo coeso, per l'occasione un «Lied», esiste anche il pericolo che quel testo possa essere alloggiato, in maniera inopportuna, «in dem luftigen ästhetischen Rock», in una sede «hier zu eng und dort zu weit, überhaupt seinem Charakter nicht angemessen» (292).

Simili spunti evidenziano la tipicità della discussione intorno all'essenza del romantico condotta nel «Gespräch», associando la questione a tematiche linguistiche e stilistiche, prima ancora che storico-estetologiche, come accadeva nei modelli precedenti, e proiettando idealmente la prosa brentaniana sullo sfondo di scenari futuri, nei quali, piuttosto che il consapevole costituirsi di una modernità autonoma rispetto alla tradizione classica, sarà preponderante l'investigazione di aspetti culturologici, quali la rielaborazione delle tradizioni popolari, al centro della poetica di Brentano nel periodo di Heidelberg. In questa luce va apprezzato il verdetto pronunciato da Maria riguardo alla poesia di Dante e di Shakespeare:

Diese beiden Dichter stehen eben so über ihrer Sprache, wie über ihrer Zeit. Sie haben mehr Leidenschaft als Worte, und mehr Worte als Töne. Sie stehen riesenhaft in ihren Sprachen da, und ihre Sprachen können sie nicht fesseln, da ihrem Geiste kaum die Sprache überhaupt genügt, und man kann sie wol wieder in einen anderen wackeren Boden versetzen (293).

La trasposizione integrale della poesia in un diverso contesto linguistico, che si dimostri all'altezza del compito di accoglierla, consegue alla sproporzione tra la grandezza di Dante e di Shakespeare e la «veste estetica» cucita dalla lingua intorno alla loro poesia. Agli occhi del narratore brentaniano questi due autori, elevandosi al di sopra del carattere specifico, nazionale dell'idioma, ribaltano un'acquisizione basilare del pensiero linguistico primoromantico, che insiste sull'esigenza comunicativa, complementare a quella mitopoietica, ed è riassunta nella linea tracciata da Friedrich Schlegel in una lettera del febbraio 1796 al fratello August Wilhelm, dove in relazione alla natura e alla funzione del linguaggio risuona

l'imperativo «den Augenblick festzuhalten, die Empfindung zu wiederholen, ihr Dauer zu geben, sie allgemeiner zu machen»³⁷. Anche questa estensibilità infinita, che meglio si comprende se osservata nella ricostruzione della genesi del concetto di «progressive Universalpoesie», va annoverata tra le caratteristiche della teoresi romantica assimilate da Brentano, trasfuse nella sua scrittura e sottoposte al vaglio di un'interpretazione critica spinta talora fino al capovolgimento del dettato schlegeliano. Nell'intreccio delle opinioni sulla traduzione, all'universalità linguistica cui tende la *Frühromantik* – e che riemergerà nelle annotazioni traduttologiche apposte da Goethe al *Divan*³⁸ – nel «Gespräch» ospitato in *Godwi* si sostituisce la contrazione dello spazio, simboleggiata dal destino di Dante e di Shakespeare volti nelle altre lingue: «Transportirte Eichen bleiben sie immer, an denen man die kleinen Wurzeln wegschneiden muß, um sie in eine neue Grube zu setzen» (294). Nella cornice di una siffatta problematizzazione critica, non può sorprendere che questi due autori vengano assunti a paradigmi della dimostrazione di una sostanziale irrisolvibilità del problema del discernimento dei poeti «puri» e di quelli «romantici». Ambiguamente sottratti alla destinazione all'uno o all'altro campo, Dante e Shakespeare provano con la loro eccezionalità quanto malagevole sia per Brentano manovrare tra le pur duttili demarcazioni tracciate dalla casistica schlegeliana. In tal senso, anche la radicalizzazione della riflessione traduttologica in *Godwi* testimonia la disposizione dell'autore a considerare il romanzo come un veicolo di ricognizione nei campi di una modernità, addirittura di una futuribilità solo in parte rischiarate dall'indagine romantica. Questa tensione si riverbera su tutta l'opera, ma è concentrata in special modo nel «Gespräch», punto focale di sintesi della costante verifica cui Brentano, quasi un antesignano della figura heiniana del *romantique défroqué*, sottopone quel-

³⁷ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., vol. XXIII, p. 283. Sulla concezione romantica del linguaggio si vedano in particolare Jochen A. Bär, *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Grammatischem Kosmopolitismus. Mit lexikographischem Anhang*, Berlin-New York 1999, e Ernst Behler, *Die frühromantische Sprachtheorie und ihre Auswirkung auf Nietzsche und Foucault*, in «Athenäum» XI (2001), pp. 193-214. Osservazioni molto utili per un inquadramento del problema secondo una prospettiva eminentemente lessicologica compaiono in *L'intera lingua è postulato. Studi sulla lingua e il lessico del romanticismo tedesco*, a c. di Donatella Mazza, Vercelli 2003.

³⁸ Nelle *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis* aggiunte nel 1819 al *West-östlicher Divan* Goethe individua, quale stadio superiore, una traduzione identificante, assai prossima alla versione interlineare, che non sostituisca l'originale, bensì ne assuma lo stesso valore («so daß eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle») [Johann Wolfgang von Goethe, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, a c. di Erich Trunz, München 1982, vol. II, p. 256].

lo slancio rivoluzionario di cui si sente partecipe e al contempo giudice, Nella fitta trama dell'alternarsi di entusiasmo e scetticismo che si disegna nel discorso sul romantico si situa anche il raccordo della poetica moderna con una visione storico-monumentale del linguaggio affine a quella sviluppata da Herder nella *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*³⁹. Questo recupero verrà anch'esso svolto in modo più compiuto nel periodo di Heidelberg, quando Brentano, insieme con Arnim, metterà a frutto in *Des Knaben Wunderhorn* il rimando alla costruzione organica herderiana contaminandola con la cultura e specialmente con la poesia "popolare". Tuttavia, l'inserimento di Dante e Shakespeare in *Godmi* in strutture estetico-poetologiche chiaramente imparentate con la sovravalutazione del geniale, oltre a essere foriero degli sviluppi futuri della poetica brentaniana, sancisce lo sfinimento dell'universalismo romantico e il suo travaso in una modernità problematica. Nella disputa tra poesia pura e poesia moderna, dissimulata nel dibattito sulla traduzione, Brentano scorge con chiarezza il termine estremo del romantico, rifrangendolo sulla pagina del romanzo e frantumandolo in una molteplicità di distopie, in cui le pulsioni più innovative, si direbbe avanguardistiche della *Frühromantik* sembrano tornare indietro per dialogare con frammenti di un cosmo pre-romantico. Ciò accade ad esempio nella definizione della strategia che agli occhi di Maria va fatta propria dal traduttore dei poeti «puri»:

er darf bloß die Sprache übersetzen, so muß sich seine Uebersetzung zu dem Original immer verhalten, wie der Gypsabdruck zu dem Marmor. Wir sind alle gleichweit von ihnen entfernt, und werden alle dasselbe in ihnen lesen, weil sie nur darstellen, ihre Darstellung selbst aber keine Farbe hat, weil sie Gestalt sind (292).

L'equivalenza tra la traduzione e il calco del marmo appare filtrata dall'estetica winckelmanniana per riproporne, in piena età moderna (o forse già post-romantica), la nozione di un prodotto artistico, sintesi di tutte le arti e di tutte le epoche⁴⁰, dove ancora non viene postulata l'autonomia

³⁹ Le posizioni di Herder in merito al problema della traduzione, divaricate tra l'immersione nella cultura del testo di partenza e l'attenzione alla comprensibilità del testo d'arrivo, e in ogni caso ricche di spunti originali, sono l'oggetto del recente studio di Alessandro Costazza, *Herders Übersetzungstheorie zwischen Linguistik, Ästhetik und Geschichtsauffassung*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift» N. F. LVII (2007), pp. 135-149.

⁴⁰ Scrive Winckelmann: «Der Künstler hat ein Werk vonnöten, welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer Zeiten, aus der geheimen Weltweisheit vieler Völker, aus den Denkmälen des Alterthums auf Steinen, Münzen und Geräthen diejenigen sinnlichen, Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden» (Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der*

della poesia, ma spicca soprattutto la preoccupazione di dirigere, come riconosce Friedrich Schlegel in quell'adattamento di Winckelmann al moderno cui tende il suo saggio protoromantico *Über das Studium der Griechischen Poesie*, «den reinen Blick des Geistes stets auf die Idee des höchsten Schönen»⁴¹. Nella traduzione volgarizzante che ha in mente Maria, pensata per cancellare con un atto linguistico la distanza dei moderni dai poeti «puri», ricondotti al profilo ideale, alla «Gestalt», la purezza dello sguardo schlegeliano è riconquistata e insieme depotenziata mediante un processo di sottrazione estetica che culmina nel totale scolorimento dell'originale. Nel passaggio tra quest'ultimo e il testo d'arrivo occorre salvaguardare la peculiarità più marcata del testo di partenza, vale a dire la proprietà di convertire l'involucro della «Gestalt» nella pienezza di significato dell'espressione poetica, la «Darstellung». Con questo accostamento della traduzione alla rappresentazione Brentano riannoda il discorso sul romantico a uno dei fili conduttori della sua poetica, così come viene esposta nel corso di *Godwi*. Analizzando la scrittura epistolare brentaniana, Karl Heinz Bohrer osserva: «Während die frühromantischen Beispiele die Kritik an der Diskrepanz von Innen und Außen mit sich tragen, ist diese bei Brentano [...] verschwunden»⁴². In *Godwi*, dove l'«interno» e l'«esterno» si confondono originando un romanzo che mette in pratica, moltiplicandone gli effetti, l'augurio di Novalis, secondo cui questo genere poetico dovrebbe essere equiparato a un «Leben, als Buch»⁴³, il compenetrarsi di questi livelli non è certo soggetto alla medesima critica che ad esempio strutturava il *Lovell* tieckiano; di più, mentre nel romanzo primoromantico il superamento del contrasto tra soggettività illimitata e tensione oggettivante è presupposto imprescindibile di una poesia «progressiva», in Brentano tale afflato armonizzante inverte la propria direzione e, per rifarsi al titolo del prezioso studio di Bernhard Gajek, rientra per intero nella prospettiva dell'«homo poeta»⁴⁴. Il narratore del secondo *Godwi* si è già lasciato alle spalle questo percorso di acutizzazione e di larvata apostasia, e in modo coerente la sua ricerca sfocia nello «überwiegenden Drang zur Darstellung» (340) da cui Maria confessa di sentirsi posseduto, come ammette al

Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauer-Kunst [1756], a c. di Walther Rehm, Berlin 1968, p. 57.

⁴¹ Friedrich Schlegel, *Über das Studium der Griechischen Poesie* [1795-96], in *Krotische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, cit., vol. I, p. 384.

⁴² Karl Heinz Bohrer, *Der romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, München-Wien 1987, p. 216.

⁴³ Novalis, [*Teplitzer Fragmente*], in Id., *Schriften*, cit., vol. II, p. 599.

⁴⁴ Cfr. Bernhard Gajek, *Homo Poeta. Zur Kontinuität der Problematik bei Clemens Brentano*, Frankfurt a. M. 1971.

cospetto di Godwi dopo aver ammirato e descritto in quattro sonetti e una canzone stracolmi di pathos il monumento di Violette, fanciulla dedita, sulle orme della madre, all'amore sensuale e al meretricio, che con il suo olocausto, non privo di risvolti satirici, ha sacrificato «Wollust, Jugend, Freiheit, Liebe und Poesie im Siege des Wahnsinns den Göttern» (331)⁴⁵. Di fronte a Godwi, che gli rimprovera l'eccesso di sentimentalismo e la verbosità nella descrizione del monumento, Maria ammette di avere ceduto alla «falsche Dramatik» e alla «bloße unbestimmte Rührung», una combinazione dall'esito scontato, che fatalmente «die Handlung genug zum Leiden herabstimmt, um dieses Mittelding von Rührung und Eindruck fantastisch äußern zu können» (340).

Ma il palesamento dell'assillo che logorerà il poeta Maria, fino a causare il fallimento artistico e addirittura il tramonto biologico del giovane scrittore, unisce alla sua natura narratologica, concatenata alla trama di un modello quale il *Lovell*⁴⁶, l'esame di un altro aspetto della visione romantica che Brentano pilota fino a scorgerne il punto estremo di dilatazione prospettica. Oltre a provocare il collasso dell'azione nel pathos, infatti, la «falsche Dramatik» e la «bloße unbestimmte Rührung» rivendicano nella confessione di Maria un loro ruolo di *pars construens* della poesia, in quanto cementano l'esperienza sensoriale e la tensione al travaglio artistico, motivando quindi lo slittamento di uno sterile «Genuß in solchen Stimmungen» (340) verso il decisivo «überwiegenden Drang zur Darstellung». Ancora una volta Brentano arriva con il suo romanzo al termine del romantico, dove le incoerenze del pensiero che promuove e talora precorre la modernità si assommano e brillano con maggiore limpidezza e accresciuta urgenza, e ancora una volta fa ritorno al suo tempo, carico di dubbi e di stimoli, per trovare una risposta nella poesia, nella scia dell'imperativo che risuona in *Lucinde* in merito alla liceità di scrivere quello che si può solo sentire: «Fühlt man es, so muß man es sagen wollen, und was man sagen will, darf man auch schreiben können»⁴⁷.

⁴⁵ Sulla descrizione del monumento di Violette si vedano principalmente Bernd Reifenberg, *op. cit.*, pp. 141-149, e Uta Treder, *op. cit.*, p. 172 sgg.

⁴⁶ Il motivo del fallimento concomitante del soggetto e della scrittura nel *Lovell*, con considerazioni che possono valere anche per *Godwi*, è al centro dello studio di Roland Borgards, *Die Schrift, das Rätsel, der Mensch. Ludwig Tiecks "William Lovell"*, in «Athenäum» VIII (1998), pp. 231-252.

⁴⁷ Friedrich Schlegel, *Lucinde*, cit., p. 13.

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition